

MAD

MOTİFAKADEMI

HALKBİLİMİ DERGİSİ
MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLOREHalkbilimi
Antropoloji
Etnoloji
Sosyoloji
Müzikoloji
Kültür İncelemele
Edebiyat
Dil Bilimi

Bu Sayıda(41.) :
Esra BİLGE SAVCI
Ahmet KESKİN
Gülsüm TARÇIN
Züleyha ER
İbrahim BOZ
Salih Mehmet ARÇIN
Özlem ÜNALAN
Faruk GÜN
İhsan KASIMHANI
Buket AKDEMİR DİLEK
Aysun Ezgi YILMAZ
Elif SAYAR
Çiçek TOPÇU
Ulvi TOPÇU
Sevgi ARI
Orhan TUTAYSALGIR
Şirin KAHRAMAN

Mehmet Emin BEGTİMUR
Hamza ÜSTÜN
Erkan DEMİRTAŞ
Ömer Can SATIR
Altuğ ORTAKÇI
Merve ÜNER
Esra MERCAN
Fatma SÖNMEZ
Banu MUSTAN DÖNMEZ
Neslihan KARAKUŞ
Eray ALPYILDIZ
Fulya DOĞRUEL
Mehmet Fatih ÇAKMAKTEPE
Nihan TOMRİS KÜÇÜN
Nihal ARACI
Kader KIZIL EROL
Serkan CİHAN





MOTİF AKADEMİ HALKBİLİMİ DERGİSİ
Motif Academy Journal of Folklore

ISSN: 1308-4445
e-ISSN: 2822-5538

2023, Yıl/Year: 16, Cilt/Volume: 16, Sayı/Issue: 41

Sahibi/Owner

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
(*The Motif Foundation of Folklore Education*)

Editör/Editor

Prof. Dr. Mehmet AÇA (*Marmara Üniversitesi-Türkiye*)

Yardımcı Editörler/Co-Editors

Doç. Dr. Nursel UYANIKER (*Marmara Üniversitesi-Türkiye*)

Doç. Dr. Galina MIŞKİNİENE (*Vilnius University-Lithuania*)

Alan Editörleri / Field Editors

Prof. Dr. F. Nalan TÜRKMEN (Sanat Tarihi/El Sanatları)

Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN (Türk Dili)

Doç. Dr. Ahmet KESKİN (Halkbilimi/Antrpoloji)

Doç. Dr. Abonoz KÜÇÜK (Halkbilimi)

Doç. Dr. Koray ÜSTÜN (Modern Türk Edebiyatı)

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Mehmet AÇA (*Marmara Üniversitesi-Türkiye*)

Prof. Dr. Simon J. BRONNER (*University of Wisconsin-USA*)

Prof. Dr. Maria CHNARAKI (*Drexel University-USA*)

Prof. Dr. Joanna KULWICKA-KAMIŃSKA (*Nicolaus Copernicus University-Poland*)

Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY (*Azerbaycan Milli Elmler Akademisi-Azerbajjan*)

Prof. Dr. Diliara USMANOVA (*Kazan Federal University-Tataristan/Russian Federation*)

Prof. Dr. Violetta WRÓBLEWSKA (*Nicolaus Copernicus University-Poland*)

Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (*Hacettepe Üniversitesi-Türkiye*)

Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ (*İstanbul Üniversitesi-Türkiye*)

Prof. Dr. Aynur KOÇAK (*Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye*)

Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ (*Ege Üniversitesi/Emekli -Türkiye*)

Prof. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ (*University of Prishtina-Kosova*)

Doç. Dr. Nursel UYANIKER (*Marmara Üniversitesi-Türkiye*)

Doç. Dr. Galina MIŞKİNİENE (*Vilnius University-Lithuania*)

Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Advisor

Dr. Seniha KRASNIQI (*University of Prishtina -Kosova*)

Redaksiyon & Dizgi

Bilim Uzm. İlkyaz YILDIZ – Ahmet AÇA

Baskı/Print

Tabloistanbul Fotokopi Promosyon Fatih/İstanbul



Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, üç aylık periyotlarla yılda dört kez yayınlanan hakemli bir dergidir. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nde yayınlanan tüm yazıların hukukî açıdan, dil, bilim açısından bütün sorumluluğu yazarlarına ait olup, yayın hakları telif devri yoluyla Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı'na devredilir. Dergide yayınlanan yazıların yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Yayıncının yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen herhangi bir şekilde basılamaz, çoğaltılamaz. Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir. Dergiye gönderilen yazılar iade edilmez. Anket, mülakat ve gözlem gibi nitel ve nicel araştırma yöntemleri kullanılarak hazırlanan makaleler, Etik Kurul Belgesi ibraz edilmesi koşulu ile yayınlanır. Dergide yer alan yazıların dijital baskı, grafik tasarım, uluslararası indekslere tanıtılması ve sekreteryaya giderleri için değerlendirme süreci başlangıcında Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı'na bağış talep edilmektedir.



Motif Academy Journal of Folklore is a refereed journal published quarterly, four times a year. All the responsibilities of all articles published in the Motif Academy Journal of Folklore belong to their authors in terms of legal, language and science, and their publishing rights are transferred to the Motif Folk Dances Education and Training Foundation through copyright transfer. The language of publication of the articles published in the journal is Turkish and English. It cannot be printed or reproduced in any or all manner without the written permission of the publisher. The Editorial Board is free to publish the articles sent to the journal. Articles sent to the journal are not refundable. Articles prepared using qualitative and quantitative research methods such as surveys, interviews and observations are published on condition that the Ethics Committee Document is submitted. Donations are requested to the Motif Folk Dances Education and Training Foundation at the beginning of the evaluation process for digital printing, graphic design, international indexes and the secretariat expenses of the articles in the journal.



Akademik Temsilciler/Academic Representatives

Türkiye/Domestic

Ankara: Prof. Dr. Nezir TEMUR
Ardahan: Doç. Dr. Fatih ŞAYHAN
Bandırma: Doç. Dr. Berna AYAZ
Balıkesir: Dr. Yonca ALTINDAL
Edirne: Dr. Selma SOL
Eskişehir: Doç. Dr. Aslı BÜYÜKOKUTAN
TÖRET
Gaziantep: Doç. Dr. Süleyman FİDAN
Giresun: Doç. Dr. Abanoz KÜÇÜK
İstanbul: Doç. Dr. Nursel UYANIKER
Kırklareli: Prof. Dr. Bülent BAYRAM
Nevşehir: Doç. Dr. Serkan KÖSE

Samsun: Doç. Dr. Ahmet KESKİN
Trabzon: Dr. Berk YILMAZ

Yurt Dışı/Abroad

Azerbaycan: Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY
Belarus: Dr. Kristina LAVYSH
Kosova: Prof. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ
Litvanya: Doç. Dr. Galina MIŞKİNİENE
Ukrayna: Doç. Dr. Tudora ARNAUT
Polonya: Dr. Kamila STANEK
Rusya Federasyonu: Prof. Dr. Elfine
SİBGATULLİNA



İletişim / Address:

<http://dergipark.org.tr/mahder> & motifakademidergisi@gmail.com

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı

Derviş Ali Mah. Kariye Yağhanesi Sokak No: 5 Fatih-İstanbul

0505-3785167 / 0505-5715444

<https://www.motifvakfi.com.tr>

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi aşağıda belirtilen indeksler tarafından dizinlenmektedir / Motif Academy Journal of Folklore is indexed by the following indexes.

ULAKBİM Tr Dizin (*Uluslararası Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi*)



DOAJ (*Directory of Open Access Journals*)



EBSCOHost



ERIHPLUS (*European Reference Index For The Humanities And Social Sciences*)



CEEOL (*Central And Eastern European Open Library*)



MLA (*Modern Language Association*)



ASOS Index (*Akademia Sosyal Bilimler İndeksi*)



İSAM (*Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmalar Merkezi Veritabanı*)



İÇİNDEKİLER – CONTENTS



Araştırma ve İnceleme Makaleleri/Research and Review Articles:

| | |
|---|----|
| ESRA BİLGE SAVCI | 1 |
| Evaluation of Texts Produced by Artificial Intelligence in Terms of Folklore <i>Yapay Zekânın Ürettiği Metinlerin Halkbilimi Açısından Değerlendirilmesi</i> | |
| AHMET KESKİN | 15 |
| Dede Korkut Oğuznamelerinde Savaş ve Savaş Hukuku <i>War and Laws of War in Dede Korkut Oguznames</i> | |
| GÜLSÜM TARÇIN | 41 |
| Kilis'te Kaybolan Bir Zanaat: Keçecilik ve Son Ustası <i>A Lost Craft in Kilis: The Felting and its Last Master</i> | |
| ZÜLEYHA ER | 52 |
| Somut Olmayan Kültürel Miras Sözlü Gelenek ve Anlatımlar Tutum Ölçeği Geliştirme Çalışması <i>Intangible Cultural Heritage Oral Tradition and Expressions Attitude Scale Development Study</i> | |
| İBRAHİM BOZ | 69 |
| Anadolu Masallarındaki Yasak (Tabu) Motiflerinin Kültürel Unsurlar Açısından İncelenmesi <i>Examining The Ban (Taboo) Motive in The Anatolia Folktales in Terms of Cultural Aspects</i> | |
| SALİH MEHMET ARÇIN | 82 |
| Tuva Destanlarında Hiperbol (Mübalağa) Kullanımı Üzerine <i>On the Use of Hyperbola (Exaggeration) in The Tuvan Epics</i> | |
| ÖZLEM ÜNALAN | 98 |
| Kültürel Kimlik Bağlamında “Kapı”da Süryani ve Türk Olmak <i>Being Syriac and Turk at the “Kapı” in the Context of Cultural Identity</i> | |

| | |
|---|-----|
| FARUK GÜN-İHSAN KASIMHANI | 123 |
| İran Merkezi Bölgesi Türklerinde Ağaç Kültü <i>Tree Cult Among the Turks of the Merkezi Region of Iran</i> | |
| BUKET AKDEMİR DİLEK | 141 |
| Kızılırmak Karakoyun Filmini Anlatı ve Kahramanın Yolculuğu Bağlamında Biçimbilimsel Olarak Yeniden Okumak <i>Re-Reading the Film Kızılırmak Karakoyun in the Context of the Hero Narrative and the Hero's Journey</i> | |
| AYSUN EZGİ YILMAZ | 159 |
| Toplumun Sokaktaki Aynası: Duvar Yazılarında Mizahın Kullanımı <i>The Mirror of Society in The Streets: Utilization of Humor in Street Walls</i> | |
| ELİF SAYAR | 174 |
| Masallarda Soyut Anlam Dünyasının Tespiti İçin Bir Metafor: “Kabuk” <i>A Metaphor for The Determination of The Abstract World of Meaning in Fables: “Shell”</i> | |
| ÇİÇEK TOPÇU-ULVİ TOPÇU | 186 |
| Şarkışla Ortaköy Alevileri Geçiş Ritüelleri: Evlenme ve Düğün <i>Sarkisla Ortakoy Alevis Transition Rituals: Marriage and Wedding</i> | |
| ERAY ALPYILDIZ | 210 |
| Yemek ve Bellek İlişkisinden Hareketle Şemsi Yastıman’ın <i>Memleket Hasreti</i> Şiirinde Gastronomstalji <i>Gastronostalgia in Şemsi Yastıman’s Memleket Hasreti Poem Based on The Relationship of Food and Memory</i> | |
| MEHMET EMİN BEGTİMUR | 230 |
| Hikâyenin Gücü: Ted Sunumları Üzerine Bir İçerik Analizi <i>The Power of Story: A Content Analysis of Ted Presentations</i> | |

| | |
|--|-----|
| FATMA SÖNMEZ | 248 |
| Latife Tekin'in <i>Ormanda Ölüm Yokmuş</i> Romanının Arketipler Açısından İncelenmesi <i>An Examination of Latife Tekin's Novel Ormanda Ölüm Yokmuş in Terms of Arcetypes</i> | |
| TURAN DEMİR | 270 |
| Geleneksel Türk Gelininin Büyüsel Erginlenme Yolculuğu <i>The Magical Initiation Journey of The Traditional Turkish Bride</i> | |
| ÖMER CAN SATIR-ALTUĞ ORTAKCI | 290 |
| Ortak Hikâyeye Dayanan İki Çorum Türküsü Üzerine Bir İnceleme <i>A Review on Two Corum Folk Song Based on a Common Story</i> | |
| FULYA DOĞRUEL | 314 |
| İade-i-İtibar: Kabak Kemanenin Tarihsel Serüveni <i>Restoration of Honour: The Historical Adventure of The Kabak Kemane</i> | |
| KADER KIZIL EROL | 331 |
| Kültür Turizmi Pazarlamasında Örnek İl İncelemesi: Şanlıurfa Örneği <i>A Case Study in Cultural Tourism Marketing: The Case of Şanlıurfa</i> | |
| HAMZA ÜSTÜN-ERKAN DEMİRTAŞ | 347 |
| Ortaokul Müzik Dersinin Kültür Aktarımı Bağlamında İncelenmesi <i>An Analysis of Middle School Music Lessons in The Context of Cultural Transmission</i> | |
| ŞİRİN KARAMAN-MEHMET FATİH ÇAKMAKTEPE | 367 |
| Sivas Arkeoloji Müzesinde Bulunan El İşleme Peşkirler <i>Handmade Peshkirs Found in Sivas Archeology Museum</i> | |
| NIHAN TOMRİS KÜÇÜN | 379 |
| Öz Şefkat Yaklaşımının Tüketici Davranışı Üzerindeki Etkisinin İncelenmesi <i>The Effect of The Self-Compassion Approach on Consumer Behavior</i> | |

| | |
|--|-----|
| NİHAL ARACI | 391 |
| Osmanlı Dönemi 16. Yüzyıl Tezhip Sanatından Örnekler Bağlamında Tasarım Çeşitliliği Üzerine Bir Değerlendirme <i>An Evaluation of Diversity of Design within The Context of Examples of 16th Century Illumination Art of The Ottoman Period</i> | |
| MERVE ÜNER | 413 |
| 1927 Yılı Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi'ne Göre Balıkesir <i>Balıkesir According to The Turkish Salon and Announcement Newspaper of 1927</i> | |
| ORHAN TUTAYSALGIR-SEVGİ ARI | 434 |
| Aslan Sembolizminin Tarihsel Yolculuğu ve Güncel Logo Tasarımlarında Kullanımı <i>Historical Journey of Lion Symbolism and its Usage in Current Logo Designs</i> | |
| SERKAN CİHAN | 454 |
| <i>Mukaddimetü'l-Edeb</i> 'in Yozgat Nüshasında Kuş Adları Bird Names in The Yozgat Copy of <i>Mukaddimetü'l-Edeb</i> | |
| <i>Çeviri/Translate</i> | |
| BANI MUSTAN DÖNMEZ | 475 |
| Bu Müziği Anlamayacaksınız: İçeridekiler ve Yabancılar | |
| <i>Kitap Kritiği/Tanıtımı</i> | |
| ESRA MERCAN | 491 |
| Banu Mahir, <i>Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslubu</i> , İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2022. (İsbn: 978-605-9452-97-7, 252 Sayfa) | |
| Yayın ve Etik İlkeleri | 496 |

EDİTÖRDEN

Değerli Okurlarımız,

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi' nin 41. sayısı ile bir kez daha karşınızdayız. Bu sayıda halkbilimi, edebiyat, dilbilimi, kültür araştırmaları, tarih, sanat tarihi, geleneksel sanatlar, müzik, kültür turizmi ve sinema alanlarında kaleme alınan 26 araştırma/inceleme makalesi, 1 çeviri ve 1 kitap tanıtımı yazısı yer almaktadır. İçeriği oldukça zengin olan bu sayımızı da beğeniyle okuyacağınızı umut ediyoruz.

Ülke ve millet olarak zor dönemlerden geçmekteyiz. Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. yılını yaşadığımız 2023 yılı ne yazık ki büyük doğal afetler de getirdi. Ülkemizin on bir şehrinde etkili olan deprem, on binlerce insanımızın hayatını kaybetmesine, yine on binlerce insanımızın yaralanmasına, yersiz-yurtsuz kalmasına neden oldu. Hepimizi derinden sarsan bu büyük felaketin yaralarını devlet ve millet dayanışmasıyla hızla saracağımıza, yarınlar için çok daha umutlu ve azimli bir şekilde yürümeye devam edeceğimize olan inancımız tamdır. Yeter ki yaşadıklarımızdan ders alalım; akıl, bilim, sevgi, sağduyu, hukuk ve adalet yolundan ayrılmayalım. Bu vesileyle yaşanan felaketlerde hayatlarını kaybedenlere Tanrı'dan rahmet, yaralılarımıza şifa, yakınlarını kaybedenlere sabır diliyoruz. Hepimizin başı sağ olsun.

2008 yılından bu yana yayın hayatında olan ve her sayısında azmine azim, gücüne güç katan *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, ülkemizin yaşadığı bütün ekonomik, siyasi ve toplumsal sorunlar karşısında yılmadan ve güzel yarınlar için olan inancını yitirmeden değerli yazarlarımızın bilimsel makalelerini yayımlamaya, sevgili okuyucularımızın da bu makalelerden yararlanmalarını sağlamaya devam edecektir.

Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi' nin 41. sayısının hazırlanmasında değerli yazarlarımızın yanı sıra, hakemlerimizin de büyük emeği vardır. Kendilerine anlayışları, sabırları ve destekleri için ayrıca teşekkür ediyoruz. Değerli bilim insanlarımızın makale ve hakemlik desteklerinin bundan sonraki sayılarımızda da devam edeceğini umut ediyoruz. Haziran 2023'de yayımlanacak olan 42. sayımızda buluşmak dileğiyle...

Mehmet AÇA

Editör

EVALUATION OF TEXTS PRODUCED BY ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN TERMS OF FOLKLORE



YAPAY ZEKÂNIN ÜRETTİĞİ METİNLERİN HALKBİLİMİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Esra BİLGE SAVCI*

ABSTRACT: Experience accumulation of mankind gained from life has preserved its existence by being transferred to the next generations for centuries. The geographies, climates, environmental conditions, technologies, economies and values of the communities in the processes they live in have formed their culture. All of the practices that preserve their relation with the past of the society in which they were created in the process of transferring the experience and accumulation from ancient times to new generations with the bond of tradition and shaped without losing their dynamism according to the needs of the time are within the scope of folklore researchers. Human communities have created and transferred their cultures in various cultural environments, especially in the oral culture environment. In the center of all these creation and transmission processes, people themselves have taken place. Mankind, which has produced various technologies throughout history, has developed electronic or digital technology as well as writing. The technology development has also played an active role in the creation and transmission of culture by human beings. Artificial intelligence technology developed by humanity is one of the most important technological developments of recent times and has started to show itself in almost every fields of life. Artificial intelligence has also been used in creating narrative texts. This brought up the problem of how the narratives created by artificial intelligence should be perceived or evaluated in what context. In this study, in the context of this problem, the situation of the texts within the scope of the principles of the folklore nature of the texts presented by the artificial intelligence, which was designed through algorithms, influenced by the technological developments, and the co-creation texts of the community, is discussed. Evaluations have been made on the differences of the texts from folklore texts. It has been seen that the produced texts have limitations in terms of context, depth and emotion transfer.

Keywords: Folklore, artificial intelligence, imitation text, tradition, context.

ÖZ: İnsanoğlunun yeryüzünde yaşamaya başladığı andan itibaren edindiği tecrübe birikimi yüzyıllar boyunca sonraki nesillere aktarılmak suretiyle varlığını korumuştur. Toplulukların yaşadıkları süreçler içerisinde yaşadıkları coğrafyalar, iklimler, çevre şartları, teknolojileri, ekonomileri ve değerleri onların kültür birikimlerini oluşturmuştur. Eski zamanlardan edinilmiş tecrübe ve birikimin gelenek bağıyla yeni nesillere aktarıma sürecinde yaratıldığı toplumun geçmişle bağını koruyan ve yaşanan zamandaki ihtiyaçlara göre dinamikliğini kaybetmeden

* Dr. Öğr. Üyesi.-İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / İstanbul-bilgeesra@gmail.com (Orcid: 0000-0002-0114-4650)

şekillenen uygulamaların bütünü halkbilimi araştırmacılarının inceleme alanına girmektedir. İnsan toplulukları kültürlerini sözlü kültür ortamı başta olmak üzere çeşitli kültür ortamlarında meydana getirip aktara gelmişlerdir. Bütün bu yaratım ve aktarım süreçlerinin merkezinde de bizzat insanların kendileri yer almışlardır. Tarih boyunca çeşitli teknolojiler üreten insanoğlu yazı teknolojisinin yanı sıra, elektronik ya da dijital teknolojiyi de geliştirmiştir. Geliştirdiği teknoloji insanoğlunun kültür yaratımı ve aktarımında da etkin bir rol üstlenmiştir. İnsanlığın geliştirdiği yapay zekâ teknolojisi son dönemlerin en önemli teknolojik gelişmelerinden biri olup hemen her alanda kendisini göstermeye başlamıştır. Yapay zekâ, günümüzde anlatı metinlerinin oluşturulması sürecinde de devreye sokulmuştur. Bu da yapay zekânın oluşturduğu anlatıların hangi kapsamda nasıl algılanması ya da değerlendirilmesi gerektiği sorununu gündeme getirmiştir. Çalışmada, bu sorun bağlamında, teknolojik gelişmelerle birlikte insan zekâsından etkilenerek algoritmalar üzerinden tasarlanmış olan yapay zekânın, topluluğun ortak yaratımı metinleri sistemine yüklediğinde sunduğu metinlerin folklorun mahiyeti noktasında yer alan ilkeler kapsamında metinlerin durumu çalışma içerisinde tartışılmıştır. Çıkan metinlerin folklor metinlerinden farklılıkları üzerine değerlendirmeler yapılmıştır. Üretilmiş metinlerin bağlamları, derinliği ve duygu aktarımı noktasında kısıtlarının bulunduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Halkbilimi, yapay zekâ, taklidi metin, gelenek, bağlam.

Introduction

The experience that mankind has had over the centuries, from the beginning of its existence on earth to the present day, and the effort made to transfer this experience to the next generations constitute the basis of creations. As a research area, the discipline of folklore examines the creations of folklore, which we can consider as cultural texts that have lived in the imagination of the people for centuries and have been transferred within the framework of certain attention. The features that make up the nature of folklore reveal the structure of creations. Structures with these features are considered as cultural products.

Dursun Yıldırım has listed the nature of folklore as follows: 1. Oral/Verbal Feature, 2. Tradition Feature, 3. Variant Feature, 4. Anonymous Feature, 5. Formulation Feature (Yıldırım, 1998: 68-69).

These five general characteristics describe the structure, nature, texture of cultural product in terms of their content. The fact that folk products have the characteristics of the society in which they were created is one of the main features that makes it unique and that is examined as a discipline. The features of cultural products created in this context endure traces of all the structures of the society. When evaluated in this respect, folklore includes all the perceptions, understandings, worldview, aesthetic tastes and beliefs of the society in which it was created. When these cultural products, which are under the influence of these structures, are transferred to future generations, they also allow the identity and sense of belonging of the community to be transferred.

The transfer of acceptances and teachings from the past of the community with a certain systematic, tradition ensures the continuity of the cultural product. Due to this feature, it is possible with the encompassing effect of tradition that the elements that unite the community maintain their fundamental points with additions or reductions according to the conditions of the age. The permanence of the creations in the tradition can be explained by their frequent repetition and their close relationship with their transmission. This relationship provides bilateral benefits.

One of the important features of the creation of folklore is the dynamic structure in the creation process of a folk creation product, preserving itself in long periods and matching the practices it has incorporated over time. From this point of view, the preservation of the five characteristics underlying the creation of the people, depending on the conditions of the time, and ensuring its continuity with the systematicity in the new order is only one of the inevitable features of this structuring. Society is a structure that continues its existence throughout the times and equips itself according to the conditions of the age. The fact that this structuring continues on its way by equipping the needs of the age within its traditional structure comes from the dynamism in its structure. In these conditions, a community that knows how to integrate the characteristics of its age into its traditions can maintain its existing features.

With the development of technology, the digital environment is living in an age where customs, traditions and performances are presented in an orderly manner as a new narrative environment, a pre-designed digital environment performance context¹. It has been created within the creativity of the oral environment and carries traces of the focus of "oral communication" in its content <oral, non-oral, half-oral, melodious, tuneless, half-melody> being oral, bound by tradition, the ability to change and develop versions, and the ability to form stereotypes. It was possible to transfer the creations to the next generation.

Technological developments and methods have affected the lifestyles of societies and their perspectives on life. As a reflection of the effects, the way the individual perceives the events in his life and reflects this perception to the community in which he lives, it is seen in the individual attitude in the new order as well as the acceptances from the past. It endures traces of the

¹ With the expression of the pre-designed digital environment performance context, it is aimed to explain that the performances based on words and imitation, which are among the subjects of folklore, are carried out in digitalized space, time and limitations. We suggest that points such as pre-limited broadcast time <performance time>, broadcast venue <designed programs with internet extension>, participant<audience> can be described with the expression of pre-designed digital media performance context. This propositional pattern was created after reading Dursun Yıldırım's study titled as "Pre-Designed Oral Media Performance Context". (Yıldırım, 2019).

remnants / residues of the individual's creativity in the past and the time he lives in present. It is seen that the opportunities used by scientific circles and scientists according to their disciplines have also improved within the technological developments. A researcher who tries to reach archives, libraries and resource persons for literature review can more easily reach the information transferred to the digital system by using the possibilities of technology. Different methods of accessing and interpreting data have evolved over time. There are publications on learning and bringing the learned knowledge to the literature by the researchers of the discipline.

Based on the idea that the technological systems of the current age can be systems that help people, but also learn from people, experts are trying to develop systems that are open to learning like humans. The purpose of this article is to discuss the aims, scope and extent of the work of artificial intelligence, developed by the development of computer technologies and human-written algorithms and technical arrangements, on cultural creations. The five basic characteristics at the point of the nature of the folklore discipline and the features of the creations produced by artificial intelligence are mentioned. In this study, how artificial intelligence system evaluates folklore creations, what kind of imitation 'texts' it offers as cultural products, and the quality of imitation texts are discussed within the framework of the discipline of folklore.

Artificial Intelligence

There are different and varied definitions of artificial intelligence as artificial intelligence refers to systems designed to exhibit human-like intelligence in a wide variety of domains and activities of humans, both physically and mentally. In the Encyclopedia Britannica, artificial intelligence is defined broadly as “the ability of a digital computer or computer-controlled robot to perform tasks commonly associated with intelligent beings.” (URL-1).

Artificial intelligence studies have progressed in different fields by going through various stages such as mechanization, robotization, computerization and digitalization, starting from the discussion of whether machines can think like humans or not. However, there are also studies of artificial intelligence related to the language used by humans and definitions within this framework. Artificial intelligence is “understanding language, learning, reasoning, problem solving, etc., which is associated with human intelligence in computer science. It is defined as the part related to the design of features by intelligent computer systems (Barr and Feigenbau, 1981: 3)

The first study on artificial intelligence is the article "Computing Machinery and Intelligence", written by Alan Turing in 1950 on human intelligence and computer intelligence, which questions whether it is logically possible to say that a machine can think, expressed as the Turing

test (Turing 1950). The concept of artificial intelligence was first formally defined and discussed at the Dartmouth Conference, in 1956. (Rabunal, 2009: xxxi)

However, for the first the academic study in Türkiye is on the ability of machines to think, Ordinaryus Professor Cahit Arf, Erzurum Atatürk University Makine Düşünebilir mi ve Nasıl düşünebilir? (Can Machines Think and How Can They Think?) article on the subject (Arf, 1959).

The historical development and development stages of artificial intelligence are summarized in the National Artificial Intelligence Strategy 2021-2025 of Türkiye document as follows; the first wave of AI studies, which emerged as a discipline that has a direct and intense relationship with computer science and mathematics, is labor-intensive systems using traditional programming and mostly rule-based approaches. It emerged in the period between 1950-1980. As a result of the constraints of the first wave, instead of AI functions, it focused on the systems that create them, and, inspired by the neural structure of humans, artificial neural networks approach has been developed in order to provide artificial intelligence with abilities such as learning, memorization and revealing the relationship between data, as in humans. As a result of the technological developments in the 2010s, the increase in the processor power and memory capacity of computers, as well as the advances in cloud computing and the access to large databases, allowing the use of multi-layer artificial neural networks, the so-called "second wave" period, in which deep learning applications accelerated, began to be experienced. At this stage, AI applications have started to take place in all areas of life, from autonomous vehicles to production facilities and sound and image processing systems used for different purposes. The basic development stages of artificial intelligence, which is expressed as the "third wave" today, are evaluated as "Narrow Scope Artificial Intelligence", which includes systems or applications that can only work to fulfill certain tasks today. In addition, artificial intelligence studies will develop in the form of "General Artificial Intelligence" stage, which can do the things that human intelligence can and can do both by learning and by improving itself, and "Super Artificial Intelligence" stages, where systems that can develop beyond human capabilities, learn and make and implement independent decisions will emerge (URL-2).

Although artificial intelligence technological developments have uses in different fields such as economic, social and industrial, different dimensions are discussed within the scope of our study, especially within the scope of text processing. There are studies on the evaluation of texts created by artificial intelligence as narratives, including moral, relational and expressive responsibilities, that contextual and human aspects should also be taken into account, rather than just a text (URL-3). In addition, there are current studies that the differences between the texts created using

artificial intelligence tools and the texts written by human beings cannot be distinguished even by experts on specific subjects (URL-4). There are also studies showing that texts created with artificial intelligence can be evaluated as "narrative intelligence" as the ability to create, tell, understand and respond effectively to stories (URL-5).

The ability of artificial intelligence to analyze the use of different digital resources, as well as visual materials such as photographs, pictures and videos, as well as written texts in the field of folklore, and the appropriate digital description of folk songs, songs and other oral performances will enable in-depth analysis to develop.

The main element in the development of the field of study, which is called Natural Language Processing (NLP) and is a subcomponent of artificial intelligence, includes the ability to evaluate human spoken language by machines. For this reason, it is possible to evaluate the human language as an element in artificial intelligence learning, such as making human language evaluable by the computer, understanding the features of words, sentences, language structures, idioms, providing translation opportunities, summarizing abilities, clustering and classification structures, emotional analysis, and dialogue analysis could be provided (Adali, 2012). Considering that the texts created by folklore are texts reflecting deep cultural backgrounds; it is thought that if the visual, audio materials, regional and cultural differences are taken into consideration, it can provide a useful analysis and evaluation opportunity.

With the internal evaluation of texts such as written text, audio text, pictures, photographs, the system starts learning within itself. By grouping or clustering the frames containing their differences, he completes a learning as he understands it best. The development of artificial intelligence systems that are enhanced and interacted in different regions will be able to reveal the possibility of further development.

It is considered a fundamental element to be considered that the texts produced by artificial intelligence are limited to the data used and the algorithms it uses. In addition, the use of artificial intelligence, studies will be increased by transforming the elements of human life into written, visual and auditory digital materials with human technology interaction. It is inevitable that the introduction of artificial intelligence as a technological element in fields that affect daily life such as education, economy, law, industry, entertainment and health will have cultural effects on technology and human interaction.

Oral Culture Science <Folklore>

The structure of the oral culture <folklore> is that it has the feature of basic framework verbalism. It is possible to transfer the culture products developed in the oral communication environment as a result of the tight

bond with the tradition. The material, which is connected to each other by tradition, is transferred to the next periods through oral communication. The material revealed by the oral media source constitutes the main field of study of folklorists.

It is extremely important to understand the scope and content of the term oral environment resources in the researches of oral culture researchers on oral culture products. Dursun Yıldırım has said the following about this subject:

The term oral environment resources does not refer to resources that I can call 'oral text' or 'oral weaving', which are woven only with words within their own limits of meaning. At the same time, it includes all the activities of the society in the environment, whether oral or non-oral, that are observed, described, processed, organized, created in the oral environment, and the environment in which all the weavings within the scope of the study of folklore discipline or oral culture science are formed. This medium has preserved its existence even when the written medium existed, albeit relatively. The knowledge, experience and creativity of the former helped the latter to develop and take form (Yıldırım, 1998: 92).

The fundamental elements that make up the content of oral culture products represent the common points considered by the researchers of the discipline. The products, which were formed as a result of the accumulation of the experiences, tastes and processes of the people, provided transmission and continuity with the focus of communication. Everything that societies have produced, created and maintained for centuries has continuing its cycle by preserving its dynamism, instead of remaining as the stable texts <non-dynamic text> according to the needs of the age in which they lived.

In the 21st century, algorithms established by technology, especially by modeling human characteristics, have been designed and technological studies have begun to be developed. While the human communities living in this age continue to convey the transmission of everything related to their past and roots with oral cultural products, they also closely followed the scientific and technological developments in their time.

In cases such as archiving the remains obtained from the natural intelligence and deep experience of human beings, trying to analyze their structure, and storing them, it can be ensured that they can be placed in a new area by using technology. It is possible to archive oral, written, semi-oral and semi-written texts, audio recordings, materials compiled from the field using various methods, and to store and analyze the material found in the literature over the digital system by keeping these archives by using digital facilities.

Another responsibility of folklore experts working to ensure the quality, examination, recording and continuity of oral cultural products is at

the point of archiving the material in their hands. It is a known issue that they work on the preservation and museum of paper, sound recordings and various objects. It is important that the opportunities brought by technology are presented to the benefit of the discipline's field of study. With digital storage areas, the existing material is not lost and its security is ensured.

As Timothy R. Tangherlini mentioned in his study "Big Folklore: A Special Issue on Computational Folkloristics" published in the 129th issue of the *Journal of American Folklore*, a folklore archive was created in a digital environment by transferring the folklore archives found around the world to digital media. At the same time, it is seen that it is possible to access the material in the regions where there are difficulties in accessing this digital archive from different parts of the world (Tangherlini, 2016).

The question of who created the folklore products explains the origin of the discipline. It is known that the creator, that is, the constructor, is the people, it is shaped by the experience of many years in the oral communication environment, and it is connected with the tradition connection. With the entry of the digital age, artificial intelligence applications are the whole of human-inspired algorithms and developed software. There are opinions about artificial intelligence such as thinking like a human, acting humanely, thinking wisely, acting wisely (Pirim, 2006: 85).

There are attempts to understand the forms that have been created, formed and shaped after these long processes, by uploading the oral culture products to the written form from the oral communication environment and the vocal ones to the system within the framework of the learning techniques and capacity of artificial intelligence. Therefore, with the uploading of published texts such as fairy tales and folk tales to artificial intelligence, a new text is tried to be written to the system based on the points such as fictional features, morphological features, and language features. In this regard, a teaching network was created by loading the Grimm Tales corpus onto artificial intelligence and it was requested to create a text from itself. This system produced imitation/artificial text. On this subject, the following statements are included in the study titled *The Fairy Tale Created by Artificial Intelligence: The Princess and the Fox*:

The sentences and expressions suggested by artificial intelligence were arranged by a team of human writers in order to arouse aesthetic pleasure in the listener, reader, and "The Princess and The Fox" tale was created which Calm announced to its users under the name of Lost Grimm Fairy Tale. This fairy tale was introduced by the Calm application as "the first fairy tale produced by artificial intelligence" (İlıcak and Çinko, 2021: 706).

Researchers stated in the study, "Botnik employees trained the artificial intelligence called Voicebox, which is basically an algorithm that predicts text, with all the tales of the Grimm Brothers in order to be able to

write this new Grimm fairy tale to the artificial intelligence” (Ilicak and Çinko, 2021: 705). Afterwards, artificial intelligence presented fairy tale text suggestions based on the features comprehended. The researchers stated that the computer model developed the words and sequences commonly used in the Brothers Grimm fairy tales and the process continued until the most suitable one was obtained, then a team of writers made up of humans began to format them as sentences and phrases suggested by the algorithm that predicts the text to form a rough draft of a fairy tale. (Ilicak and Çinko, 2021: 706).

Considering texts as a data source for artificial intelligence, asking it to create a text is an expected result from the system. The more the system can improve itself with different methods such as deep learning and machine learning, the more it is fed with the data set, the more comprehensive results will be achieved. By analyzing and classifying many digitized and digital materials such as the stable texts <non-dynamic text>, sound recordings, performances, photographs, pictures and videos with the methods of artificial intelligence, the ability to reconstruct based on productions can be gained. However, as in the fairy tale example, the created product is an example of a human-intervened text. Artificial intelligence produces a quality product as much as it can be taught and learned. The fact that this product was designed based on a product that was previously in the nature of folklore does not necessitate it to be accepted as a folklore product. Because it should be taken into consideration that the produced text is devoid of cultural environment factors such as public's knowledge, experience, geography, climate and audience. This application can be evaluated as imitating texts created from lived experience by analyzing and designing them by artificial intelligence. Since this new transformation process includes the requirements and acceptances of the oral communication environment, it is thought that the border it creates can be evaluated as an intrusive and imitative text feature. Because the texts, embodied by the lived experience created by man, are taken to the places where they live, and present their values, traditions and emotional transitions to the addressee of the narrator, that is, the narrator's point of view. The artificial intelligence system is able to comprehend the language features <sentence structures, word repetitions, similes, etc.>, construction and comprehension of the texts taught. It presents a text, based on designed concept. Since the created text does not have a cultural context texture and does not have a human related communication focus, it can be thought that it is just a rearrangement of the previous given texts. However, depending on the technology, artificial intelligence applications seem to have the potential to develop deeper datasets and algorithms.

The principle of adherence to tradition, which is one of the characteristics of folklore, includes the change of tradition in a way to meet

the needs of a human community and to respond to the differentiation of their needs over time. Dursun Yıldırım stated that there is a tradition when there is a human community in a place and the members of that community share a common language, environment and history (Yıldırım, 1998: 68).

The tradition, which is unifying and inclusive of the community, can survive when it maintains its dynamism according to the needs of the community in the age in which it lives. Tradition includes both the past and the future. When the experience, knowledge and value transfer in the past are combined with the time lived, the community unites. Tradition is valuable for the community in which it was created, as it retains its dynamism. Tradition is an integrated structure in which the language, history, culture, symbols, beliefs, acceptances and avoidances, values, expressions and acquisitions of the community in which it is preserved are intertwined. The material accumulation created by this structure is the combination of its long experience by diversifying and formulating. It should be seen as the effect of this accumulation that the community transfers to communication, speech, writing, architecture and tools.

The artificial intelligence system, by teaching the above-mentioned knowledge in depth and producing a new perspective and new text, includes the part of re-editing and reproduction based on what has been created before in the current time period. The types and forms of folklore texts are imitated by artificial intelligence through analysis and classification of the themes, skeletal framework and language and stylistic features of the narratives. The produced text constructs a new one using the same data accumulation after the production phase based on the existing one. Here, the adaptation of form, content, language and style, aesthetics based on the accumulation of experience should be considered as a value. However, there are limitations in the part of the folklore text, which is the production of the community, to be mixed with the emotions of the historical and cultural layers and to transmit communication through oral communication.

Artificial intelligence can transform stable text <non-dynamic text> or a text that has been recreated with its own learning system into a word index and a sound index. The person who sings folklore products is a performer and a creation in the context of the place where it is said. It is important for folklore that the accumulation of long processes is performed in the company of a performer and in the performance space. Every performance is a new creation. Every moment that takes place during the performance affects the text transferred in the performance.

In the creation of ballads and folk songs, as in other products, is it possible to find the characteristics and texture of the symbols that point to the historical context, cultural context and the theme of the genre in the text produced by artificial intelligence? The answer to this question can be evaluated in two ways. Artificial intelligence creates a product as a result of

teaching the theme of genres, form features, language and stylistic features, or creates a different mix by paying attention to the features of previously created texts. In this respect, a text emerges in proportion to the depth of learning, within the possibilities of the data set of the form properties and morphological properties of the texts. However, the restrictions on the historical context, cultural context and the transfer of cultural depth and feelings leave these texts stable and incomplete from the context that feeds the creation.

Evaluating the environment and context in which the text was created and formed independently from the text causes deficiencies in the notation of understanding and evaluating the nature of the text. It is necessary to examine the text by evaluating them as well as the environment and conditions that allow the creation of the text. A folklore product can be evaluated when texture, text, environment and context are evaluated. In this regard, Alan Dundes says, "Any folklore element can be analyzed in terms of a person's texture, text, and its environment and context. It is not possible to describe a folklore genre on the basis of only one of them" (Dundes 1998: 108). Metin Ekici in his work titled *Halk Bilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture), Sosyal Çevre ve Şartlar (Konteks)* (Text, Texture, Social Environment and Context in Folklore Studies) states that "not only are folklore products not stable creations in history, but these creations have a life, a colorfulness and vitality in their own environment. These products are not only the creations of the past, but also the values that are alive, kept alive and created today." (Ekici, 1998: 27).

Considering that artificial intelligence has developed production from the stable texts <non-dynamic text> it has learned only in the texts, the social environment and conditions are not included in depth at the moment. This makes it difficult to understand the depth and emotional dimension of the product. Even if artificial intelligence takes into account the words and expressions used to convey the emotions in the texts used for learning purposes in its algorithms, it can be said that it cannot use the texture together in the current technological developments, just like a human.

Artificial intelligence applications also make use of audio recordings and reproduce similar oral performance texts and existing ones based on oral performances. The basis of these productions consists of folklore products that have been created collectively, but it can also yield new products. However, the content of the innovation expressed here is open to debate. The performer is not the only binder of the performance-based products in the tradition. In order to examine the performance more fundamentally as a discipline, there is a need for details in terms of the performer, the time of the performance, the place of the performance, the listener-follower and the socio-cultural dimension of the performance. Without knowing these details, the missing aspects remain in the evaluation

of the product. From this point of view, the products created by artificial intelligence have limitations in the imitation of traditional creation, as there are situations such as the absence of communication, the absence of additions and reductions on the structure during the execution, and the inability to provide the flow of emotion.

It would be beneficial to consider the cultural effects of artificial intelligence developments starting in the 1950s, the way it has progressed with technological abilities, its capacity, and its inclusion in daily life in different aspects.

Folklore products are complemented by a human-to-human learning process. If the products produced as a result of artificial intelligence learning are learned by people and transferred to other people, the issue of distinguishing whether they are folklore products may arise. In this case, the content and context of the product will also be the subject of discussion. The constraints on depth, experience, texture and emotion transfer are related to the extent to which artificial intelligence will be developed in the future.

Conclusion

Cultural products, which have been formed as a result of a long accumulation through the creation of the people, have a certain form, enduring the language and style characteristics of the environment in which they were created, and including traces of the history, social environment, climate and geography, are transferred to the next generations through various transmission ways. Results produced by artificial intelligence, based on a cultural product, cannot be considered as an exact cultural product, but these are a step taken in this context, since they have syntax, structural features and content features of existing cultural products features. It is an artificial and imitative product created by extracting from the learned data set of artificial intelligence, which is likened to the human's natural intelligence. The above-mentioned folk-created texts are preserved by imitating and altering the principles of imitation. The dynamism, renewal and purposeful social environment requirements in the creations of the public's knowledge are closely related to the history and the places where they live. It is not sufficient in the developments in the stabling of the narrative and trying to reproduce it based on the existing constraints.

According to the development of the technology in question on the daily life requirements of people, interaction of artificial intelligence and human will be open to developments. The human creations that produce, transmit and continue to exist in the community will also effect artificial intelligence technology within itself.

Artificial intelligence is at the point of learning the folklore text that has been experienced, created and transferred by the community and presenting a similar or a new one based on. However, when a text is

separated from the texture, communication network, and most importantly, the community of which it is created, it loses its depth, which is one of the most important points in its structure. The dilemmas in evaluating the creations offered by artificial intelligence, which is a type of today's technology, as a oral culture text stated above. An important discussion will arise for experts if they encounter imitation, artificial texts that were created and continue to be created in the original public imagination.

REFERENCES

Written References

- Adalı, E. (2012). Doğal dil işleme. *Türkiye Bilişim Vakfı Bilgisayar Bilimleri ve Mühendisliği Dergisi*, 5 (2).
- Arf, C. (1959). Makine düşünebilir mi ve nasıl düşünebilir?. Atatürk Üniversitesi - Üniversite Çalışmalarını Muhite Yayma ve Halk Eğitimi Yayınları Konferanslar Serisi No: 1, Erzurum, 91-103.
- Barr, A. and Feigenbaum E. A. (ed.) (1981). *The hand book of artificial intelligence*. v. I, USA: William Kaufman, Inc. California.
- Dundes, A. (1998). Doku, metin ve konteks. (çev.: Metin Ekici). *Milli Folklor*, 5 (38), 106-119.
- Ekici, M. (1998). Halk bilimi çalışmalarında metin (text), doku (texture), sosyal çevre ve şartlar (konteks). *Milli Folklor*, 10(39), 25-34.
- Ilıcak, N. and Çinko, K. (2021). Yapay zekânın tarattığı masal: Prens ve tilki. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 10 (2), 703-719.
- Pirim, H. (2006). Yapay zekâ. *Yaşar Üniversitesi E-Dergisi*, 1 (1), 81-93.
- Rabunal, J. R., at al. (2009). *Encyclopedia of artificial intelligence*. USA: IGI Global.
- Tangherlini, T. R. (2016) Big folklore: A special issue on computational folkloristics. *Journal of American Folklore*, 129 (511), 5-13.
- Turing, A. M. (1950). Computing machinery and intelligence. *Mind*, 49, 433-460.
- Yıldırım, D. (1998). *Türk bitiği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yıldırım, D. (2019). Önceden tasarlanmış sözlü ortam icra bağlamı. *Türkbilig*, 2019/38, 1-10.

Electronic References

URL-1 :

Encyclopedia Britinica, <https://www.britannica.com> (Date of Access: 01.02.2023)

URL-2:

<https://cbddo.gov.tr/SharedFolderServer/Genel/File/TR-UlusalYZStratejisi2021-2025.pdf> (Date of Access: 23.12.2022)

URL-3:

<https://link.springer.com/article/10.1007/s00146-021-01375-x> (Date of Access: 23.12.2022)

URL-4:

https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-78635-9_67

Can Users Distinguish Narrative Texts Written by an Artificial Intelligence Writing Tool from Purely Human Text? (Date of Access: 23.12.2022)

URL-5:

Riedl, M. O. (2016). Computational narrative intelligence: A human-centered goal for artificial intelligence. arXiv preprint arXiv:1602.06484.

<https://faculty.cc.gatech.edu/~riedl/pubs/chi-hcml16.pdf> (Date of Access: 23.01.2023)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

DEDE KORKUT OĞUZNAMELERİNDE SAVAŞ VE SAVAŞ HUKUKU

WAR AND LAWS OF WAR IN DEDE KORKUT OGUZNAMES

Ahmet KESKİN**

ÖZ: Türkoloji çalışmaları için eşsiz bir öneme ve değere sahip olan Dede Korkut Oğuznameleri üzerinde yapılan çalışmalar günümüzde de büyük bir yoğunlukta devam etmekte, gerçekleştirilen her yeni çalışma daha başka çalışmalara kapı aralamaktadır. Bu çalışmalar aracılığıyla Dede Korkut Oğuznamelerinin Türk kültür tarihi için önemi ve özellikle de Türk töresi, gündelik yaşamı, inançları, mücadeleleri hakkında kapsamlı bilgi edinilebilmektedir. Türklerin tarihî süreçte uzun asırlar sürdürdükleri yaşam biçimleri doğrultusunda mevcut ve olası düşmanlarla sürekli ve kesin olarak, bazen de kendi içlerindeki mücadelelerinin inanç ve eylem, dil ve kültür, düşünce ve söylem gibi alanlarda doğrudan ya da dolaylı olarak Dede Korkut anlatmalarına da çeşitli boyutlarda yansıdığı görülmektedir. Bu çalışmada Dede Korkut Oğuznameleri savaş ve savaş hukuku bağlamında ele alınmıştır. Türklerin savaş hakkındaki düşünce, değerlendirme, tutum, eylem ve söylem biçimleri ile Türk kültüründe, tarihinde ve töresinde savaş kurallarının, savaş hukukunun nasıl belirlendiği, işletildiği ve bunların başlıca görünüşleri Türk dilinin, kültürünün ve edebiyatının önemli metinlerinden biri olan Dede Korkut Oğuznameleri örneğinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut Oğuznameleri, savaş, savaş hukuku.

ABSTRACT: The studies on the Dede Korkut Oguznames, which have a great importance and value for Turcology studies, continue to be researched with great intensity today, and each new study carried out in this field leads up to other new studies. Through them, studies, extensive information can be obtained about the importance of Dede Korkut Oguznames for Turkish cultural history and especially about Turkish customs, daily life, beliefs and struggles. It is seen that the struggles of the Turks with the current and possible enemies in line with the life styles they have lived for many centuries in the historical process, and sometimes the struggles within themselves, directly or indirectly in the fields such as belief and action, language and culture, thought and discourse, are also reflected in Dede Korkut's narratives in various dimensions. In this study, Dede Korkut Oguznames are discussed in the context of war and war law. Turkish thoughts, evaluations, attitudes, actions and discourses about the war and how the rules of war and the law of war were determined and operated in Turkish culture, history and customs, and their main appearances were examined in the sample of Dede Korkut Oguznames, which is one of the important texts of Turkish language, culture and literature.

Keywords: Dede Korkut Oguznames, war, laws of war.

** Doç. Dr., Samsun Üniversitesi İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Samsun-ahmetkeskinahmet@gmail.com (Orcid: 0000-0002-34225000)

Giriş

Savaş; kendimizi, bizim olanı ve hakkımızı savunmanın ve korumanın bazı durumlar için doğal ve kaçınılmaz bir sonucu olarak belirebilen olgular arasında bulunmaktadır. Savaşın doğal ve uluslararası hukuka aykırı olmadığı fakat savaşın da bir hukuk çerçevesinde sınırlarının çizilmesinin gerekliliğine yönelik görüşler (Grotius, 1967: 22-51), “savaş hukuku” kavramıyla bu hukuk alanının temel ilkelerini doğurmuştur. Bununla birlikte, tarihin en eski dönemlerinden itibaren var olan kuralların dayanağı olarak kültüre temellenen, savaş ve davranış arasında tespit edilen ilişkiler yazılı hukuk kurallarının çok daha öncesinde belirmiştir. Bu durum, her toplumun kendine özgü savaş hukukunun oluşmasına yol açmıştır (Turgut, 2008: 314).

Tarihin en eski dönemlerinden itibaren insanlığın temel gereksinimlerinin başında yer alan güvenlik ihtiyacının kaçınılmaz bir sonucu olarak savaş gündelik yaşamın, siyasetin, iç ve dış ilişkilerin şekillenmesinde daima belirgin ve belirleyici bir konumda bulunmuştur. Birey ve toplum üzerindeki etkileri nedeniyle mitolojik dönemlerden beri savaşın dile, kültüre, sanata, edebiyatın çeşitli tür ve alanlarına yansımaları olmuştur. Böylece dünya kültür ve edebiyat geleneklerinde savaş konusuna odaklanmış çok sayıda çalışma gerçekleştirilerek zengin bir savaş literatürü meydana gelmiştir (Brosman, 1992; Roach, 1993; Segal, 1997; Diehl, 1999; Sambains, 2002; Sherry, 2004; Das, 2005; Dawes, 2005; Hammond, 2006; Cole, 2009; Deer, 2009; MacKay, 2009; Stevenson, 2013, Ashe-Patterson, 2014; Gören-vd., 2018; Taylor, 2022).

Genelde Türk tarihi ve özeldede kültür tarihi içinde de oldukça geniş yer tutan savaş ve savaşla ilgili konular üzerinde yapılmış çalışmalar sonucunda zengin bir “Türk savaş çalışmaları literatürü”nün oluştuğu da görülmektedir (Duman-Güreşir, 2009; Çılgın, 2003; Coşkun, 2011; Şahinoğlu, 2011; Köroğlu, 2013; Gülşen, 2014; Daşcıoğlu, 2016; Güldürmez, 2018; Duman, 2018; Ulucutsoy, 2018; Ulucutsoy, 2019; Şahin, 2020). Dede Korkut Oğuznamelerinin çeşitli çalışmalar içinde askerî özelliklerle savaş ve savaş unsurları (Akkoyun Koç, 2021: 261-265) çerçevesinde ele alınmış olmakla birlikte, eserin savaş ve savaş hukuku bağlamında henüz müstakil ve kapsamlı çalışmalar aracılığıyla yeterli düzeyde incelenmediği dikkati çekmektedir.

Bu dikkatten hareketle hazırlanan çalışmada savaş konusunun Türk dil, kültür ve edebiyat tarihinin başlıca yazılı kaynaklarından biri olan Dede Korkut Oğuznamelerine ne şekilde yansımış olduğu ana hatlarıyla, savaş hukuku konusu ise daha kapsamlı biçimde ele alınmıştır. Bu doğrultuda çalışmada öncelikle Dede Korkut Kitabı'nın savaşın görünüm biçimleri üzerinden hangi konular kapsamında ele alınabileceği hususunda genel bir tasnif sunulmuştur. Çalışmanın devamında Dede Korkut anlatmalarında savaş konusu, savaş hukuku örnekleminde, ayrıntılandırılarak ve sınıflandırılarak değerlendirilmiştir.

Dede Korkut Kitabı'nda Savaş Konusunun Sınıflandırılması

Dede Korkut Kitabı içindeki anlatmaların sekizi doğrudan ve yoğun olarak düşmanlarla, ikisi kendi içlerinde, diğer ikisi ise olağanüstü güçlerle ve insanı ilgilendiren çeşitli evrensel olgularla mücadeleyi içermektedir. Bu bakımdan Oğuznameler, Türklerin tarihleri boyunca gerçekleştirmiş oldukları çeşitli mücadelelerle bu mücadelelerin toplum zihnindeki kalıntılarının estetik bir biçimdeki yansımaları olarak değer kazanır. Eserdeki anlatmalarda savaş türlü boyutlarıyla, çok yönlü biçimde ve oldukça kapsamlı olarak yer almaktadır. Esaret, esaretten kurtarma/kurtulma ve düşmanla mücadele içinde bulunma gibi hususların anlatmaların odağını oluşturduğu eserde savaş, en temel konuların başında gelmektedir. Anlatmaların bütününe bakıldığında, savaş dili ve edebiyatının bütün esere hâkim olduğu, yalnızca savaşla ilgili kullanılan sözcüklerin yoğunluğu üzerinden bile anlaşılabilir (Çitgez, 2018: 525-536).

Dede Korkut Oğuznameleri savaş bağlamında incelenirken öncelikle konu hakkında çerçeve sınıflandırmaların yapılması, daha sonra bu sınıflandırmaların genel ya da özel düzlemlerde genişletilmesi veya belirginleştirilmesi yararlı olacaktır. Söz konusu sınıflandırmaların savaş literatürü, savaş söylemleri, savaş stratejileri, savaş sebepleri ve savaş hukuku başta olmak üzere çeşitli temelleri dikkate alarak farklı biçimlerde gerçekleştirilebilmesi mümkündür. Dede Korkut Oğuznamelerindeki savaşla ilgili ele alınabilecek başlıca konu ve alanlar, Türkoloji çalışmaları bağlamında çok genel bir yaklaşımla, aşağıdaki gibi sınıflandırılabilir:

1. Türk tarihi, askerî ve kültürel tarih bağlamında Dede Korkut Oğuznameleri ve savaş.
2. Sözlü Kültür ve tarih ilişkileri bağlamında Dede Korkut Oğuznameleri ve savaş (destanlar, diğer epik anlatılar, sözlü tarih ve folklor, millî kimlik, savaşla ilgili inanç ve uygulamalar, savaş ve Oğuznameler).
3. Türk harp dili ve terminolojisi bağlamında Dede Korkut Oğuznameleri ve savaş (askerî teşkilatlanma, birlik ve rütbe adları, savaş, savaş aletleri ve ilgili tüm unsurlarla ilgili adlandırmalar).
4. Türk edebî geleneği bağlamında savaş edebiyatı ve Dede Korkut Oğuznameleri.
5. Türk sanatı, estetiği odağında Türk savaş edebiyatı ve Dede Korkut Oğuznameleri.
6. Türk savaş stratejileri ve Dede Korkut Oğuznameleri.
7. Türk savaş hukuku ve Dede Korkut Oğuznameleri (savaş hukuku, savaş kararı, savaş töresi).
8. Türk savaş aletleri, donanması ve kuşanması bağlamında Dede Korkut Oğuznameleri.

9. Çağdaş sanat ve edebiyat akımlarına, dönemlerine, isimlerine, türlerine ve eserlerine yansımaları bakımından Dede Korkut Oğuznameleri ve savaş.
10. Kültürel göstergebilim, kültürel semiyotik, söylem analizi vb. bağlamlarda Dede Korkut Oğuznameleri ve savaş.
11. Adbilim odağında Dede Korkut Oğuznameleri ve savaş.
12. Psikolojik harp/soğuk savaş bağlamında Dede Korkut Oğuznameleri ve savaş.
13. Karşılaştırmalı mitoloji, dil, toplum, kültür ve edebiyat araştırmaları bağlamında Dede Korkut Oğuznameleri ve savaş.

Ayrıntılandırılmamış bir nitelik taşıyan, oldukça genel bir yaklaşımla hazırlanan bu sınıflandırmadaki eksiklerin, yapılacak yeni çalışmalarda, gerçekleştirilecek daha kapsamlı sınıflandırmalar aracılığıyla giderileceği kuşkusuzdur. Burada özellikle, Dede Korkut Oğuznamelerinin savaş bağlamında oldukça geniş bir yelpazede ele alınabileceğinin, her konunun alt alanlarıyla ilgili kapsamlı ve müstakil çalışmaların yapılmasının gerekliliği vurgulanmalıdır.

Bu çalışmada, yukarıda verilen tasnifte yer alan madde başlarından ya da alt başlıklardan bir kısmını doğrudan bir kısmını ise dolaylı olarak kapsayacak biçimde Oğuznameler; (1) savaşın genel görünümü ve savaş konusuyla ilgili başlıca hususlar, (2) savaş hukuku ve ilişkili eylem ve ritüeller (savaş töresi, savaş kararı, ganimet, yağma, haraç, tutsaklık/esaret, savaş sebepleri vs.) odağında, Dresden nüshasında yer alan on iki anlatmanın taranmasıyla tespit edilen verilerden hareketle ele alınmıştır.

Dede Korkut Oğuznamelerinde Savaşın Genel Görünümü ve Savaş Konusuyla İlgili Başlıca Hususlar

Bozkır sosyokültürel ve toplumsal yaşantısına bağlı olarak kadim Türk devletlerinde ordu-millet fikri etrafında askerliğe özel bir meslek gözü ile bakılmadığı, ücretli orduların söz konusu olmadığı, hemen her bireyin savaşa her an hazır bulunduğu bilinmektedir (Kafesoğlu, 2005: 281). Türklerin tarihî dönemlerdeki gündelik yaşamlarını, inançlarını, savaşlarını ve buna yönelik hatıralarını yansıtan bir eser olarak Dede Korkut Kitabı'nda da bu durum benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır. Beylerin kendi aralarında, tabiatla, insanüstü güçlerle ve kâfirlerle yaptıkları savaşların dile getirildiği eserde düşmanlarla gerçekleştirilen mücadelelerde oldukça canlı, zengin ve estetik bir üslup dikkat çekerken Oğuzların siyasi yaşamları içinde ayrı bir "muharip sınıf"ın bulunduğuna yönelik açık kayıtlara rastlanılamamaktadır. Bununla birlikte, "Oğuz Eli"nin tehlikeye düşmesi halinde Oğuz beylerinin, kadınlarının, çocuk denecek yaştaki gençlerin birer kahraman olarak savaş meydanında yer aldığı, bu bakımdan ordunun halk, halkın da ordu olduğu bir bağlam dikkati çekmektedir. Bayındır Han ve Salur Kazan başta olmak üzere devletin idari mekanizmasında yer alan bütün görevlilerin aynı zamanda askerî teşkilatta da vazife alan kişiler olarak

belirmesi şeklindeki bu eski Türk devlet anlayışı, özünü Türk sosyal hayatında bulmaktadır (Bulduk, 2019: 149).

Dede Korkut Oğuznameleri destandan halk hikâyesine, göçebe, yarı göçebe ve göçerevlilikten yerleşikliğe, eski inançlardan İslamiyet'in kabulüyle bütünleştirilen yeni inançlara geçişin ve bu geçiş süreçlerinin birlikteliğinin türlü yansımalarını içeren bir yapıttır. Destandaki ortamlar, esas itibariyle mücadele etmek, savaşa girmek, zorlukları aşmak gibi temalar üzerine kuruludur (Abdulla, 2019: 118). Anlatmalarda Oğuz bireylerinin, beylerinin ve Oğuz toplumunun oldukça güçlü, savaşçı özellikleriyle toplumun güvenliği için gerekli kahramanlığı sergilemek üzere her türlü mücadeleye ve savaşa hazır biçimde konumlandıkları görülmektedir. Oğuz Türklerinin devamlı hareket ve mücadeleye dayalı hayat tarzının estetik bir düzlemde anlatıldığı Dede Korkut Oğuznamelerinde hem tabiat ve çevre şartları hem de düşman birlikleriyle ilgili bir zorunluluk olarak güçlülük ve savaşçılık, halkın ve devletin başlıca niteliklerdir. Hayatta kalabilmek için bireyin ve toplumun bir bütün halinde mücadelecı bir kimliğe sahip olması kaçınılmaz olduğundan, anlatmalarda savaş ve kahramanlık baskın bir görünümde (Başar, 2012: 1009).

Anlatmalarda; yay çekip ok atmak, baş kesip kan dökmek, düşmana akın edip kanlı kâfir elinden ganimet almak gibi savaşçı özelliklere sahip olmayan bir bireyin toplum içinde saygı görmediği, ad dahi alamadığı bir sosyokültürel bağlam söz konusudur. Nitekim Oruz, babası Kazan Bey'e, kendisine savaşmayı öğretmediği için; "Devece büyümüşsün, deve yavrusu kadar aklın yok. Tepece büyümüşsün, mısır tanesi kadar beynin yok. Hüneri oğul atadan mı görür öğrenir a, yoksa atalar oğuldan mı öğrenir? Ne zaman sen beni alıp kâfir sınırına çıkardın, kılıç çalıp baş kestini? Ben senden ne gördüm ne öğrenem" (Özçelik, 2016: 682) sözleriyle adeta hesap sormaktadır. Ters Uzamış, Bayındır Han'ın divanında beyleri saymayıp Kazan'ın önünde oturan Öşün Koca oğlu Egrek'e; "Mere Öşün Koca oğlu! Bu oturan beyler her biri oturduğu yeri kılıcıyla, bileğinin hakkıyla almıştır. Mere, sen sen baş mı kestini, kan mı döktün, aç mı doyurdun, çıplak mı donattın?" deyince Egrek; "Mere Ters Uzamış! Baş kesmek, kan dökmek hüner midir?" diye sormakta ve "Evet, hünerdir ya!" cevabını almaktadır. Ters Uzamış'ın sözü Egrek'in gururuna dokunmakta ve Kazan Beg'den akın izni alıp üç yüz seçkin mızraklı akıncı yiğit toplayarak savaşmaya gitmektedir (Özçelik, 2016: 747).

Eserin bu bakımdan bir bütün olarak savaş ve savaşçılık ilişkileriyle örüldüğü görülmektedir. "O zamanda bir oğlan baş kesme, kan dökmese ad vermezlerdi" şeklinde tanımlanan bir bağlamda henüz ad almadan "savaşçıların kaplanı boz oğlan" şeklinde tanıtılan Bamsı Beyrek'e babası tarafından ısmarlananlar, savaşçıya lazım olacak başlıca savaş aletleridir (Özçelik, 2016: 656). Çocuğun baş kesip kan döktükten sonra "Bamsı" adını alması ve babasıyla beyler arasında geçen; "benim oğlum baş mı kesti, kan mı döktü" ... "beli baş kesti, kan döktü adam öldürdü" ... "mere bu oğlana ad

koyacak kadar var mıdır?" ... "evet sultanım fazladır" (Özçelik, 2016: 657) söyleşmeleri de bu bağlamda dikkat çekicidir. Dede Korkut gelip oğlanın adını verdikten sonra beylik istemektedir. Çünkü Dede Korkut, çocukluktan yetişkinliğe geçişin göstergesi olarak "baş kesip kan döken" kahramanlara adını verip onlara "beylik" isteyerek o gencin beyler zümresine dâhil olmasını sağlamaktadır. Çocuğun ad alması demek bu bakımdan, bir kahramanlık zırhını kuşanması anlamını da taşımaktadır. Nitekim kahramanlar, ancak adlarını aldıktan sonra sosyokültürel olarak bir değer kazanmaktadır. Düşmanın başını kesip kanını dökmek mevki ve statü sembolüdür çünkü söz konusu "ol" devirde baş kesip kan dökmeyenin başının kesilip kanının dökülmesi tehlikesi bulunmaktadır (Bayat, 2019: 175-182).

Dede Korkut anlatmalarında geçen olayların, mücadelelerin, savaşların tarihî zemini ve dönemi, bu savaşların kimlerle gerçekleştirildiği vb. konular hakkında çok sayıda tartışma bulunmakla birlikte (Sümer, 1952; Boratav, 1958; Özel, 2015) bu anlatmaların Türklerin en erken dönemlerden itibaren düşmanlarıyla ve kendileri arasındaki mücadelelerini konu edinen hatıraları çok yoğun bir şekilde yansıttığı kabul edilmektedir. Oğuznamelerde savaşlar, mücadeleler, esaretten kurtarmalar, düşmanla ve içte yapılan kavgalar, genel olarak Türk destanlarında da görülebilmekle birlikte, eserin kendine özgü epik üslubuyla aktarılmaktadır. Korkut Ata'nın her anlatmanın sonunda gelip soy soylayıp boy boylaması, özellikle de yom vererek kötülüklerden korunmaya yönelik dilek sözleri, Oğuzların geçmişinden çok geleceğinden endişe duyarak koruyucu bir söylemi benimsediğine işaret etmektedir. Burada epik ve estetik üslupla ifade edilen yerleşik alkış metinleriyle mevcut durumun hafifletilerek Oğuzların gelecek belalara karşı savunmaya hazırlanmasının amaçlandığı, böylece daha zor sınavlardan da başarıyla çıkmalarının hedeflendiği anlaşılmaktadır. Bu aynı zamanda stilistik bir unsur olarak bir mücadele ve savaşın, erginleşme sürecinin tamamlanarak diğerinin başlayacağına da işaret eden epik ve mitolojik bir ritüel söylemi şeklinde belirlemektedir (Bayat, 2020: 92-93).

Eserde savaş yapılmadığı zamanlarda bile her daim savaşa hazır olan, ordu-millet anlayışıyla savaşçılık eğitimini doğal ortamında almış bireylerden oluşan bir toplumsal yapı dikkati çekmektedir çünkü savaş, bu toplumun ve onların yaşam düzeninin sabit bir gerçeğidir (Akkoyun Koç, 2021: 262). Salur Kazan'ın görünürde oğlunu, karısını ve annesini kurtarıırken aslında bütün bir boyun, toplumun menfaati için savaşması (Abdulla, 2019: 144), anlatmada kahramanlıkların, mücadelelerin, savaşların, sosyal ve toplumsal bir bilinçle gerçekleştirildiğine işaret etmektedir. Kazan'ın kendini övmeyip yiğitlerini övmesi, yiğitlerince bireysel olarak değil toplumsal olarak kolektif bilinci öncelemesi, örneğin Segrek'in kardeşini esaretten kurtarmak üzere düşmana akın yapmasını ve zarar görmesini engellenmek amacıyla evlendirilmek istenmesine karşın gerdek gecesi helaliyle arasına kılıç koyarak "Kılıcıma doğranayım, okumla

vurulayım” (Özçelik, 2016: 657) öz kargışını icra ederek mitik yasaya gönderme yapması da yine bu durumdan kaynaklanmaktadır.

Anlatmalarda herkes çok güçlüdür. Dirse Han’ın çok ağır yaraladığı oğlu Boğaç Han on gün içinde at binip kılıç kuşanacak, ava çıkacak duruma gelir. Mücadelelerde kılıç, yay, mızrak, at, kahramanın başlıca fiziki savaş materyalleridir. Burada elbette ki inanç, kahramanlık, millet, devlet ve toprak sevgisi, töreye bağlılık ve değerler, kahramanların en önemli manevi kuşanmalarıdır. Beylere, ad almış kahramanlara her zaman kırk yiğitleri, kırk ince bellileri eşlik etmektedir. Her türlü mücadeleyi birlikte gerçekleştirme, korkusuzluk, ölümden çekinmeme, kahramanların başlıca özellikleridir.

Beyleri ve toplumu için mücadele ederken hayatını kaybedenler “şehit” olarak değerlendirilirler, bu bakımdan şehitlik, önemli bir kavram olarak belirir. Kazan’ın evinin yağmalandığı anlatmada Kazan’ın evini koruyanlar ve Karacık’ın kardeşleri şehit olur. Bamsı Beyrek gerdek gecesi uykusunda öldürölmek üzereyken naibinin canını feda edip şehit olması sonucu hayatta kalır. Tepegöz’ün öldürdükleri de şehit sayılır, çünkü burada toplumun tamamını ilgilendiren bir tehdit, toplu bir savunma, toplum için canını feda etme söz konusudur. Salur Kazan’ın tutsak olduğu anlatmada Kazan’ın yirmi beş beyi şehit olur. Oruz’un tutsak olduğu anlatmada Oruz’un kırk yiğidi birden şehit edilir. Bu kapsamda Oğuz uğruna, yurdu yolunda mücadele eden herkes “şehit” olarak adlandırılmaktadır.

Eserdeki bu ve benzeri çok sayıda örneğin işaret ettiği üzere Dede Korkut Oğuznameleri savaş ve savaşa bağlı çeşitli unsurlar bakımından oldukça zengin ve kapsamlı bir içeriğe sahiptir. Çalışmanın devamında konu, Oğuznamelerde savaş hukukuna yönelik yer alan başlıca unsurlar kapsamında değerlendirilmiştir.

Savaş Hukuku: Kapsam ve Temel Çerçeve

İnsanlık tarihinin en karmaşık ve değişken olguları arasında yer alan savaş ve onun sebepleri, niteliği, sonuçları gibi konular üzerinde henüz ortak bir görüş sağlanabilmiş değildir. Genel bir tanımla savaş; *düzenli veya düzensiz askerî güçler kullanarak aşırı şiddet ve saldırganlık ile karakterize edilmiş olan; devletler, hükümetler, bireyler ya da toplumlar arasında çoğu zaman silahlarla gerçekleştirilen çatışmalar* (Doğanışık, 2020: 1) şeklinde değerlendirilmektedir. Savaşlara bağlı olarak gerçekleşen savaş suçları ise teamül ve sözleşmelerle savaşın yürütölmesini düzenleyen uluslararası hukuk kurallarını ihlal eden eylemlerden oluşmaktadır. Açıkça ilan edilmiş olsun veya olmasın, bütün savaşları ve buradaki eylemleri düzenlemeyi amaçlayan “savaş hukuku”, savaşan ölkelerin birbirleriyle ve savaşa katılmayan ölkelerle olan ilişkilerini düzenlemekte, ayrıca bireylerin savaşdaki hak ve sorumluluklarını belirlemektedir. Savaş hukuku bu anlamda, savaş sebebiyle yapılması gereken askerî eylemlerle insancıl gereklerin bağdaştırılmaya çalışılmasıdır. Savaş hukukunun amacı en genel anlamda, savaşın doğurduğu olumsuz etkileri mümkün şartlar bağlamında

en az düzeye indirmektir. Bu bakımdan savaş hukuku; savaşta belirli kurallara uyulması ve bunlara aykırılık teşkil eden eylemlerin savaş suçu sayılmasıyla savaş sırasında uyulması gereken kuralların çiğnenmesinin müeyyidesini ifade etmektedir (Aslan, 2008: 235).

Çatışma dışı kalan veya çatışmalara doğrudan doğruya katılmayan kişilerin hayatlarına, bedensel ve ruhsal bütünlüklerine saygı gösterilmesi ve insanca muamele edilmesi, teslim olan veya çatışma dışı kalan bir düşmanın öldürülmemesi ya da ona zarar verilmemesi, yaralı ve hastaların tedavi edilmesi, yakalanmış olan savaşçıların ve karşı tarafın otoritesi altındaki sivillerin hayatlarına, onurlarına, kişisel haklarına ve inançlarına saygı gösterilmesi, bunların her türlü şiddetten, zararlı etkenlerden korunarak temel haklarına riayet edilmesi, kimsenin maddi veya manevi işkenceye, bedensel eziyete ya da acımasız ve aşağılayıcı muameleye tabi tutulmaması, gereksiz kayıplara veya aşırı zararlara neden olacak nitelikteki savaş yöntemlerinin ve araçlarının kullanılmaması, sivil halkın ve sivil kişilerin saldırı hedefi edilmeyip saldırıların doğrudan doğruya ve sadece askerî hedeflere yöneltilmesi (Arslan, 2008: 271-274), savaş hukuku bağlamındaki temel hususlardır.

Bu özellikleriyle savaş hukuku; savaşa girmek için kabul edilebilir koşulları ve gerekçeleri (*jus ad bellum*) ve savaş sırasında savaşan tarafların sergilenen davranışlarının sınırlarını (*jus in bello* veya *uluslararası insanlı hukuk*) düzenleyip belirleyen, modern ve uluslararası kamu hukukunun (*milletler hukuku*) bir parçası olarak kabul edilmektedir. Günümüzde savaş hukukunun ele aldığı konular arasında savaş ilanları, teslimiyetin kabulü, savaş esirlerine muamele, ayırım ve orantılılık ile askerî gereklilik ve gereksiz yere acı çekilmesine neden olabilen bazı silahların (fosfor, varil ve msket bombaları gibi kullanılması kat'i olarak yasaklanmış olan kitle imha silahlarının siviller üzerinde kullanılmasının vb.) yasaklanması gibi hususlar bulunmaktadır (Abbasbeyli-Ramazanov, 2016: 37; Kolasi, 2018; Doğanışık, 2020).

Bir toplulukta uyulması gereken aynı veya benzer davranışlar ile ortak tutumların, ortak kuralların karşılığı olarak erken dönem Türk yazılı metinlerinde *törü* veya *törö* olarak geçen terim, bugünkü anlamıyla *hukuk* anlamına gelmektedir. Fertler bu kuralları benimser ve bununla ilgili davranışları tekrarlar. Böylece gittikçe genişleyen bir çevrede bilinçli veya bilinçsiz tekrar edilen bu ortak davranışlar örf ve âdet kuralı niteliği kazanır. “Halk hukuku” ile de tanımlanan bu kurallar, etnik grupların tarihinden, dinî özellik ve emirlerden de etkilenecek tarihin derinliklerinden süzülüp gelerek o toplumu temsil ederler (Türkmen, 2011: 246). Bu kapsamda halk hukukunu; (1) İdare Hukuku, (2) Ceza Hukuku, (3) Mülkiyet Hukuku, (4) Savaş Hukuku ve (5) Ant Hukuku (Akçam, 2021: 189-197) şeklinde sınıflandırmak mümkündür.

En eski dönemlerden itibaren toplumların kendilerine özgü oluşturdukları, toplumsal dinamiklerden, kültürden, inançlardan,

geleneklerden beslenen ve Türklerin “töre” adını verdikleri sözlü hukuk kuralları savaşla ilgili kuralları da kapsamaktadır. Savaş hukukunun ve kurallarının temelini oluşturan törelerin toplumdaki önemi ve saygınlığı diğer pek çok toplumda olduğu gibi eski Türk toplumlarında da öylesine yerleşmiştir ki etkin hukuk kurallarının konulması ve bunlara eşitlik ve adalet ilkeleri çerçevesinde riayet edilmesi hem kağanın iktidarı hem de devletin sürekliliği için en önemli koşullar arasında gösterilmiştir. Bu sebeple de kaynaklarda törenin çok önemli olduğu, hatta devletten bile önde geldiği, töresini kaybetmiş bir ulusun yok olmuş sayılacağı hatırlatılarak kağanlardan her zaman töreye uygun davranmaları istenmiştir. Kağanlar da bunu çok önemli bir görev sayıp kendilerini her zaman halka karşı sorumlu hissetmişler ve icraatlarıyla ilgili olarak topluma adeta hesap verici açıklamalarda bulunmuşlardır. Bu durum Türklerin İslamiyet’i kabul ettikten sonra kurdukları devletlerde de benimsenen temel ilkeler bağlamında devam etmiş, bu bakımdan “Türk Töresi” tüm Türk devletleri için geçerli ve bağlayıcı olmuştur (Pamir, 2009: 360-373).

Savaşın hangi sebeplere bağlı olarak meydana gelebileceği ya da savaş sürecindeki gerçekleştirilebilecek ve gerçekleştirilemeyecek eylemlerin belirlenmesine yönelik yazılı savaş hukuku kurallarının tarihi için on altı Avrupa devleti tarafından 1864’te Cenevre’de imzalanan “Kara Ordularına Mensup Yaralı ve Hastaların Durumlarının İyileştirilmesine İlişkin Sözleşme” bir dönüm noktası olmuştur (Aslan, 2008: 236; Turgut, 2008: 133). Bu bağlamda devletler arasında meydana gelen savaşların bir kurala bağlanması gerektiği düşüncesiyle savaşın acılarını hafifletmek, dürüstçe savaşmak; yaralılara, kadınlara ve çocuklara zarar vermemek, savaşı mantık ilkelerine uygun şekilde yürütmekle ilgili değer ve yasaların ilk önceleri sözlü, ahlaki ve dinsel emirler bağlamında ortaya çıkıp geliştiği görülmektedir. Bu anlamda savaş hukukuyla ilgili değer ve yasalar en eski çağlardan bu yana mevcut olmakla birlikte bu düşüncelerin, değerlerin ve yasaların hukuk alanında devletleri bağlayıcı uluslararası sözleşmeler şeklinde ancak 19. yüzyıl itibariyle kabul edilmeye başlandığı, öncesinde savaş hukukunun büyük ölçüde sözlü yasalar, antlar ve töre gibi kültürel olgular kapsamında sürdürüldüğü bilinmektedir.

Dede Korkut Oğuznamelerinde Savaş Hukuku

Türklerin Bozkır Kültürü kapsamında uzun asırlar sürdürdükleri, yansımaları günümüzde de hissedilebilen, akrabalık ve aile, birey ve toplum, devlet ve halk, savaş ve diğer bütün alanlardaki ilişkilerin kaynağını ve sınırlarını oluşturan töre esaslı hukuk sistemi Dede Korkut Oğuznamelerinde pek çok anlatmada karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan Dede Korkut Kitabı’nda örf-âdet hukuku yahut geleneksel halk hukuku (örfi hukuk) açısından oldukça çarpıcı örnekler bulunmaktadır. Bu örnekler; Dede Korkut anlatmalarının Türk sosyal düzeni için önemli hukukî prensipler içerdiğini ve eserin Türk hukuk tarihi için de önemli bir kaynak olduğunu göstermektedir (Türkmen, 2011: 245).

Halk hukuku açısından Dede Korkut anlatmalarına yansıyan Bozkır medeniyet anlayışına göre asıl ve en önemli mesele ilin bütünlüğüdür. Bayındır Han “töre”nin uygulanmasından sorumlu liderdir. Hiyerarşik bir hukuk düzeni ve saygıya dayalı bir protokol sırası, töre ile belirlenmiş ve sabitlenmiştir. Oldukça sert müeyyideler içeren “töre”lere toplum, gönüllü bir şekilde uyar. İsyanlar, kargaşa ve iç huzursuzluklar “töre”nin yanlış uygulamalarından doğar ve düzen yine töre ile sağlanır (Türkmen, 2011: 253). Beyler arasındaki ilişkileri, kanun uygulayıcılarını, özel hukuka, kamu, savaş ve ceza hukukuna yönelik çeşitli unsurları anlatmalar üzerinden takip etmek mümkündür.

Oğuz ordusunun başında, sembolik olarak bulunan fakat hiçbir savaşa katılmayan Bayındır Han bulunmaktadır. “Savaş günü önden tepen Salur Kazan Alp” sıfatıyla Kazan Han, Oğuz ordusunun asıl komutanıdır ancak savaş kararını tek başına al(a)maz çünkü Oğuz töresinde beylere danışılmadan savaş kararı da alın(a)maz. Kâfir serhaddine yaptıkları akınlarla ad alıp var olan, övünen Oğuz alpleri savaşı ve akını sebepsiz yere kan dökmek ya da nefislerini tatmin etmek amacıyla gerçekleştir(e)mezler. Burada ya kâfirin Oğuz yurduna baskın düzenlemesi ya av-eğlence tertiplendiğinde kâfirin saldırması üzerine ya da esir düşen Oğuz beylerinin kurtarılması için savaşımaya karar verilmesi söz konusudur. Bu bakımdan Oğuzların muharebe etmelerinin haklı sebepleri mevcuttur ve dikkat çekici bir husus olarak haksız yere kâfire akın eden Kazılık Koca gibi Oğuz beylerinin anlatmalarda başarısız oldukları görülmektedir (Bulduk, 2019: 150-151). Oğuz miti, hangi durumlarda savaşılıp hangi durumlarda savaşılamayacağını anlatmalar üzerinden net bir şekilde ortaya koymakta, Oğuz töresindeki savaş hukuku unsurlarını çeşitli anlatma, olay, olgu ve söylem türleri aracılığıyla ifade etmektedir.

Çalışmanın devamında değerlendirilen hususlar da Dede Korkut Oğuznamelerindeki türlü olay ve söylemler üzerinden, Oğuz ülkesinin sınırları içinde töreye bağlı bir savaş ve ceza hukukunun bulunduğunu, cezalandırma yetkisinin de üstün bir iradeye bağlı olduğunu göstermektedir.

“Düşman diye neye derler?” veya “Cenk içinde bey yiğitler öldürseler kan sorarlar mı, dava ederler mi?”: Mitik ve Epik Bağlamda Oğuznamelerde Düşmanın ve Savaşın Tanımı ve Tanıtımı

Kazan Beg Oğlu Oruz Begün Tutsak Olduğu Boy’da düşman baskınında düşmanın gelişinin son derece estetik bir biçimde tasvir edildiği ve gelenin düşman olduğuna karar kılındığı kısımda Oruz’un babasına; “Düşman diye neye derler?” diye sorması üzerine Kazan; “Oğul, ona düşman derler ki biz onlara yetişsek öldürürüz, onlar bize yetişse öldürür” şeklinde cevap vermektedir. Bunun üzerine Oruz’un; “Baba, cenk içinde bey yiğitler öldürseler kan sorarlar mı, dava ederler mi?” sorusuna Kazan; “Oğul; bin kâfir öldürsen kimse senden kan dava etmez!” diyerek cevap verir (Özçelik, 2016: 683). Oruz’un henüz temel savaş kurallarını, dostu düşmanı bilmezken adam öldüren birinden akıttığı kanın hesabının sorulup

sorulmayacağını, hukuken sorumlu tutulup tutulmayacağını sorgulaması dikkat çekicidir.

Savaş meydanını terk etmenin, savaşan arkadaşını bırakıp kaçmanın savaş hukuku kapsamındaki cezasının -bey veya bey oğlu bile olsa- apaçık ölüm, hatta çok ibretlik bir ölüm olduğu görülmektedir (Türkmen, 2011: 251). Bu bağlamda Kazan'ın oğlunu bulamayınca söylediği; “-A beyler! Oğlan nereye gitti?” sorusuna beylerin verdiği; “Oğlan kuş yürekli olur, kaçıp anasına gitmiştir” cevabını takiben Kazan öfkelenerek; “Beyler, Tanrı bize bir haylaz oğul vermiş. Varayım onu anasının yanından alayım, kılıçla parçalayayım, altı bölük edeyim, altı yolun ayırında bırakayım. Bir daha kimse geniş yerde yoldaş bırakıp kaçmasın” (Özçelik, 2016: 686) sözlerini sarf etmektedir. Burada ahlaki bir yasa; anlık, bireysel bir yasak gibi görünen bu hususun aslında hukuki ve kesin bir temele dayalı olduğu da sezdirilmektedir. Yabancı bir yerde ya da savaş meydanında yoldaşını yalnız bırakıp kaçmak, Oğuz töresinde müeyyidesi ölüm olan bir yasağa karşılık gelmektedir (Abdulla, 2019: 149).

Öldürme; eğer aynı boya ya da birliğe mensup başka bir üyenin öldürülmesi söz konusu ise, mutlak yasaktır. Dolayısıyla da bunun bir karşılığı, “kan bedeli” bulunur. Oruz'un savaş meydanında babasına yönelttiği ve yukarıda yer verilen “safça” sorusu karşısında babasının verdiği cevap da bu bağlamda son derece dikkat çekicidir. Oğuz töresinde düşman öldürmek cezalandırılacak, kan davasına dönüştürülecek bir durum değil, aksine bir kahramanlık ve onur meselesidir. Ancak bu soru, adam öldürmeyle ilgili bir tedbir ve hukuk anlayışının söz konusu olduğuna işaret etmesi bakımından da önemlidir (Abdulla, 2019: 140-141). Nitekim diğer anlatmalarda “adam öldürme” meselesiyle pek çok başka hususun çeşitli olay ve söylemlerle yeniden hatırlatıldığı görülmektedir.

Son derece kaotik bir savaş ortamında oğulun sorduğu sorulara babanın herhangi rahat bir ortamdaymışçasına hızlı ve net cevaplar vermesi, yürürlükte olan hukuki-normatif kodeksin bir dalı olup bütün toplumun istifade etmesi gereken davranış kuralları olarak bir yasanın, mitsel söylemin de göstergeleridir. Mitin örnek davranışı ve yaşam biçimini, düşmanı aman vermeden öldürmenin gerekliliği ve bunun için hiç kimsenin hesap soramayacağı bağlamında hatırlatması söz konusudur (Abdulla, 2019: 101). Oğuz töresi, savaş hukuku, düşmanın ve savaşın ne olduğunu bile bilmeyen bir kahramana bu cümlelerle oldukça soğukkanlı bir tavırla ve apaçık bir şekilde öğretilmiş olmaktadır. Anlatmanın devamında, düşman öldürmenin neden suç olmadığına bir tür açıklaması yapılır gibidir. Oruz, henüz hiç savaş tecrübesi olmamasına karşın, babasının savaştığı alana yakın bir tepeden mücadeleyi bir müddet izledikten sonra dayanamayarak savaşın ortasına atılmaktadır. Oruz kahramanca savaştıktan sonra kırk yiğidi şehit edilmekte, kendisi düşmana esir düşmekte, düşman tarafından elleri ve boynu bağlanıp yüzü üstü atılıp sürüklenerek götürülmektedir. Oruz'un “ak etinden kan çıkıncaya kadar” dövülüp “Baba!” diye ağlatılması,

“Ana!” diye sızlatılması (Özçelik, 2016: 686), savaş esnasında öldürmeyen ölmeğinin, ölmeyenin de başına neler geleceğinin vurgulanmasına yönelik bilinçli aktarımlardır.

Savaş meydanında nasıl davranılması gerektiği ve nelerle karşılaşabileceği; Salur Kazan’ın evinin yağmalandığı anlatmada düşman baskını sırasında baba ve oğul arasındaki söyleşmelerde babasına savaşmak istediğini bildirdikten sonra babasının cevap olarak verdiği; “O kâfirin hınçla atıp birini şaşırılmaz okçusu olur. Hey, demeden başlar kesen celladı olur. Adam etini yahni kılan aşbazı olur. ...Döne döne savaşayım, döne döne çekişeyim, kılıç çalıp baş kestiğimi gör, öğren. Kara başına iş düşende gereklidir” (Özçelik, 2016: 684) sözleriyle de hatırlatılmaktadır. Bu bakımdan; “Savaş meydanında öldürmezsen ölürsün veya esir olursun” mesajının anlatmalarda çeşitli vesilelerle iletildiği görülür. Böylece; “Savaş hukuku kapsamında ne normaldir, ne normal değildir?”; “Esirlere nasıl davranılmalıdır?; “Savaş hukukunda düşman askeri neden öldürülür?” gibi sorulara; öldürmeyen, öldürülmesine vurgu yapılarak cevap verilir. Bununla birlikte anlatmalarda Türk savaş hukuku kapsamında esirlerin, aman dileyenlerin ya da sığınanların öldürülmediği, bunlara kötü davranılmadığı ancak düşman unsurların bu kurallara dikkat etmediği görülür.

“Esaret” Kavramı ve Savaş Esirleri Bağlamında Savaş Hukuku

Dede Korkut anlatmalarının tümünde esaret, tutsaklık konusu çeşitli biçimlerde karşımıza çıkmaktadır (Karakaş, 2012) Oğlunun savaş meydanından kaçtığını düşünen ve onu öldürmek için iline dönen baba, eşiyile uzunca söyleşmesinin ardından eşine Oruz’un avda olduğunu ve endişe etmemesini, gidip onu getireceğini söyledikten hemen sonra yiğitlerine; “Doksan genç ardımca gelsin, oğlan tutsaktır, beyler bilsin” diyerek savaş meydanına geri dönmektedir. “Eski düşman zalim oğlu elimize girmişken eziyetle öldürelim” düşüncesindeki kâfirler, Oruz’a kara kepenek giydirip onu kapı eşiği üzerine yan yatırmışlardır ve kapıdan içeri girip çıkanlar Oruz’un üzerine basıp geçmektedir (Özçelik, 2016: 691). Düşman unsurların tutsaklara davranış biçimleri üzerinden savaş hukuku konusu ön plana çıkartılarak “sası dinli kâfir düşman” eline düştüğünde, Oğuz beylerinin başına gelecekler anımsatılmış olmaktadır.

Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatmasında “kırk namert” olarak adlandırılan içerdeki düşmanlar tarafından esir alınıp boynuna urgan geçirilen Dirse’nin at arkasına bağlanıp yayan olarak kâfirlere götürülmesi de bu bağlamda dikkat çekicidir. Kazan’ın evinin yağmalandığı anlatmada da Kazan’ın ailesi kâfirlere esir düşmekte, kâfirlerle şen şakrak yiyip içen Söğli Melik, “Beyler bilir misiniz Kazan’a nasıl bir iyilik yapmak gerek? Boyu uzun Borla Hatun’unu getirip şarap sundurmak gerek” (Özçelik, 2016: 645) diyerek Oğuz töresi için oldukça aşağılayıcı bir eylem tasarlamaktadır. Bunu duyan Borla Hatun’un kırk cariyesini toplayıp “Hanginize yapıştırlarsa Kazan’ın hatunu hanginizdir diye, kırk yerden seslenin” diyerek karşı eylem

planladığı görülmektedir. Böylece, Sögli Melik'ten gelen adamlar, "Kazan Beg'in hatunu hanginizdir?" diye sorduklarında, kırk yerden ses geldiği için Borla Hatun'u tespit edemezler.

Bunun üzerine kâfirler Borla Hatun'u tespit etmek için oğlu Oruz'u çengele asıp kıyma kıyma ak etinden çekip kara kavurma pişirerek hepsine dağıtılmasını, kim bu kavurmaktan yemeyecek olursa Borla Hatun'un kendisi olduğunun anlaşılacağını söyler. Bunun üzerine Borla Hatun oğluna durumu anlatarak "Senin etinden yiyeyim mi yoksa pis dinli kâfirin döşeğine gireyim, Ağan Kazan'ın namusunu batırayım mı, nasıl edeyim?" diye sorunca Oruz; "Etimden ye, kâfire şarap sunup döşeğine girme" diye cevap verir. Kâfirler Oruz'u alıp darağacına getirirler. Bu sırada Salur Kazan ve Karaca Çoban yetişirler. Kazan, kâfire hitaben; çadırlarını, hazinelerini, akçelerini, eşini ve eşinin kırk ince bellisini, oğlunu ve oğlunun kırk yiğidini, atlarını almasını ama bir tek annesini geri vermesini, eğer annesini verirse savaşmadan gideceğini söyler ama kâfir; "Hepsi benimdir" diyerek bu isteği geri çevirir (Özçelik, 2016: 645-649). Sögli Melik mücadele sonrasında Kazan'ın annesini ve eşini alıp götürür. Galibiyetini kutlarken, "ona daha fazla nasıl zarar verebilirim" diye düşünüp Kazan'ın annesini ve eşini cariyeye olarak kullanmaya karar verir. Esir alınan kadınlara karşı birtakım olumsuz davranış biçimleri görülmekteyken Oğuz beyleri yetişir. Burada askerî ve stratejik olarak karşılıklı hıyileyle birlikte savaş hukuku kapsamında dikkat çekici eylemler söz konusudur.

Dede Korkut Oğuznamelerinde savaş hukuku kapsamında af dileyene, teslim olana, yaşlılara eziyet edilmemesi, öldürülmemesi gerektiğine dönük örnekler sıklıkla görülmektedir. *Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı* anlatmada Kazan, Karaçuk Çoban'a; "Anamı kâfirden dileyeyim" (Abdulla, 2019: 95) derken aynı zamanda savaşta çocukların, yaşlıların ve engellilerin korunmasına yönelik savaş hukuku kuralını da hatırlatmış olmaktadır. *Bay Böre Beg Oğlu Bamsı Beyrek Boyı*'nda Beyrek yurduna döndüğünde Yaltacuk kaçarken Beyrek onu kovalayarak bir saza düşürür. Beyrek sazlığı ateşe verince Yaltacuk af dilemek için Beyrek'in ayaklarına kapanıp kılıcının altından geçer, Beyrek onu affeder (Özçelik, 2016: 679). Kan Turalı anlatmasında Selcan Hatun Kan Turalı'nın önüne geçerek; "Bey yiğit, baş esen olsa börk bulunmaz mı? Bu gelen kâfir çok kâfirdir. Savaşalım döğüşelim, ölenimiz ölsün, diri kalanımız çadıra gelsin" diyerek savaşa atılır. At salan, düşmanını basan Selcan Hatun kaçanı kovmaz, "Aman!" diyeni öldürmez (Özçelik, 2016: 717).

Ancak burada, af dileyenin öldürülüp öldürülmemesi de kendi içinde belirli bir hukuki çerçeveye sahiptir. *Basat Depegözi Öldürdüğü Boy*'da Tepegöz, gözünden aldığı yarayla çok acı çekmekte iken "Şimdi kardeşiz kıyma bana" deyince Basat; "Mere kavat, ak sakallı babamı ağlatmışsın. Yaşlı, ak saçlı anamı sızlatmışsın. Karındaşım Kıyan'ı öldürmüşsün. Akça yüzlü yengemi dul eylemişsin, ela gözlü bebeklerini öksüz koymuşsun. Bırakır mıyım seni, kara polat uz kılıcımı çekmeyince, arkalı börklü başını

kesmeyince, alaca kanını yeryüzüne dökmeyince, kardaşım Kıyan'ın kanını almayınca bırakmam!" diye cevap verir (Özçelik, 2016: 732-735).

Burada Tepegöz'ün "kardeşiz" deyip af dilemesi söz konusudur ki Oğuz savaş töresinde aman dileyen öldürülmez. Suçsuz olanı öldürmek, yetim koymak, kadını öldürmek de yasaktır. Basat, Tepegöz'e, yaptıklarını tek tek sayarak kendisini öldürmesi gerektiğini söylerken aslında Oğuz töresini ve aynı zamanda savaş hukukunu da hatırlatmış olmaktadır. Nitekim Tepegöz'ün yanıt olarak ifade ettikleri, asıl amacının ve isteğinin Oğuzlara daha uzun süre kötülük yapmak olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Düşmanlığıyla lanet sözlerini birleştiren Tepegöz'ü kendi kılıcıyla, boynunu vurarak öldüren Basat, törenin gereğini yerine getirmiş olur. Anlatmanın sonunda Dede Korkut yom verirken; "...Erlikle kardeşinin kanını aldın, güçlü Oğuz beylerini sıkıntıdan kurtardın, Kadir Allah yüzünü ak etsin Basat!" (Özçelik, 2016: 736) der. Her anlatmanın sonunda tekrar eden, benzer alkışlar verilirken burada Basat'ın ismine vurgu yapılarak özel bir yom verilmiş olması dikkat çekicidir. Böylece Oğuz töresi ve savaş hukuku ayrıntılarıyla vurgulanmakta, Basat'ın yapması gerekeni yaptığına işaret edilmektedir.

Haraç ve Ganimet Bağlamında Savaş Hukuku

Anlatmalarda, savaş sonrasında ele geçirilen unsurlara ne yapılacağıyla ilgili örnekler de görülmektedir. *Kazılık Koca Oğlu Yegenek Boyı*'nda savaş ve esaretten kurtuluş sonrasında kalenin kilisesini yıkıp yerine mescit yapılır, aziz Tanrı adına hutbe okutulur, kuşun avcısı, kumaşın arısı, kızın güzeli, giysilerin beşte biri Bayındır Han'a verilir, kalanı gazilere paylaştırılır (Özçelik, 2016: 725). Bayındır Han'a özel bir pay ayrılması, savaş hukuku çerçevesinde ganimet paylaşımına özel bir vurgu yapılması, toplumu bir arada tutan, askerî motivasyonu sağlayan çok temel bir güvenlik stratejisi olarak yağma, ganimet ve haracın ön plana çıkartılması dikkat çekicidir.

Nitekim *Begil Oğlu Emren* anlatmasında Dokuz Tümen Gürcistan'ın haracı olarak bir at, bir kılıç, bir gürz gelmiş, Bayındır Han bu duruma çok üzülmüştür. Dedem Korkut gelip kopuz çalıp; "Hanım, neden üzülürsün?" diye sorunca Bayındır Han; "Nasıl üzülmeyeyim, her yıl altın akçe gelirdi. Yiğide delikanlıya verirdik, gönülleri hoş olurdu. Şimdi bunu kime verelim ki gönlü hoş olsun" (Özçelik, 2016: 737) cevabını verir. Kamgan oğlu Han Bayındır'ın toyunda bu olay gerçekleşirken İç Oğuz ve Taş Oğuz beyleri birliktedir ve gelen ganimetleri kimse beğenmez. Bayındır Han haracın az gelmesi üzerine sağına soluna baktığında kimsenin razı olmadığını görünce çaresiz kalmış, bu haracı beyler arasında nasıl paylaşıracağını bilememiştir.

Yeterli ganimetin elde edilememesi büyük bir sorundur ve bu sorunun çözümü için Dede Korkut'a danışılır. Kaosun derinleşmesi, nihayet sorunun Dede Korkut üzerinden mitle ilişkilendirilerek çözülmesi buradaki problemin büyüklüğüne işaret etmektedir. Sonuçta bütün haraçların tek bir yiğide verilmesi, sorunun ancak bu şekilde çözülebileceği kararı alınmıştır.

Kimse ganimeti beğenmezken Begil'in kabul etmesiyle ganimetler Begil'e verilerek Begil Gürcistan sınırına gözcü olarak gönderilir (Özçelik, 2016: 742). Burada Oğuz ilinin sınırlarının korunmasından sorumlu komutanın belirlendiği bu temel güvenlik bağlamı ve burada yağmanın tuttuğu yer ile Begil'in yaptığı fedakârlık son derece dikkat çekicidir (Abdulla, 2019: 149-150).

Görüldüğü gibi kahramanlar, olaylar ve söylemler üzerinden, kolektif yapının ortak kültürel uyumundan çıkmaması için gerekli tüm şartların hazırlandığı ve normatif kuralların mitsel söylemle dile getirildiği Oğuznamelerin tümünde töre esaslı kültürel şartlar anlam kazanmaktadır (Abdulla, 2019: 145-146). Bu kültürel şartlar aynı zamanda hukuki bir değer de taşımaktadır ve mitin yasağı, kesin hukuki bir çerçeveye sahiptir. İşte bu yüzden yasağı çiğneyen kahraman, mutlaka cezalandırılmaktadır. Bu bakımdan Dede Korkut anlatmalarında savaş hukukuna yönelik unsurlar pek çok yerde görülmekle birlikte, özellikle İç Oğuz-Taş Oğuz mücadelesinde karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmanın devamında, savaş motivasyonunun önemli bir ögesi olarak haraç ve ganimetin bir başka yansıması niteliğindeki yağma konusu üzerinden düğümlenen olay ve sorunlarla kurgulanan *İç Oğuz Taş Oğuz 'Âsî Olup Beyrek Öldüğü Boy'u* savaş hukuku kapsamında ayrıntılı bir şekilde çözümlenmek ve buradan bazı sonuçlara ulaşmak yerinde olacaktır.

Bir Savaş Motivasyonu Olarak Yağma Geleneği

Belirli aralıklarla, düzenli olarak İç ve Taş Oğuz beylerini çağırarak evini yağmalatan Kazan Han'ın yağma toylarından sonuncusuna sadece İç Oğuz'un katılması, Taş Oğuz'un yağmaya çağrılmaması, Aruz, Emen ve kalan Taş Oğuz beyleri arasında ciddi bir rahatsızlık oluşturmuştur. Taş Oğuz beyleri Kazan'a kin tutarak daha sonra düzenlenen bir toya katılmazlar. Kazan, yardımcısı Kılbaş'a; "Mere Kılbaş, bu Taş Oğuz beyleri hep birlikte gelirlerdi; şimdi niçin gelmediler" diye sorunca Kılbaş; "Bilmez misin niçin gelmediler? Evini yağmalattığın zaman Taş Oğuz birlikte bulunmadı, sebep odur" diye cevap verir. Kazan; "Kin bağladılar öyle mi?" deyince Kılbaş; "Hanım, ben gidip onların dostluğunu düşmanlığını öğreneyim" deyince Kazan; "Sen bilirsin, git" diye cevap verir. Kılbaş birkaç adamı ile Kazan'ın dayısı Aruz'un evine gelerek "Kazan darda kaldı, 'Dayım Aruz mutlaka bana gelsin' dedi. 'Kara başım bunaldı, üzerime düşman geldi, Deve ahırında develerimi bağırttılar. At ahırında savaş atlarımı kişnettiler. Ağıllarda akça koyunlarımı melettiler. Kaza benzer kızımız, gelinimiz üzüldü. Benim dertli başıma gör neler geldi. Dayım Aruz gelsin' dedi" (Özçelik, 2016: 769) sözleriyle Aruz'u bir sınava tabi tutar.

Aruz ise cevap olarak; "Mere Kılbaş; Uç Ok, Boz Ok toplanınca Kazan'ın evini yağma ederdi. Suçumuz neydi ki yağmada birlikte olmadık? Hep Kazan'ın başına bunlar gelsin, dayısı Aruz'u daima anadursun. Biz Kazan'a düşmanız, belli bilsin" der. Kılbaş, Aruz'a; "Mere kavat, davranıp Kazan Han yerinden kalkiverdi, Ala Dağ'da otağını dikti, üç yüz altmış altı alp erenler

yanına toplandı. Yemek içmek arasında beyler seni andı. Üstümüze düşman falan gelmedi. Ben senin dostluğunu düşmanlığını sınamaya geldim. Kazan'a düşmanmışın anladım, hoş kal" diyerek kalkıp gider. Aruz bu duruma çok bozulur ve Taş Oğuz beylerine adam gönderip; "Emen gelsin, Alp Rüstem gelsin, Dönebilmez Dönek Evren gelsin, geri kalan beyler hep gelsin!" diyerek onları çağırır. Taş Oğuz beyleri toplanınca onları ağırlayıp durumu anlatır, Kazan'a düşmanlık hususunda birlik sağlayarak Mushaf'a el vurup ant içilir. Tüm beyler; "Senin dostuna dost ve düşmanına düşmanız" (Özçelik, 2016: 770-) derler.

Aruz böylece bütün Taş Oğuz beylerini Kazan Han'a düşmanlığa kıskırttıktan sonra; "Beyrek bizden kız almıştır, güveyimizdir ama Kazan'ın yardımcısıdır. 'Gelsin, bizi Kazan ile barıştırsın' diyelim, getirelim. Bize uyarı iyi, uymaz ise ben sakalını tutayım, siz kılıç vurun, parçalayın. Aradan Beyrek'i kaldıralım. Ondan sonra Kazan ile işimiz hayrola" diyerek Beyrek'i çağırır. Beyrek gelince Aruz ona; "Hep şu oturan beyler Kazan'a asi olduk, ant içtik" diyerek Mushaf getirip Beyrek'e; "Sen de ant iç" der. Beyrek bunu kabul etmeyip Kazan'a sadakatini bildirerek; "Ben asi olmazam" sözleriyle ant içince yükselen gerilimli ortamda Aruz, Beyrek'i sağ uyluğundan ağır biçimde yaralar. Beyrek, ölmeden önce yiğitlerinden; "Eğer Aruz'dan intikamını almazsa kıyamet gününde iki elinin Kazan'ın yakasında olacağını" Kazan'a iletmelerini ister. Beyrek'in ölüm haberiyle yaslar tutulur, yiğitleri Kazan'ın yanına gelerek Beyrek'in vasiyetini kendisine iletirler. Kazan odasına kapanıp yedi gün divana çıkmaz, ağlayıp oturur. Kardeşi Kara Göne ve Kılbaş'ın Kazan'a; "Sen sağ ol hanım. Bir yiğit aramızdan eksildi, senin yolunda baş verdi. Asker derelim, kanını alalım. Hem size ısmarlamış: 'Benim kanımı alsın' demiş. Ağlamakla bir şey mi olur? Kalk gel yukarı" demesiyle Kazan kendine gelerek ordusunu toplar, Taş Oğuz'a karşı sefere çıkar (Özçelik, 2016: 771-773).

Savaş meydanında Kazan, Aruz'u göğsünden mızrakla vurup yere yıkar, Kara Göne'ye "Başını kes" diye işaret eder ve Kara Göne Aruz'un başını keser. Taş Oğuz beyleri bunu görüp atlarından inerek Kazan'ın ayağına kapanırlar, af dileyip elini öperler. Kazan suçlarını bağışlar ve böylece Kazan, Beyrek'in kanını dayısından alıp Aruz'un evini, elini gününü yağmalatır, yiğitler doyum olup ganimet alırlar (Özçelik, 2016: 774-775). Görüldüğü üzere İç Oğuz ve Taş Oğuz arasındaki çatışmaların bütününde savaş hukukuna yönelik oldukça zengin bir malzeme söz konusudur ve anlatma büyük ölçüde yağma üzerine temellendirilmiştir.

"Yağmaya Çağrılmama" Bir Savaş Nedeni Olabilir mi?

Bilindiği gibi yağma, Türk devlet ve toplum anlayışı ve bütünlüğü içinde, yöneticilerin halkın temel ihtiyaçlarını karşılama zorunluluğundan hareketle ortaya çıkan önemli bir kurumdur. "Potlaç" adı da verilen ve yılda en az bir kez yapılan bu yağma toyları, Türklerde hükümdarın büyüklüğünü gösteren, hükümlerinin gereği sayılan, devlette idari sorumluluk taşıyan herkesin katılmak zorunda bulunduğu büyük resmî ziyafetlerdir. Gücünü

Tanrı'dan ve bu inancı paylaşan halktan alan devlet yöneticilerinin bu törenlerin sonunda kendi mallarını yağmalatmaları aynı zamanda bir gösteriş ve meydan okuma anlamı da taşımaktadır. Türklerin Orta Asya'dan itibaren benimsedikleri bir eko-kültür sistemi olan yağma, malların paylaşımı ya da değiş-tokuşu ile gerçekleştirilen toy ile toplum düzeninin sağlanması amacıyla hizmet etmektedir (Bakırcı, 2017: 21; Koçak, 2020: 153-169).

Devleti temsil eden Kazan'ın mal ve serveti devletindir. Devlet baba, millet ise devletin sahibidir. Kazan, malını ve servetini devletin asıl sahibi olan halka yağma ettirerek adaleti sağlamak istemektedir. Düşmandan elde edilen servetin veya ganimetin eşit olarak halka dağıtılması gerekirken Salur Kazan İç Oğuz'u davet edip Dış Oğuz'u davet etmeyerek törenin dışına çıkmış, bu durum Salur Kazan'a karşı Dış Oğuz Beylerince başlatılan bir isyana yol açmıştır. Töre dışına çıkan Salur Kazan'a karşı başlayan isyanda önce Beyrek öldürülmüş, sonra da isyanın baş aktörü, Kazan'ın dayısı Aruz öldürülmüştür. Kazan, isyanı bastırmak, İç Oğuz ile Dış Oğuz boyları arasındaki birliği yeniden tesis etmek için kan dökmek zorunda kalmıştır. Bu bakımdan; ilk bakışta törenin, güvenliğin, savaş stratejilerinin, motivasyonunun, Oğuz beylerinin birliğinin, savaş hukukunun en önemli unsurlarından biri olan yağmadaki geleneği bozan, antidemokratik davranan kişi Salur Kazan'dır. Çünkü isteyerek ya da istemeyerek Taş Oğuz beylerinin haklarını gözetmemiş, onları yağmaya çağırmamıştır. Bu açıdan bakıldığında Taş Oğuz beyleri, kendilerine verilmesi gerekirken verilmeyen bir hak nedeniyle, söz konusu haksızlıkla mücadele etmektedir (Öncül, 2015: 216; Abdulla, 2019: 118-119; Bakırcı, 2019: 139-140).

Böylece yağma; bir savaş motivasyonu ve sosyal, siyasi ve askerî düzeni sağlamak adına son derece önemli bir unsur, savaşla yakından ilişkili bir husus olarak ön plana çıkmaktadır. Öyle ki İç Oğuz'un Taş Oğuz'a asi olması ve hem Bamsı'nın hem de Aruz'un ölümlerine yol açan çatışmaların yaşanması, özünde bir yağma sorunu olarak görülmektedir. Her yıl düzenli olarak yağmaya çağrılan beylerin yağmaya çağrılmaması bir dışlanma, olarak değerlendirilmiş ve böylece de çatışma kaçınılmaz olmuştur. Salur Kazan'ın geleneğe aykırı davranarak Taş Oğuz beylerini yağmaya çağırması, onların kendisine karşı düşmanlık beslemelerine yol açmış görünmektedir. Yağmaya çağrılmayan beylerin ant içmesi, düşmanlık etmesi ve intikam alma istekleri, Beyrek'i de kendi yanlarına alarak ona da ant içirmeye çalışmaları, olayların Beyrek'in ölümüyle ve intikamının alınmasını vasiyet etmesiyle sonuçlanması süreci, bütün olarak savaş hukukuyla ilgili sorunları tartışmaya açmaktadır.

Burada sorulması ve cevaplanması gereken ana soru bu nedenle; "yağmaya çağrılmamanın bir savaş sebebi olup olmayacağı"dır. Bu kapsamda Türk halk hukukunda başta yuğ törenleri olmak üzere tarafların bir ritüele, törene çağırılmaması veya verilen hediyeyi kabul etmemesi ve benzeri durumların haklı ve geçerli birer savaş nedeni olarak görüldüğüne

yönelik çeşitli bulgular dikkati çekmektedir. Dolayısıyla İç Oğuz ve Taş Oğuz anlatmasında daha önce yağmaya çağrılan beylerin bu sefer yağmaya çağrılmaması esasen Oğuz töresine aykırı bir durumdur. Bütün bu nedenlerle, anlatmaya ve olaylara kaynaklık eden bağlamda özel mülkiyet kavramının olmadığı, servetin kolektif bir anlama karşılık geldiği, törenlerde verilenlerin reddinin bile savaş nedeni sayıldığı koşullar geçerlidir (Dursun, 2011).

Salur Kazan'ın eser içinde daha önce çok kez demokratik kararlarıyla ön plana çıkartıldığı halde son anlatmada her zaman yaptığını yapmaması, Taş Oğuz'u yağmaya çağırması adaletli bir eylem midir? Yüzeysel bir değerlendirmeye bu bir adaletsizliktir ancak anlatmaların derin yapısına bakıldığında, toplum düzeninin her ne olursa olsun bozulmaması, tehlike altındaki ülkenin korunması gerektiği mesajı iletilmektedir. Buradan hareketle düşündüğümüzde aslında Kazan, yaptığının yanlış olduğunu anlamış olmalı ki "Sen bilirsin" diyerek aslında Taş Oğuz'a gitmek isteyen Kılbaş'ı elçi olarak göndermekle bu küskünlüğün bitirilmesine, hataların telafi edilmesine olanak sağlamak istemektedir. Burada mitin stratejisi devreye girmekte, Taş Oğuz eğer gerçekten dost ise ve yardıma gelecekse bunun mümkün olacağı vurgulanmaktadır. İç Oğuz'un tehlike altında olduğuna dair net söyleme (yalana) rağmen Aruz Koca açık açık düşmanlık edeceğini ve yardıma gelmeyeceğini bildirerek dostluk sınavını tamamlayamamaktadır.

Aralarında kan bağı bulunmasına rağmen Oğuz toplumunun zorda kaldığı bir durumda yardıma koşmayacak kadar büyük bir düşmanlığın içinde bulunmuş olmasını Kazan'ın Dış Oğuz'u çağırmasından kaynaklanan geçici bir dargınlık durumu olarak değil, esasen Dış Oğuz beylerinin zaten bir bahane arayarak Kazan'a düşmanlık etmek istediklerinin açık göstergesi olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü Aruz, şahsi menfaatlerin ortak menfaatlere feda edilmesinin temel yasalardan biri olduğu görülen (Abdulla, 2019: 143-144) Oğuz toplumunun bu yasağına uymadığını, düşman tehlikesine karşı acil yardıma çağrılmasına rağmen bunu reddederek kesin olarak düşman olduğunu da bildirmekle hukuki açıdan da ölüm cezasını üstlenmiş olmaktadır. Kendisine "son bir şans" verilmiş, dost mu düşman mı olduğunun anlaşılması için en değerli şey, söz çarpıtılarak ve stratejik bir role büründürülerek kullanılmış ama o, düşmanlığından vazgeçmemiştir. Yani mit, onun düşman olduğunu ilan ettikten ve bununla ilgili hukuki şartları sağladıktan sonra, cezasını kati olarak vermiştir.

Oğuz yasasında boy içine nifak sokmak en büyük yasaklardan biridir. Bu yasak merkezî otoriteye isyan ve itiraz yasağını da bünyesinde barındırmaktadır. Kazan'ın, Begil'in avdaki maharetini övmemesiyle Begil'in bu durumdan rahatsızlığını açık açık belirterek merkezî otoriteye karşı isyankâr bir tutum benimsediğini, eşinin söylediği, "padişahın Tanrı'nın gölgesi olduğu ve padişahına asi gelenin işinin rast gitmeyeceği"ni

bildirmesinden anlamaktayız. Ayrıca anlatmanın devamında Begil'in avda yaralı geyiğe at sürmesi nedeniyle cezalandırılarak ayağının kırılması da bu durumun yansımasıdır (Abdulla, 2019: 142-143). Bu bakımdan anlatı düzlemi ve derin yapıdaki mesajlar aracılığıyla boy içine nifak sokmanın en büyük yasaklardan biri olduğu gibi sosyal cinayetin de bir hükme bağlanarak özellikle vurgulandığı görülmektedir. Bu açıdan Taş Oğuz'un eylem ve söylemleri yalnızca bir küskünlük değil, toplumsal bütünlüğe karşı gerçekleştirilmiş bir ihanet suçu kapsamına girmektedir ki bu suçun cezası bellidir. En yakını da olsa vatana ihanet edenin cezasını vermekten çekinmeyen mit bu bağlamda "küskünlük" ortamını ve düşüncesini yarattıktan sonra "isyan" düşüncesine de darbe vurmaktadır (Abdulla, 2019: 119). Dede Korkut, mitin stratejik bir biçimde vatan sevgisini, düşmana karşı uyanık olmayı, savaş hukukunu, kurallarını ve stratejilerini, vatana ihanetin karşılığını göstermektedir.

Toplumsal düzenin kurgulanmasında, bu düzenin korunmasında son derece önemli bir yere sahip olan halk hukuku kurallarının çiğnenmesi çeşitli anlaşmazlıkları veya cezaları beraberinde getirebilmektedir. Hatta bazı anlaşmazlıkların büyüyerek ciddi sorunlara, mücadelelere, savaşlara evrilebildiği görülmektedir. İki boy arasındaki tartışmanın temelinde yağmaya çağrılmama durumu olsa bile burada tartışmayı başlatanın ve isyan eylemi için örgütlü bir mücadelenin içerisinde bulunanın esasen Aruz Koca olduğu görülmektedir. Onun Taş Oğuz'u İç Oğuz'a karşı düşmanca örgütlemesi ve dahası sosyal bir cinayet işlemesi, her ne kadar haklı gibi görünse bile, anlatma sonunda ölümle cezalandırılmasıyla sonuçlanmaktadır. Burada hukuki bir çerçeve söz konusudur ki bu bir toplumun kendi iç yasaları, töresi doğrultusunda oluşmuş, mitten beslenen ve asla tartışılmayacak hukuk kurallarının yansımalarıdır (Abdulla, 2019: 141-142). Öte yandan tek sorunun yağmaya çağrılmama olmadığı, birtakım başka iç sorunların da olduğu eser boyunca çeşitli biçimlerde sezdirilmektedir. Oğuzların kendi aralarındaki çekişmeleri anlatmalara bazen doğrudan (İç Oğuz Taş Oğuz), bazen de dolaylı olarak (Delü Dünder'in bir savaşta Kazan Han'ı attan yıkan yiğit olarak övülmesi, Yigenek'in Oğuz beylerini bir bir attan düşürmesi, Begil'in memnuniyetsizliği vs.) yansımaktadır (Bayat, 2019: 201).

Taş Oğuz'un "dış" olarak görülmesine ve düşmanlaşmasına yol açan sebepler oldukça köklü ve uzun bir geçmişe dayanmaktadır. Öyle ki Taş Oğuz'un İç Oğuz'dan asırlar içinde ayrılarak farklı boylara dönüşmesinin izlerini, iki boy arasında kan bağına bağlı evliliklerin gerçekleştirilmesinden de anlamak mümkündür. Beyrek ve Banı Çiçek'in nikâhının kan bağı evliliği sayılmayıp bu temel yasak kapsamında değerlendirilmesi, bu durumun en belirgin kanıtıdır. Yani Taş Oğuz, anlatma içinde izini sürebildiğimiz bazı hususlar da dikkate alındığında zaten belli ölçülerde gerçekten "Taş Oğuz" olmuş ve nihayet merkezî otorite sayılan İç Oğuz'a asi gelerek düşmanlığını ilan etmiş, dahası anlatma düzlemindeki en önemli kahramanlardan biri olan Beyrek'i bu uğurda öldürmüştür. Aruz'un yalnızca yağmaya çağrılmama

nedeniyle değil başka sebeplerle de Kazan'a asi gelmiş olmasını, Salur Kazan'ın evinin yağmalandığı boydaki bir sahne üzerinden de değerlendirmek mümkündür. Sarhoş olup "yata yata yanımız ağrıdı ava çıkalım" diyen Kazan'a; "Sası dinli Gürcistan ağzında oturursun, ordunun üzerine kimi koyarsın?" diye soran Aruz'un bu sorusu aslında; "İkinci adam kim?" anlamı da taşımaktadır. Aruz'un beklediği cevap, ikinci adamın kendisinin olacağına yöneliktir ama Kazan'ın cevabı; "Üç yüz yiğitle oğlum Uruz benim evim üstünde dursun" şeklindedir. Bu bakımdan, tecrübeli Aruz Koca, ordunun başına geçecek kişi olacağını umarken kendini dışlanmış bir bey şeklinde hissetmiş olmalıdır (Abdulla, 2019: 317-320).

Mukaddime'de geçen; "Tekebbürlük eyleyeni Tanrı sevmez. Gönlünü yüce tutan erde devlet durmaz" (Özçelik, 2016: 12-13) ifadesi de yağma meselesindeki sorunların özüne, bir bakıma Taş Oğuz beylerinin "tekebbürlük eylemekte olduğuna" işaret etmektedir. Muhtemelen bir dikkatsizlik ya da hata olarak gerçekleşen yağmaya çağrılmamanın kasıtlı bir durum olmadığı veya en azından bundan kaynaklı krizin çözülebilmesi için anlatmada özel bir çabanın varlığını, Kazan'ın ve Kılbaş'ın girişimlerinden, eylem ve söylemlerinden açıkça anlayabilmek mümkündür. Bu doğrultuda Kazan'ın, beylerin neden yağmaya gelmediklerini sordurtmak üzere Taş Oğuz beylerine bir elçi göndermesi, elçinin ısrarlarına, hatta stratejik anlamda yalan söyleyerek Oğuz toplumundaki birliğin en önemli nişanesi olan "zor durumda bir arada bulunma" töresi üzerinden düşmanlığı bitirme gayretlerine rağmen Aruz'un açık açık "Biz Kazan'a düşmanız, bunu böyle bilin" demesi, dahası herkesi de düşmanlığa çağırması, sembolik olarak Taş Oğuz'un haklı olma ihtimalini ortadan kaldırmaktadır (Akan-Erdoğan, 2016: 73-74).

Eserde yer alan "toplum üyesinin öldürülmesi yasağı", "kabile içi nifak yasağı", "kişisel menfaatleri toplum menfaatlerinden üstün tutma yasağı", "merkezî otoriteye isyan yasağı" ile mit, Oğuz toplumunun üyelerini "ne yapılmamalı" ilkesine uygun olarak silahlandırmak istemektedir. Taş Oğuz'un eylem ve söylemleri, mitin en önemli yasaklarının birçoğunu çiğneyen davranışları kapsadığından Oğuz töresi, bu tehlikeleri ortadan kaldırmak, mit yasalarını işletmek, kendine gelebilecek zararları kökten halletmek ve isyan edebileceklere gözdağı vermek için bir beyin dayısını öldürmesine izin vermektedir (Abdulla, 2019: 132-134). Burada "kim haklıdır" sorusundan çok, "kim var olmalıdır" veya "kim yok olmalıdır" soruları belirginleşmektedir. Toplum düşman tehlikesi altında iken toplumun bekası için yardıma koşmayacak kadar düşmanlaşmış unsurlara karşı savaş kaçınılmazdır çünkü "Savaşı önlemek için gerekirse hakkından vazgeçme ve sağduyulu davranma bir gereksinim değil zorunluluktur" (Grotius, 1967: 167-168). Oysa Aruz, kendisine uzatılan ele, barış çabasına rağmen açıktan düşmanlık etmeye devam etmekte, savaş çağrısı yapmaktadır.

Begil Oğlı Emrenüñ Boyı’nda Begil’in; “Hanımızın nazarı bizden dönmüş gördüm. Eli günü göçürün, Dokuz Tümen Gürcistan’a gidelim; Oğuz’a asi oldum, belli bilin!” deyince karısının; “Padişahlar Tanrı’nın gölgesidir. Padişahına asi olanın işi rast gitmez” (Özçelik, 2016: 742) şeklindeki cevabını takiben Begil’in avda yaralanması, Oğuz töresinde Tanrının yeryüzündeki gölgesi olan Kağan’a asi gelmenin cezasının ölüm veya ölüme vurgu yapılmak üzere yaralanma şeklinde belirginleştirildiğini göstermektedir. Adalet de adaletsizlik de tabii ki daha sonraları demokratik ilkelerin toplumda zamanla yerleşmesini sağlayan faktörlere dönüşmüştür. Prensip itibariyle hiçbir zaman, hiçbir yerde demokrasi, bir ülkeyi ve toplumu doğuramaz, ülke ve toplum demokrasiyi doğurur (Abdulla, 2019: 311). Mitin işaret ettiği husus, adaletin ve adaletsizliğin, savaşın ve barışın, diğer tüm zıtlıkların bir bütün halinde bulunduğu dünyada ve mitik dünyada öncelenen güvenlik anlayışı içinde esas olanın dostluk ve düşmanlık olduğudur. Dostla dostluk, düşmanla düşmanlık edilir. Aruz düşmanlığı seçtiğinden, Oğuz miti hukuken, töresini işletmek zorundadır.

Mit, oluşturduğu küskünlük ortamı ile isyan düşüncesine, olası iç düşmanlığa ve çekişmelere yönelik mesaj vermektedir. Amaç; asi olanların bir tür tövbe ettirilmesi (Abdulla, 2019: 119), etmemeleri durumunda ise yaşanabileceklerin bildirilmesidir. Aslında Aruz’a stratejik bir yalan görünümüyle sunulan sınanma fırsatı, onun düşmanlıktan vazgeçerek tövbe etmesini sağlamaya yöneliktir. Çünkü mit, Aruz’un dost mu yoksa düşman mı olduğunu belirleyebilmek için Oğuz toplumunun aşına olmadığı bir söylemi, “yalan”ı bir sınama aracı olarak devreye sokmaktadır. Her ne sebeple olursa olsun ihtirasına yenilip düşman tehlikesi altındaki Oğuz yurdunun, toplumunun yardımına koşmayanın dost olamayacağı asıl mesajdır. Belki de mitin kasıtlı bir adlandırma, “Taş Oğuz” diye vurguladığı beylerin asiliğinde, lider konumunda bulunan Aruz en ağır biçimde cezalandırılmış, Begil ise ayağı kırılarak uyarılmıştır. “Bu yolun sonu yoktur” mesajıyla yalnızca Aruz ya da Begil’e değil tüm Taş Oğuz beylerine ve hatta her Oğuz beyine somut bir itaatkârlık dersi verilmiştir (Abdulla, 2019: 119).

Bütün bu değerlendirmelerle birlikte aslında kimin haklı olduğu hususunun, eserin mitik ve stratejik yönü bakımından biraz gizemli bırakıldığını vurgulamak yerinde olacaktır. Burada özellikle “Oğuz ili zorda, yardıma gelin” söylemiyle vurgulanan “Dost musun yoksa düşman mısın” sınaması kapsamında Taş Oğuz’un yardıma gelmeyip açıkça “düşmanız” yanıtıyla, İç Oğuz’un haklılığının ön plana çıkartılmak istendiği düşünülebilir. Yağmaya çağrılmama belki de çatışmalar için bir başlangıcı değil, uzun süredir biriken gerilimlerin son halkasını temsil etmektedir. Geline son noktada bu savaşı kaçınılmaz kılanın, savaşın gerçekleşmesinin yağmaya çağrılıp çağrılmamadan kaynaklanmadığının, bunun yalnızca Taş Oğuz’un düşmanlığını beyan etmesine yol açan bir sınanma olduğunun ön plana çıkartılmış olmasıysa dikkat çekicidir. Taş Oğuz’un haksız, çünkü düşman olduğunun sezdirilmesi, İç Oğuz’a “düşman” olan Taş Oğuz’un kan

bağı durumunda bile bazı özel yasaların işletilerek tekrar itaat ettirilmesiyle toplumsal düzenin ve devlet otoritesinin tesisi de bu doğrultuda değerlendirilmelidir.

Sonuç

Geçmişle şimdinin, eskiyle yeninin, sözlü ve yazılı olmanın ya da mitle yazının savaşı olarak da yorumlanan Dede Korkut anlatmalarındaki savaş ve mücadelelerin genel olarak (1) doğa ile mücadele, (2) düşmanlarla mücadele, (3) Oğuzların kendi iç mücadeleleri ve (4) doğaüstü/olağanüstü varlıklarla mücadele (Azrail, Tepegöz, ölüm vb.) şeklinde gerçekleştiği görülmektedir. Burada belirlenen mücadele alanlarının her birinin belirli yönleriyle savaş niteliği taşıması, mücadeleden aşamalı olarak savaşa geçişler vb. hususlar nedeniyle, bunların her birinin kapsamlı biçimde değerlendirilmesi gerekmektedir.

Söz konusu durumu bir anlatma örneğinde ve bir soru bağlamında tartışacak olursak; görünürde olağanüstü bir yaratıkla savaş niteliği taşıyan “Tepegöz”le mücadele, derin yapı analizinde aslında neye karşılık gelmektedir? Burada yalnızca “korkunç” bir varlıkla mücadele mi söz konusudur? Yoksa Oğuz toplumunu sürekli teyakkuzda tutan düşman bir boya / gruba karşı uzak bir geçmişte yapılan mücadelenin destanda değişime uğramış estetik bir yansıması mı (Abdulla, 2019: 144) belirlemektedir? Veyahut da Oğuz toplumunun kendini türlü çetin tabiat unsurlarından korumak üzere gerçekleştirdiği, örneğin çetin kış şartlarıyla, kara kışla mücadelesi mi (Akkoyun Koç, 2022) anlatılmaktadır?

Yukarıda bir soru örneğinde vurgulanan bu hususu her bir anlatma, olay, olgu, eylem, söylem ve karakter düzleminde yeniden değerlendirmek mümkündür. Bu bakımdan Dede Korkut'ta gerçek ve maddi anlamdaki savaşla birlikte esasında, Oğuz toplum düzenini tehdit eden her türlü düşünce, eylem, söylem, olay, olgu ve unsur ile savaş ve buna yönelik geliştirilen savaş hukukunun epik ve estetik bir düzlemde aktarımı söz konusudur. Bireyin toplumlaşma süreci, aile ve toplumu tehdit edebilecek inanç, davranış, düşünce ve eylemler bir bütün olarak nihayetinde Oğuz toplum düzenine ve devletine zarar vereceğinden, estetik zeminde ve kurgusal düzlemde anlamını bulan bütün süreçler, kaos ve kozmos ilişkisi içinde, yapılacakları ve yapılmayacakları, dikkat edilmesi gerekenleri belirginleştirmek için vardır.

Dede Korkut Oğuznamelerini savaş hukuku kapsamında; (1) evrensel savaş hukuku ve (2) Türk savaş hukuku (Türk töresi) olmak üzere iki açıdan değerlendirmek mümkündür. “Savaş meydanını terk etmemek”, “casusluk”, “esaret”, “uyku”, “toplum zorda iken her türlü bireysel hırsı, menfaati ve düşmanlığı bir kenara bırakmak” gibi savaş ve savaş hukuku bağlamında estetik düzlemde aktarılan her bir olay, topluma verilen ve günümüzde de güncelliğini koruyan her bir mesaj, anlatmalarda karşımıza çıkan bütün yasakların ciddi, toplumun bir üyesi olabilmek için dikkat edilmesi gereken

ve hukuki temellere sahip olan yasalar olarak değerlendirilmesinin gerekliliğine işaret etmektedir.

Çalışma kapsamında örneklenen ve değerlendirilen hususların da işaret ettiği üzere Dede Korkut Oğuznamelerinde savaşa, savaş kuralları ve savaş hukukuna özel vurgular bulunmaktadır. Düşmanın tanımı ve kimliği, savaş halleri ve koşulları, savaşta nasıl davranılması ya da davranılmaması gerektiği ve buna benzer daha pek çok konunun, Oğuznamelerdeki savaş ve savaş hukuku özelinde daha kapsamlı, derinlemesine gerçekleştirilecek çalışmalarla ele alınmasının Türk kültür tarihi ve Oğuzname çalışmalarına katkı sağlayacağı kuşkusuzdur.

KAYNAKÇA

- Abbasbeyli, A.-Ramazanov, G. (2016). Uluslararası insancıl hukuk ve savaş ortamında gazetecilik faaliyetinin hukuki yönleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30 (41), 29-51.
- Abdulla, K. (2019). *Mitten yazıya veya gizli Dede Korkut*. (çev.: Ali Duymaz) İstanbul: Ötüken.
- Akan, M.-Erdoğan, H. G. (2016). Dede Korkut hikâyelerinde eski Türk töresinin uygulamaları. *III. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi (Dede Korkut ve Türk Dünyası, 19-23 Ekim 2015, Çeşme, İzmir-Türkiye) Bildiriler Kitabı*, (ed.: M. Ekici-M. Duranlı), C. 1, 65-79.
- Akkoyun Koç, T. (2021). *Dede Korkut Hikâyeleri'nin söylem çözümlemesi ve kültürel kimlik öğeleri*. Bayburt: Bayburt Üniversitesi Yayınları.
- Akkoyun Koç, T. (2022). Bayburt'un kara kışı: Tepegöz. *Folklor/Edebiyat*, 28 (110), 307-331.
- Ashe, L.- Patterson, I. (2014, eds). *War and literature*. NED-New edition. Boydell & Brewer.
- Aslan, M. Y. (2008). Savaş hukukunun temel prensipleri. *TBB Dergisi*, 79, 235-274.
- Bakırcı, N. (2019). Dede Korkut Kitabı bağlamında Oğuzlarda toy geleneği. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 7 (20), 130-142.
- Başar, L. K. (2012). Dede Korkut Hikâyelerinde savaşçı eğitimi. *Turkish Studies*, 7 (4), 1009-1017.
- Bayat, F. (2019). *Oğuz destan dünyası. Oğuznamelerin tarihi, mitolojik kökenleri ve teşekkülü*. İstanbul: Ötüken (3. Baskı).
- Bayat, F. (2020). *Türk dünyasının velayet sahibi bilgisi Korkut Ata*. İstanbul: Ötüken.
- Boratav, P.N. (1958). Dede Korkut Hikâyelerindeki tarihî olaylar ve kitabın telif tarihi. *Türkiyat Mecmuası*, 13, 31-62.
- Brosman, C. S. (1992). The functions of war literature. *South Central Review*, "Historicizing Literary Contexts", 9 (1), 85-98.
- Bulduk, Ü. (2019). "Dede Korkut Oğuzlarında askeri teşkilata dair unsurlar." *Dünya Kültür Mirası Dede Korkut Uluslararası Sempozyumu (25-27 Nisan 2019 / Bayburt) Bildiri Kitabı* (ed.: Ferdi güzel-Turgay Kabak), 149-162, Bayburt: Bayburt Üniversitesi Yayınları.

- Cole, S. (2009). Enchantment, disenchantment, war, literature. *PMLA*, Special Topic War, 124 (5), 1632-1647.
- Coşkun, S. (2011). Savaş-edebiyat ilişkisi bağlamında Bosna Savaşı'nın Türk şiirine yansımaları. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 5, 29-52.
- Çılgın, A. S. (2003). *Türk roman ve hikâyesinde İkinci Dünya Savaşı*. İstanbul: Dergâh.
- Çitgez, M. (2018). *Dede Korkut Hikâyeleri'nin söz varlığı*. Ardahan: Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Das, S. (2005). *Touch and intimacy in First World War literature*. New York: Cambridge University Press.
- Daşcıoğlu, Y. (2016, ed.). *Savaş ve edebiyat sempozyumu* (16-18 Aralık 2014, Sakarya) *bildirileri kitabı* (I. ve II Ciltler), Sakarya: Sakarya Üniversitesi Basımevi.
- Dawes, J. (2005). *The Language of War. Literature and Culture in the U.S. from the Civil War through World War II*. MA-London: Harvard University Press.
- Deer, P. (2009). *Culture in camouflage: war, empire, and modern British literature*. New York: Oxford University Press.
- Diehl, P. F. (1991). Geography and war: A review and assessment of the empirical literature. *New Research in Geopolitics*, (ed.: M. D. Ward), 11-27, London: Routledge.
- Doğanışık, M. (2020). *Savaş hukuku ve angajman kuralları*. İstanbul: İstanbul Medipol Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Duman, H. (2018). Savaş edebiyatı. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 58 (1), 99-110.
- Duman, H. -Güreşir, S. K. (2009). Yeni Türk edebiyatı'nın kaynakları: Savaş ve edebiyat. *Turkish Studies*, 4 (1/1), 29-77.
- Dursun, A. (2011). Dede Korkut Hikâyelerinde halk hukuku. *Turkish Studies*, 6 (4), 107-122.
- Gören, E.-vd. (ed.) (2019). *Savaş ve edebiyat. Edebiyatın tanıklığında savaşlar ve sonrası*. İstanbul: Hiper Yayın.
- Grotius, H. (1967). *Savaş ve barış hukuku. Seçmeler* (çev.: Seha L. Meray). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Güldürmez, S. (2018). Savaş ve edebiyat araştırmaları. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 58 (1), 217-227.
- Gülşen, H. (2014). Millî Mücadele döneminde savaş edebiyatımız. *İlmi Araştırmalar*, 25, 85-96.
- Hammond, A. (2006). *Cold War literature. Writing the global conflict*. London-New York: Routledge.
- Kafesoğlu, İ. (2005). *Türk millî kültürü*. İstanbul: Ötüken.
- Karakaş, R. (2012). Dede Korkut hikâyelerindeki bey oğullarının nitelikleri ve işlevleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21 (1), 155-168.
- Koçak, M. E. (2020). Türk kültüründe yağmalı toy: Timurlular örneği (1370-1405). *Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), 153-169.

- Kolasi, K. (2018). Savaşın değişen niteliği ve *Jus ad bellum* ve *Jus in bello*'ya etkisi. *İnsan Hakları Yıllığı*, 35, 1-29.
- Köroğlu, E. (2013). *Türk edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MacKay, M. (2009). *The Cambridge companion to the literature of World War II*. New York: Cambridge University Press.
- Öncül, K. (2015), Siyasal çatışma kavramını Dede Korkut'taki bir hikâyeye üzerinden yeniden okumak. *Düşünce Hayatımızda ve Kültürümüzde Dede Korkut Uluslararası Sempozyumu Tebliğler*, (hzl.: Fatih Yalçın-Kürşad Kara), 213-218, Bayburt: Bayburt Üniversitesi Yayınları.
- Özçelik, S. (2016). *Dede Korkut -Dresden Nüshası- metin, dizin*. (II. Cilt), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özel, H. (2015). Dede Korkut destanlarında Oğuzların düşmanları kimlerdi? *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15 (2), 181-184.
- Pamir, A. (2009). Orta-Asya Türk hukukunda "töre" kavramı. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 58, 359-376.
- Roach, C. (1993). *Communication and culture in war and peace*. London: Sage.
- Sambanis, N. (2002). A review of recent advances and future directions in the quantitative literature on Civil War. *Defence and Peace Economics*, 13 (3), 215-243
- Segal, H. (1997). *Psychoanalysis, literature and war: Papers 1972-1995* (1st ed.). New York: Routledge
- Sherry, V. (2004, ed.). *The Cambridge companion to the literature of the First World War*. New York: Cambridge University Press.
- Stevenson, R. (2013). *Literature and the Great War: 1914-1918*. Northamptonshire: Oxford University Press.
- Sümer, F. (1952). Dede Korkut Kitabı'na dair bazı mülahazalar. *Türk Folklor Araştırmaları II*, 30, 467-472.
- Şahin, M. (2020). Bir savaş edebiyatı örneği: Orduya arzuhal. *Turkish Studies*, 15 (2), 819-842.
- Şahinoğlu, M. (2011) *Savaş ve edebiyat ekseninde Ernst Jünger'in "Mermer Yalılar" ve Ömer Seyfettin'in "Beyaz Lale" ile "Bomba" adlı eserlerinin karşılaştırılması*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Taylor, M. (2022). *The Vietnam War in history, literature and film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Turgut, G. (2008). *Türk kültürü ve uluslararası savaş hukuku*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Türkmen, F. (2011). Dede Korkut'ta halk hukuku unsurları. *Bilig*, 58, 245-256.
- Ulucutsoy, H. (2018). Türk basınında savaş edebiyatı tartışmaları (1913 1941). *Turkish Studies*, 13 (28), 1023-1040.
- Ulucutsoy, H. (2019). *Türk savaş edebiyatı ve propaganda (1828-1912)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

“İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi’nin (COPE) Davranış Kuralları” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of “Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)”:

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu / Author’s Note: Bu çalışma, Milli Savunma Üniversitesi Kara Harp Okulu Dekanlığı Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından 21-22 Haziran 2022 tarihlerinde Ankara’da düzenlenen “Türk Harp Dili ve Edebiyatı Sempozyumu”nda “Dede Korkut Oğuznamelerinde Savaş, Savaş Stratejileri ve Savaş Hukuku” adıyla sunulan sözlü bildirisinin ilgili bölümünün gözden geçirilerek yeniden düzenlenmiş biçimidir. / *This study is the rearranged of the paper presented with the title for “War, War Strategies and Laws of War in Dede Korut Oghuznames” at the “Turkish War Language and Literature Symposium”, organized by the Turkish Language and Literature Department of the National Defence University Turkish Military Academy Deanship, held in Ankara, on 21-22 June 2002.*

KİLİS'TE KAYBOLAN BİR ZANAAT: KEÇECİLİK VE SON USTASI



A LOST CRAFT IN KİLİS: THE FELTING AND ITS LAST MASTER

Gülsüm TARÇIN*

Öz: Keçe, ortaya çıkış tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte çeşitli arkeolojik kazılardan da elde edilen bulgulara göre, insanlık tarihinde geçmişten günümüze birçok kullanım alanı olan bir tekstil ürünüdür. Geçmişte geleneksel yöntemlerle elde edilen keçe, bazı bölgelerde bu özelliğini korumakla birlikte, değişen hayat şartlarından dolayı günümüzde ise daha çok teknolojik araçlar kullanılarak fabrikalarda üretilmektedir. Keçe, Kilis'te de geleneksel bir zanaat olarak yerini almış; ancak zaman içinde yaşam koşulları ve ihtiyaçlarının değişmesi sonucunda kaybolan zanaatlar arasına girmiştir. Keçeden genellikle hayvanların sırtına koymak ve boynuna takmak için çeşitli malzemeler üretilmiş, köy odalarına oda keçesi, çobanlar için giysi yapılmıştır. Bu makalede Kilis'te keçecilik zanaatının son ustası olan Hüseyin Gültekin ile yaptığımız görüşmeden elde edilen verilere göre; keçe üretiminin teknik ve malzeme özellikleri, kullanım alanları, Kilis'te keçecilik zanaatının geçmişi ve bugünü hakkında bilgiler verilerek; Kilis'te kaybolan zanaatlar arasına giren keçecilik zanaatının ve son ustasının tanıtılması amaçlanmıştır. Konuyla ilgili literatür taraması, saha araştırması yöntemi ve görüşme tekniği uygulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kilis, zanaat, keçe, keçecilik, usta.

Abstract: Felt is a textile product that has many uses in human history from past to today, according to the findings obtained from various archaeological excavations, although the exact date of its emergence is not known. Felt, which was obtained by traditional methods in the past, preserves this feature in some regions, but today it is produced in factories using mostly technological tools due to changing life conditions. Felt has taken its place as a traditional craft in Kilis as well; however, it has become one of the lost crafts as a result of changing living conditions and needs over time. Various materials were produced from felt to put on the back and neck of animals, room felt was made for village rooms, and clothes were made for shepherds. In this article, according to the data obtained from our interview with Hüseyin Gültekin, the last master of the felt making craft in Kilis; It is aimed to introduce the felt making craft, which is among the lost crafts in Kilis, and its last master, by giving information about the technical and material properties of felt production, usage areas, the past and today of the felt making craft in Kilis. Literature review, field research method and interview technique were applied on the subject.

Keywords: Kilis, craft, felt, felting, master.

*Dr. Öğr. Üyesi-Kilis 7 Aralık Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü /Kilis-Gaziantep-gulsumtar@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-6218-6862)

Giriş

Keçenin birçok kaynakta çeşitli tanımları bulunmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde keçenin tanımı, nasıl elde edildiği, kullanım alanları ve Türk kültüründe yaşam biçimine bağlı olarak nasıl bir öneme sahip olduğu, geçmişte keçeciliğin bazı merkezlerde geleneksel bir zanaat olduğuna ilişkin bilgiler yer almaktadır.

Türkçe sözlükte keçe; yapağı veya keçi kılının dokunmadan yalnızca dövülmesiyle elde edilen kaba kumaş; keçeci ise keçe yapan veya satan kimse olarak tanımlanmaktadır (Türkçe Sözlük, 2005: 1125). Bir diğer bilgiye göre, “yapağı veya keçi kılının dövülerek; ayakla, kolla ezilerek sıkıştırılmasıyla elde edilen kaba kumaş”tır (Gülensoy, 2007: 491). Türk giyim, kuşam ve süslenme sözlüğünde ise şöyle yer almaktadır: “İplikten dokunmamış, yün veya kıldan, ıslatılarak dövülmek sûreti ile yapılan kalın, kaba kumaş. En alasından külâh yapılı; çizme ve bilhassa çarık giyenler ayaklarına, bacaklarına keçe sararlar. Keçeden ayak terliği yapılı. Giyimde kullanılmadığı takdirde yere döşenir, serilir, kapu perdesi olur, keçeden çadır yapılı. Kebe ise, en kalın keçenin adı, çoban kepenekleri kebeden yapılı. Hayvan üstüne örtülen kebe örtülere de teyelti denilir. Hem kepenek hem de teyelti yapılan tüylü bir kebenin adı da Yanbolu Kebesi idi (Koçu, 1967: 152).”

Keçe, Tekstil Terimleri Sözlüğü'ne göre birinci tanımla, “Yün ve keçi kılı gibi hayvansal doğal elyafın, dış tabakasını oluşturan üst örtü hücrelerinin (pulların) belirli ısı, nem ve basınç altında, sıcak ve kaygan bir ortamda sürtünerek birbirine kenetlenmeyle oluşan dokusuz tekstil yüzeyi” ve ikinci tanımla, “Ağır bir dinkleme ve yıkama sonucu doku yapısı kaybolan ve yüzeyinde düzgün bir hav tabakası oluşan, iki ya da daha çok katlı yünlü kumaş” olarak tanımlanmaktadır. Göçebe Türk toplulukları gerek çadırlarda, gerekse diğer eşyalarında kullandıkları süsleyici unsurlarda doğal olarak yetiştirdikleri hayvanların yünlerinden yararlanmışlar ve birer el sanatı ürünü olan halı, kilim, keçe vb. ürünlerin yapımını kendi geleneksel yöntemleriyle gerçekleştirmişlerdir Fiziksel bir olay olan keçeleşme, yün liflerinin basınç altında sürtünmesiyle, liflerin üst örtü hücrelerinin (pulların) karmaşık biçimde birleşmesi sonucunda gerçekleşmektedir. Keçeleşme sonucu kumaşın dokusu artık görünmez ve yüzeyi küçülür. Keçeleştirme ise, hayvansal elyafı (yün, her tür kıl ve tüyler) bükme ve dokuma işlemi yapmaksızın birbirine bağlayan, bükülebilir, sağlam bir yüzey elde etme işlemidir. Keçeleştirme sıcak, nemli ve kaygan (sabun, asit, yağlı bir eriyik, sodyum karbonat) bir ortamda daha kolay gerçekleştirilir. Ayrıca elyafı harekete geçirmek, sıkıştırmak ve birbirine sürtünmesini sağlamak gerekmektedir (Çeliker, 2011: 2-7).

Birçok alanda ihtiyacı karşılama keçeyle olan talebin sürekliliğini ve keçeyle geleneksel el sanatı olma özelliğini kazandırmıştır. Geleneksel el

sanatları, ihtiyaçlardan doğduğuna göre, bir ihtiyacın doğması da iklim ve çevre şartları yanında, toplumun o döneme ait sosyal ve kültürel özellikleri ile yaşam biçimine bağlıdır (Begiç, 2016: 289). Keçe Türklerin tarih boyunca günlük hayatında önemli ihtiyaçlarını karşılayan bir tekstildir. En bilinen örnekleri olan keçe ile kaplanan yurt-çadır-topak ev ve yer yaygısı, keçe çizme, eyer örtüleri, eğer altına konan atın sırtını koruyan teğelti keçeler Orta Asya Türk kültürlerinin karakteri idi (Soysaldı, 2008: 72). Keçenin, geçmişte giyinme, örtünme, barınma, taşıma ve atçılıkta kullanılan aksesuarlarda, ısıyı koruma amaçlı olarak gündelik yaşamda yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmüştür. Gündelik nesnelere çoğunlukla deriyle birlikte kullanılmıştır. Yük, çadır, eyer, yolluk, sergi, yorgan, yatak, minder keçeleri, seccade ve havut olarak kullanılırken, ayakkabı keçesi, koşum keçesi, kap keçesi, paspas, matara kılıfı, torba, heybe, kepenek, külah, terlik, yamçı, dolap keçesi, çizme, ayakkabı, çorap, kuşak, pantolon ve palto gibi giysilerde de keçenin kullanımına rastlanılmıştır. Geçmişte Ege bölgesinin Balıkesir, Afyon, Konya, Manisa, Bigadiç, Turgutlu, Tire, Ödemiş gibi yerleşkelerinde ve Doğu'da Kars, Erzurum, Aksaray ve Urfa gibi şehirlerde yaygın olarak keçe üretimi yapılmıştır. Askeri kıyafetlerde ve halk arasında başlık olarak kullanılmasında da keçe tercih edilmiştir (Ovacık ve Gümüser, 2016, s.158). Türkiye'de keçecilik; bunların yanında çobanların kullandığı kepenek yani keçe palto, keçe kalpak, yaygılar, eyer keçeleri günümüzde hâlâ kullanılmakta ve keçecilik bir meslek olarak sürdürülmektedir. Geleneksel yöntem ve bezeme özellikleri ile Urfa, Afyon, Konya, Balıkesir, Yalvaç, Tire, Kula, Niğde, Akşehir, Bigadiç, Ödemiş ve Maraş gibi el sanatı tekstil üretiminde önde gelen merkezlerimizde keçeciler eskiden olduğu kadar önemli olmasa da bir iş kolu olarak mesleklerini icra etmektedirler. Toros yaylalarında koyun ve keçi yetiştiriciliği yapan ve konar-göçer kültür yapısını günümüze taşıyan Türkmenler Karaçadır (kıl çadır)da yaşasalar da kendi ihtiyaçları için keçecilik geleneğini sürdürmektedirler (Soysaldı, 2008: 72).

Kilis'te Keçecilik Zanaatı ve Son Ustası Hüseyin Gültekin

Keçecilik, geleneksel bir zanaat olarak Türkiye'nin bazı bölgelerinde olduğu gibi Kilis'te de geçmişte önemli bir yere sahiptir. Dönemin yaşam şartlarına ve sosyo-kültürel özelliklerine bağlı olarak keçe birçok alanda ihtiyacı karşılamıştır. Ancak kaynak kişinin keçe üretiminde son usta olması ve çağın gereksinimleri, teknoloji, yaşam şartlarının da etkisiyle Kilis'te keçe üretimi 1980'li yıllar içerisinde son bulmuştur. Kilis'te geçmişte keçecilik zanaatı ile uğraşan son usta Hüseyin Gültekin yakın zamanda vefat ederek aramızdan ayrılmıştır. Bu makalede, bir zaman önce sağlığında kendisiyle yaptığım görüşme kayıtlarına dayanarak ustanın Kilis'teki keçecilik zanaatının geçmişi, keçenin yapım teknikleri, kullanım alanları gibi birçok konuda verdiği bilgilerle yazılı bir kaynak oluşturulmak istenmiş, Kilis'in

geçmiş tarihinde önemli bir yere sahip olan keçecilik zanaatının son ustasıyla birlikte geçmişten geleceğe aktarılması, kayıt altına alınması amaçlanmıştır.

Keçecilik zanaatına çocuk yaşlarda çırak olarak başlayan Gültekin, aynı zamanda Kilis tarihinde keçe ustaları hakkında da bilgiler vererek, keçecilik zanaatının önemini yitirdiğini ve artık karın doyurmayacak bir meslek haline geldiğinde başka bir iş bularak kazancını sağladığını ama keçe yapmaya da devam ettiğini ifade etmektedir:

“Çocuktum usta yanında başladım. Çocuk yaşlarında usta yanında çalışa çalışa büyüye büyüye bu zamana geldim. Gün geldi büyüdüm. Askere gittim. O zaman ben şahsıma ait ayrı bir dükkan çalıştırdım. Askere gidinceye kadar kendim iş yaptım. Askere gittim geldim, yine şahsıma ait iş yaptım. Çırak yetiştirdim. Bir çırak ustabaşılığı iki üç senede öğreniyor. Necmeddin çalışırdı devamlı. Ölmemişse de yaşlanmıştı artık. Sonra belediyeye girdim. Belediyeye girdim ama keçeyi yine arada bir yapardık. Çünkü belediyede çöplükte çalışırdım. Sekiz saat çalışırdık. Sekiz saatin haricinde işte orda bir yerim vardı, evim yapılı falan değildi. Buranın altı tuturaydı. Beton değildi yani. Beş on kuruş bir para kazanayım diye ek iş yapardım. Köyden geldim, gelir gelmez keçeye başladım. Her çocuğu küçükken usta yanına verirler ya, on yaşında girmişim usta yanına. Keçeci Sait isminde bir adamdı. Ona da nasıl alıştım. Bizim evimiz çarşıda, evden çıktığım gibi karşıya... onun da benim kadar bir oğlu vardı öyle alıştım. İşte bana yün dik derler, böyle yapardım. Ona yardımcı olurum, o da bana günde on kuruş mu ne bir para verirdi Keçecilik o zamanlar yaygındı. Bu Kilis'te on kişi vardı. Çıraklık dönemimde on esnaf, on dükkan vardı. Keçeci Aziz, Sait, Hasan, Hüseyin, Mamo vardı, bana da Keçeci Hüseyin derler. Keçeci Abdullah yani bu civar esnaftı. Bunlar en çok benim gördüğüme göre benim çıraklık zamanımda devam ederlerdi (KK.1)”. Gültekin'in bahsettiği Kilis'te keçe ustalarından biri olan Keçeci Aziz'in aynı zamanda geçmişte müzik dalında ün yapan dörtlü fasıl ustaları arasında olduğu ile ilgili şöyle bir bilgi kaydedilmektedir: “Söz konusu bu Dörtlü Fasıl Ustalarından birincisi, Kadir'in Kahvesinde Hacivat-Karagöz oyunlarını sergileyen Zılban'ın oğlu Cümbüşçü Aziz'dir. Notayı çok iyi bilen ve aynı zamanda güzel sese sahip olan Cümbüşçü Aziz, Kilis hamamlarında keçecilik mesleğini bir usta bazında sürdürmüştür (URL-1).”

“Sene 1960'ta falan böyle kimse kalmadı. Çünkü keçe satılmadı. Hayvan bitti. İşte kimi şofor oldu, kimi kaçtı İstanbul'a gitti. Kiminin oğlu fırıncı olmuş, İstanbul'a gitmiş. Nesli bitti. En sonunda da ben devam ettim, çok eziyetli bir zanaattı, 1972'de bıraktım. Hem sermayeli bir iş hem emek gücü harcıyorsun hem de satılmıyor, parası kalmadı, ne yapacaksın, başka yollara başvurduk. O zaman belediyede Keçebeyi vardı. Sait beyin babası. Aşağıda Şih Efendi'nin tekyesi var ya, o tekyenin sahiplerinden Mustafa Efendi vardı, belediye reisiydi, o da üç devre görev yaptı. Ben de onun son

döneminde gitmiştim yanına, beyim bize göre bir iş var mı, dedim. Ya senin dükkanın var, işin var dedi. Dedim beyim o iş bizi istemiyor, satılmıyor. Bir süpürge verin çarşısı süpürsün, dedi. Peki efendim, dedim, on dokuz-yirmi sene bu civardaydım. Yaptık, emekli olduk. Belediyede çalışırken de keçe işlerdik. Keçeyi Kilis'te 1985'e kadar ben yapardım. Sonra satılmadı. Eşek kalmadı, hayvan kalmadı. Motor, araba çoğaldı (KK-1)."

Gültekin, keçeciliği kendi işyerini kapattıktan sonra 1985'e kadar kendi evinde eşinin yardımıyla yapmaya devam etmiştir. Keçenin yapıldıktan sonra nasıl satıldığıyla da ilgili bilgi vermektedir:

"Keçeyi erkekler yapardı, kadınlar da yardımcı olurdu, ayağıyla yuvarlardı. Bir keçeyi iki kişi yapardık. Günde üç tane çıkarıyorduk. Üç tane bazen iki tane yapardık. Şala dört de sığar, beş de sığar, şalımız uzun. Şal dediğimiz bezin kalınlıdır. Ama dört beş tane olduğu zaman onu sıkılaştırmak daha zor; üç tane ideal, bir iki tane az, ekonomik değil. Keçeyi almak için müşteriler dükkana gelirler. Semerciler var, semerciler gelir alır. Antep'e satmaya götürürdük. Antep'te kavaflar var. Onlar da yemeni satarlar, ayakkabı satarlar, o zamanın ayakkabısı kırmızı ayakkabı, siyah ayakkabı, gön altı, gön vs. Onlar hem keçe satar hem ayakkabı satar. O zaman öyle derlerdi o adamlara. Şimdi onlar yok. Çünkü onların işi sadece kırmızı yemeni, siyah yemeni, postal, çobanlar postal giyer ya, büyük çizme gibi ayakkabı satarlar. Orda yanında keçe de satarlar. Onlar imalatçı değil, bizden alır satar. Onun işi o (KK-1)."

Gültekin, keçe yapımında koyun yünlerinden yararlandığını, koyunların kırkım zamanlarında bu yünleri hayvancılıkla uğraşan kişilerden temin ettiğine dair şu bilgileri vermektedir:

"Bu mevsim yaz, tam şimdi kuzular kırkım zamanıdır (haziran ayı), kuzular kırkılır. Koyun bir defa kırkılır, iki olmaz. Ama ahırda beslenen hayvanların iki üç sefer kırkımı olur, zamanı yok onun, ahırda beslenenlerin sezonu yok. Birinci ve ikinci kırkımını alırdık. Hayvanı Erzurum'dan alır gelir. Mesela Erzurum'dan getirirken o koyun kaç kilomuş, 50 kg, ahıra çeker, bunu bir sefer kırkar. Ne zaman getirirse yani diyelim, nisan ayında getirdi, nisan ayında bile kırkar (KK-1)."

Usta, bazen de köylünün getirdiği kuzu yünleriyle ihtiyaca göre keçe yaptığını, Kilis'te keçenin hangi amaçlarla üretildiğini ve nerelerde kullanıldığına dair Kilis'teki geçmiş yaşantı hakkında değerli bilgiler vermektedir. Hayvanın sırtına konulan kürtün ve semerin de keçeden yapıldığını, bu keçelere nakış işlediğini belirtmektedir:

"Bazen de köylü vatandaş yün getirir, böyle kuzu yünü olur. Bunlar nakışlı keçe işletir, nakış keseriz. Çok daha emeği zordur. Köylü gelir, bu bütün keçeyi alır, kürtüncüye götürür, benim hayvanın sırtına dik, der. Hayvanın sırtına kaba kürtünü yapılır, konulur, hayvana bindiğin zaman

hayvana eziyet vermez. Eskiden hayvan çoktu, hayvanların kürtünü¹ olur kumaş gibi, bunu biz kumaş gibi yaparız, o kürtüncülere satarız. O da kürtünlerin içine diker, hayvanın üstüne kapatır veya Maraş'ta hayvanların semeri var, semerin içine kullanılır. Semer en çok Maraş bölgesinde bulunur. Çünkü, daha dağlık yerlerde hayvanın kullanılışı zor olur. Onun için misal, adam bağından üzüm kesmiş, üzüm getirecek, uzun sepetler olurdu eskiden, onları semerin iki tarafına iple bağlar, o hayvanın sırtında üzümü getirir. Bu en çok kuzu yünüyle yapılır. Bunu Maraş'ta hâlâ yapan var. Keçe yapanı da var, semeri yapan da var. Semer ayrı kürtün daha ayrıdır, iki çeşittir. Kürtün, semerden farklıdır. O biraz büyük olur, atın ve eşeğin sırtına konur. Kürtün, o hayvanın beline, arka tarafına kadar ulaşır, kürtün geniştir, kürtün hayvanın sırtını kaplayacak bir şey. Semer Maraş'ta daha kullanışlı yani, çünkü dağlık bölgede hayvanla eşya taşıyorlar. Bu kürtün de düz ovadaki köy vatandaşına kullanışlı olur. Kürtünün geniş olmasının nedeni ise hayvanın üzerine iki kişi binebilsin dıyedir. Semerde tek kişi gidebilir. Ayrıca keçeden hayvanın boynuna kedene yapılır. Kedene² çiftte, yani kara sabanda kullanılır; çünkü onu koymazsan sabanı bindiremezsin. Kedene o hayvanın boynuna yapılır, yuvarlaktır, hayvanın göğsüne geldiği için yumuşaktır, çeker götürür, eskiden insanlar tek sabanla çalışırdı. İş bitti mi çıkartılır (KK-1).”

Kaynak kişi, keçenin hammaddesi olan yünü aynı zamanda tabaklardan da temin ettiğini ve tabakların o dönemde hayvan derisinden yünü elde ettiğini, keçe yapımı için hazır hale getirdiğini aktarmaktadır:

“Keçe için 3 kg kuzu yünü kullanırdık o zaman. Tabaklar vardı evvel, tabak bütün hayvanların derisini alır. Bu koyun derisini alır, kireci iç kısmına sürer, o kireç o derinin yününi kolayca sıyırır, kireç onun maddesidir, o biraz kalır. Ondan sonra da kireci yere serer, o temizler. Ona kuzu yünü deriz. Bir de o yünün tozu olur, yapan kişi maske takar gibi bezle ağzını kapatır. Bu da emeği olan bir madde. Köylüler getirir şehre satar, öyle bulunurdu o zaman (KK-1).”

Tabakların o dönemde ayakkabı üretiminde kullanılan hayvan derisini nasıl işlediğine dair ayrıntılı bilgileri de edinmiş bulunmaktayız. Kilis halk mutfağında ve halk hekimliğinde önemli bir yere sahip olan bitkilerden sumağın, hayvan derisinin işlenmesinde de kullanılması dikkat çekici bir ayrıntıdır:

“Ayakkabılara kundura derdik, evvel ayakkabının altı gön olurdu, dana derisi, öküz derisinden yapılırdı. Tabak, büyük bir curun³ var, oraya bu kireci atar, içine it bokunu atar, o şöyle bir hafta falan kalır. Dağlarda sumak yaprağı olur. O sumak yaprağı tabağa çok gerek olur. Bunları karıştırır, o

¹ Kürtün: Semer

² Kedene: Çift süren hayvanın boynuna takılan halka.

³ Curun: Oluk, kap, su kabı, hamamda çeşmenin altında olan suyun aktığı taş

curunun içine bırakır. O curunun içinde şöyle on gün kalır. Kireç de sumak yaprağından randıman⁴ alır, kendi kendine kalınlaşır, o biraz sertleşir. Onu ilacıyla çıkartır, tertemiz kumaş olmuş gön ayakkabı gönü olur. Sumak yaprağı, ekşi olduğu için sertleştiriyor, onu kalınlaştırıyor. Sumak yaprağı, kireç, daha başka bir şeyler de koyarlar onlar, onu bilmiyorum. Suyun içine kireci falan hepsini katar peydene bırakır. Peyden curun gibi bir şeydir. Curun taştan örülmüş, sıvanmıştır. Curunun içinde pekmez, üzüm tepelenir, bir de musluğu var, şerbeti akar, o şerbet kaynatılıp pekmez yapılır. Tabağın malzemesi büyüktür, içine adam girer, onu tepeler. O derileri koyduktan sonra arada bir gider, kışta yazda çıplak ayakla tepeler. Usandı mı bırakır, yani on-on beş gün bu kireçten sumak yaprağının içinde malzemelerin içinde kalır. Kaldıkça da kalınlaşır. Ondan sonra da onu çıkarır, bir makinesi var, onu sıyrır. Pisliğini alır, temizler. Boyarsa boyar, boyamazsa boyamaz. Ayakkabı gönü denir. En çok dana, inek, camız derisinden kullanılır. Biz bunları tabaktan yün alırdık, o zaman yapılırken görürdük. Dana derisinden yaptığı için tabaklar gön derlerdi. Kilis'te gön denilir, Kilis'in dışında her yerde kösele denir. Sefâsı az, emeği çok. Zanaatlar içinde en eziyetli olan madde bir keçe bir de bu kösele, bunun ikisi emek ister (KK-1).”

Keçeden üretilen bir diğer önemli ürün ise çobanların kullandığı kepenektir.

Kepenek, kışın çobanlar ve katırcılar tarafından kullanılır, kebe üstlüğü adı. Eski kervan devri geçtiği için toplum hayatımızda geçen yüzyıl sonlarından beri katırcı tipi artık yoktur; fakat çobanlarımız kışın hâlâ kepenek giyebilmektedirler. Biri sırt, ikisi ön üç parçadan mürekkebirdir; ikisi omuz, ikisi yan dört düz dikişi vardır; kolsuzdur; yerinde bir tarif ile giyilmez, omuzlara alınarak içine girilir; boyun ve baş dışarda kalmak üzere vücudu bir kabuk gibi kapsar, boyu da diz kapağından aşağı, baldır bitimine kadar iner; önü düğmesizdir, fakat iyice kavuşarak göğsü tamamen kapatarak korur. Omuz başlarında, ön ve arka parçaların birer köşesinde bırakılmış dıciklerle birer halkacık yapılır; kepenek ucundan çıkarıldığı zaman bu halkacıklar ile duvara asılır; sırtta taşınır iken çoban kavalı bu halkacıklardan birine sokar. Kepenek evlâdiyeliklidir, çobanın ömrü boyunca dayanır (Koçu, 1967: 153-154).

Gültekin, ihtiyaca göre kepenek de yaptığını ifade etmektedir:

“Ben yapardım onu. Şaldayken aynı dikilmiş gibi kalıptan çıkartırız (KK-1).”

Gültekin'in verdiği bilgilere göre keçenin kullanım alanlarından biri de köy odalarıdır. Köy odalarında halı yerine kullanılan bu keçelere yapılış tekniğinden dolayı pişme keçe denilmektedir: “Köy odalarında kullanmak için keçe isterler. Buna oda keçesi derler. Bazen köy odalarına merak sahibi adamlar gelirdi. Şunu nakışlı oda keçesi yap, derdi. İsteddiği uzunlukta nakış

⁴ Randıman: Verim, fayda

dökerdim, halı gibi olurdu. O zaman halı yok, kilim yok. İnsanların o zaman keçeyi tercih etmesinin nedeni, keçe sıcak tutar, soğuğu geçirmez, hastalıklara iyi gelirdi. Yani doğal malzeme olduğu için herhangi bir katkı da yok, sırf yün, doğal malzeme olduğu için hastalık yapmaz, sağlıklıdır, yumuşaktır. Odasına açmış, üstünde oturur, yatağını koyar, yatar, oturur. O zamanlar böyle mükemmel halı kilim yok daha, adamın da yünü var. Yün taranmış hazır gelirdi. Sadece işlemlerini yaparım, nakış işlerdim. Makasla keser onu şekil yaparız. O şekilleri yün üstüne yünün altına koyup yuvarlarız, o somurur. Ayrıca yünü siyahsa zaten boyatmaya gerek yok, siyahı boyatmazdık. Beyaz yünden kırmızı, yeşil, sarı bu renklere boyatmak için o yünü boyacıya veririz. Boyacılar olurdu eskiden, Kilis'te sabit bir boyacı vardı. Antep'te yün boyacı daha çoktu. Beyaz yünü, beyaz ipi götürürsün, boyacı boyar, sana verir. O da ayrı bir ücret alır. Boyacı kendisi boyar, boyaya batırır çıkarır. O boya da hiç silinmez, yıkandıkça gitmez. Onu keserim, kırkarım, model keserim. O modeli şalın üstüne eklerim. Şalın üstüne koydum mu o puf olmuş yünü de serperim, geri şala sararım. Ama büyük şal, uzun, yani on metre uzunluğu var. En arkada bir direk var. O değneği en arkaya sararız ki şalda boşluk olmaz, boşluk olursa sarılmaz, yani şöyle bir iki sefer şalla dolanmıştır. İşte o da pişer. Biz ona pişme deriz. Keçe pişirmedir o. Mesela sıcak suda sabunu süreriz, sıcak su dökeriz. Ellerimizle, kollarımızla yuvarlarız, tepikleriz. Bir cinsi var değneksiz, böyle kolumuzla bükürüz. Adı pişme keçe. Keçe pişirdik deriz ona. Kumaş olur anlayacağın. Onu köy odalarında halı yerine sererler. Halı gibi olur, halı sanırsın (KK-1).”

Keçe tüm el sanatlarında olduğu gibi üretimi uzun süren ve çok emek isteyen bir üründür. Geçmişte keçe yapımında basit el araçları kullanılırken, günümüzde teknolojinin gelişmesi ile yünün atımında hallaç makinesi; tepme işleminde ise keçe tepme makineleri kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde tepme keçe yapımı için yay, tokmak veya hallaç makinesi, hasır örtü, keçe tepme makinesi, kalıpgaç, makas, sepki (çubuk), buhar kazanı, halat, süpürge, makas, su kabı, terazi, boya kazanı ve ocak olmak üzere on altı adet araca ihtiyaç vardır. Keçe yapımında kullanılan yün ise hammaddeyi oluşturmaktadır (Çeliker, 2011: 6-7).

Kilis'te son keçe ustası olan Hüseyin Gültekin'in, günümüz teknolojisinin olmadığı dönemlerde, keçeyi geleneksel yöntemlerle ürettiğini söyleyebiliriz. Kilis'te geçmişte insan gücünün kullanıldığı keçe üretiminde, yay, tokmak, süpürge, ibrik, ip ya da şambrel lastiği, sabun, makas, değnek gibi basit el araçları kullanılmıştır. Ustanın ayakla tepikleyerek meydana getirdiği keçe, tepme keçe olarak adlandırılabilir.

Çeşitli yazılı kaynaklarda değişik tanımları ile karşılaşılmakla beraber genel olarak tepme keçe; deri ürünü hayvan liflerinin, nem, ısı, basınç ve hareket etkisi ile örtü hücrelerinin birbirine çözülmeyecek şekilde kenetlenmesinden elde edilen yüzeylerdir. Gelenekli el sanatlarımızdan biri olan tepme keçe sanatı günümüzde Anadolu'nun çeşitli yörelerinde

genellikle kırık kesimin ihtiyaçları doğrultusunda yaygı, kepenek, seccâde, çizme, kundak gibi alanlara uygulanmaktadır. Tepme keçe sanatının yoğun olarak kullanıldığı alanlardan birisi de hayvan keçeleridir. Genellikle at, eşek, deve gibi yük taşımada yararlanan hayvanların sırtlarını koruması ve terlerini alması amacı ile kullanılan ve ince keçeden yapılan örtüler hayvan keçeleri grubunu meydana getirirler (Ergenekon, 1999: 313).

Usta, yünün keçe yapımına hazır hale getirilmesi, keçe yapım malzemeleri ve aşamaları hakkında şu bilgileri vermektedir:

“Bizim böyle hafif eğri bir ağacımız var, ağaca da bağırsaktan yapılmış ince ip gibi, onu çekeriz, onu yerine oturturuz, o sağlam olur. Şimdi bir de tokmağımız var, Maraş'ta da bulunur belki de, kuzu yününü onunla hazır hale getiririz. Pamuk şekeri oluyor ya, onun gibi puf olur iyice. Bir de bizim yayımız var, hani dedim ya çekeriz böyle vur ha vur puf olur, yün onunla vurdukça puf olur. Bir şalımız var, mesela bir metreye bir metre, iki metreye iki metre, üç metreye üç metre yaparız. Genellikle ölçüsü bir buçuğa bir metre gibi o ebatlarda olur, şalı ayağımla ölçerim. Yünü daha pofuduk hale getirdikten sonra şalın içerisine sereriz, sonra sarıp rulo yaparız, o yün devamlı şalın arasında kalır, tahta direk sert ağaçtan, yuvarlak düzgün olmalı, baston gibi yuvarlak kalınlıkta beze serdikten sonra, şalla birlikte yuvarlarız, yünle beraber yuvarlamaya devam ederiz, böyle bir sefer ayağımızdan başlarız, ayakta yuvarlarız, şöyle bir iki saat gider geliriz. Onu geri şala sararız. Şalın içinde de büyük bir değnek var, sarıldıktan sonra şambrel lastiği uzayan lastikler olur siyah, onla sıkı sıkı bağlanır. Sıkı sıkı bağlandıktan sonra o yün de kaymaz. Ayakla tepikleriz, tepikleyerek bir iki saat falan sürer. Belli bir kıvama gelip sertleşince bu defa şaldan ve direkten çıkartırız. O yün böyle yassınmış olur, kenarlarında biraz pıçırma⁵ olur, kenarını da içine katlarız. Bu sefer direk koymadan sarılı yine şambrel lastiğine sarılır. Tabi o aşamada sabunlanır. Bir de bir parmakçalımız⁶ var ağaçtan yapılmış, yünün üstüne yapışsın diye hafif serpe serpe su dökeriz. İbrik olur, elimizle su serperiz. Keçeye su dökeriz, su döküldükten sonra daha iyi tutsun diye sabunlanır. Zeytinyağlı sabun kullanırız. Zeytinyağının işe yaramayan en kötü kısmı var, o sabunlar ucuz olduğu için onlar sürülür, sürüldükten sonra tekrar rulo yapılır. Bir de kolumuzla yuvarlarız. Sabundan kollarımız bütün yara olurdu. Bu sefer güneşe sereriz, kuruturuz, satılması için piyasaya süreriz. Adamın bir hayvanı var, gelir (KK-1).”

Sonuç

Kilis'te keçecilik zanaatının son ustası olan Hüseyin Gültekin'den edindiğimiz bilgilere göre, Keçecilik geçmişte Kilis insanının çeşitli ihtiyaçlarını karşılayan önemli bir tekstil ürünüdür. Eskiden coğrafi ve yaşam koşullarına göre binek hayvanlar ulaşımda ve yük taşımada elzem bir

⁵ Pıçırma: Sarkma, sallanma, dışına çıkma

⁶ Parmakçalı: Çalı süpürge

araç olduğundan, keçeden kürtün ve semer yapılarak önemli bir ihtiyaç karşılanmıştır. Bunun yanında o dönemlerde tarım araçlarının, motorlu taşıtların yerine saban ile tarla sürmek için yine hayvanlardan yararlanılmıştır. Bu nedenle çift sürmek için hayvanın boynuna takılan kedene denilen boyunduruk da keçeden yapılarak yine önemli bir ihtiyacı karşılamıştır. Çobanlar için yapılan kepenek ve köy odalarında halı yerine kullanılan oda keçeleri de yine keçeden yapılan malzemelerdir. Buradan anlaşılıyor ki, Kilis'in geçmiş sosyo-kültürel yaşamında keçe önemli bir yere sahipti ve yünün elde edilmesinden işlenmesine kadar olan süreçte çok emek isteyen bir zanaattı. Ancak günümüz çağında motorlu taşıtların çoğalması nedeniyle, hayvanlar için yapılan keçelere ihtiyacın ortadan kalkması; hayvancılığın modern yöntemlerle yapılması ve çobanların giydiği kepeneklere de artık ihtiyaç kalmaması gibi nedenlerle keçeye olan ilgi ortadan kalkmıştır. Köy odalarına serilen el emeği keçelerin yerini de makinelerde üretilen halılar almıştır. Dolayısıyla Kilis'te, 1980'li yıllardan sonra keçe artık çağın değişen gereksinimleri ve teknolojik gelişmeler nedeniyle satılmamaya ilgi görmemeye başlamış, son usta olan Hüseyin Gültekin de keçe yapmayı o yıllarda bırakmıştır. Günün koşullarında basit el araçlarıyla üretilen bu keçeler, Kilis'in geleneksel zanaatları içinde son ustasını da uğurlayarak artık kaybolan zanaatlar arasında yerini almıştır.



Keçe ustası Hüseyin Gültekin

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Begiç, H. N. (2016). Giyim-kuşam kültüründe keçe sanatına tarihsel bir bakış. *Sutad*, 40, 287-297.
- Çeliker, D. (2011). Geçmişten günümüze türklerde keçecilik ve keçe yapımında yeni teknikler. *Art-E Sanat Dergisi*, 8, 1-22.
- Ergenekon, C. (1999). Tepme keçe sanatı ve hayvan keçelerinden örnekler. *Erdem Dergisi*, 10 (29), 313-316.
- Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözcüklerin köken bilgisi sözlüğü*. Ankara. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Koçu, R. E. (1967). *Türk giyim, kuşam ve süslenme sözlüğü*. Ankara: Başnur Matbaası.
- Ovacık, M. - Gümüşer, T. (2016). Geçmişten günümüze keçe: ayfer güleç iş modeli üzerine bir analiz, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 15, 155-171.
- Soysaldı, A. (2008). Toros Türkmenlerinde keçecilik. *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, 78, 71-78.
- Türkçe sözlük* (2005). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1:** Hüseyin Gültekin, 1933, Okur yazar değil, Keçeci, Musabeyli/Kastel Köyü. (Görüşme: 28.01.2020)

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Kilis'in dörtlü fasıl ustaları". <http://kentgazetesi.biz/kilisin-dortlu-fasil-ustalari/> (Erişim: 01.11.2022)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Etik Kurul Belgesi, Kilis 7 Aralık Üniversitesi Rektörlüğü'nün 20. 12. 2022 tarih 2022/23 sayılı Etik Kurul Kararları kapsamında alınmıştır. / The Ethics Committee Document was obtained within the scope of the Ethics Committee Decisions of Kilis 7 Aralık University Rectorate dated 20.12.2022 and numbered 2022/23.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS SÖZLÜ GELENEK VE ANLATIMLAR TUTUM ÖLÇEĞİ GELİŞTİRME ÇALIŞMASI



INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE ORAL TRADITION AND EXPRESSIONS ATTITUDE SCALE DEVELOPMENT STUDY

Züleyha ER* -Neslihan KARAKUŞ**

ÖZ: Dil kültürün taşıyıcısı, kültür dilin hazinesidir. Dil sayesinde kültürel miras kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Teknolojinin hızla gelişimi ve modern dünya düzeni gibi bazı sebepler kültürel mirasın ötelenmesine sebep olmuştur. Somut olmayan kültürel miras toplum için kıymetlidir. Zarar görmesi, yitirilmesi toplumun geleceğini olumsuz yönde etkileyecektir. Somut olmayan kültürel mirasımızın genç kuşaklara aktarımı oldukça önemlidir. Ana dili öğretimi dersi olan Türkçe dersinin amaçları arasında kültürel mirasımızın aktarımının önemine değinilmiştir. Bu doğrultuda, bu çalışmada ortaokul öğrencileri için Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeği geliştirilmiştir. 30 maddelik ölçek, öğrencilerin yaşları ve bilişsel hazır bulunuşlukları dikkate alınarak 4 seçenekli, Likert tipinde tasarlanmıştır. Çalışmaya 187 kız ve 168 erkek olmak üzere toplam 355 ortaokul öğrencisi katılmıştır. Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin geçerlik ve güvenirlik analizleri için SPSS 26.0 ve AMOS 24.0 programlarından yararlanılmıştır. Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin geneli ve üç faktörü arasında da pozitif yönde ve anlamlı ($p<.001$) ilişkiler olduğu bulunmuştur. Bu haliyle Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeği'nin kullanımı uygun görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türkçe Öğretimi, kültürel miras, tutum, ölçek.

ABSTRACT: Language is the carrier of culture, culture is the treasure of language. Thanks to language, cultural heritage has been transferred from generation to generation. Some reasons such as the rapid development of technology and the modern world order have caused the postponement of cultural heritage. Intangible cultural heritage is valuable to society. Damage or loss of the intangible cultural heritage will adversely affect the future of society. It is vital to transfer our intangible cultural heritage to younger generations. The importance of transferring our cultural heritage has been mentioned among the aims of the Turkish course, which is the mother tongue teaching course. Accordingly, in this study, Intangible Cultural Heritage Attitude Scale was developed for secondary school students. The 30-item scale was designed in a Likert type with 4 options, taking into account the age and cognitive readiness of the students. A total of 355 secondary school students, 187 girls, and 168 boys participated in the study. SPSS 26.0 and AMOS 24.0 programs were used for the validity and reliability analyzes of the Intangible Cultural Heritage Attitude Scale. It was found that there were positive and significant ($p<.001$) relationships between the general and all three factors of the Intangible Cultural Heritage

*Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi / İstanbul- erzuleyha55@gmail.com(Orcid: 0000-0002-6328-7657)

**Doç. Dr.-Yıldız Teknik Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sosyal Bilimler ve Türkçe Eğitimi Bölümü / İstanbul-neslihanokuz61@gmail.com (Orcid: 0000-0001-7808-1099)



This article was checked by Turnitin.

Attitude Scale. As such, the use of the Intangible Cultural Heritage Attitude Scale is deemed appropriate.

Keywords: Turkish Teaching, cultural heritage, attitude, scale.

Giriş

Dil ve kültür bir millet için önemli kavramlardır. Zira dil ve kültür olmadan milletin var olması mümkün değildir. İnsan kimliği ile tanınır, bilinir. Toplum da özelliklerini, kültürünü, gelenek ve göreneklerini dil ile gösterir. Öyleyse dil (Ünalın, 2005: 43) toplumun 'kimliği'dir.

Dil ve kültür ayrı kavramlar gibi görünse de birbirinin tamamlayıcısı, bir bütünü iki yarısı gibidir. Millet tarih sahnesine kendi kültürü ile çıkar, (Aksan 1977:96) dil ise geleneği, alışkanlığı, örf ve âdeti taşır ve geleceğe aktarır. Göçer (2013: 32) dil – kültür ilişkisini “ağaç-kök” ilişkisine benzetmiştir. Ona göre kültür bir ağaç ise, dil o ağacın köküdür. Göğüş'e (1993: 4) göre “Dil olmasa, ne eğitim alabiliriz ne kültür kazanabiliriz ne de kültürümüzü yenileyebiliriz. Öyleyse eğitim ve kültür hayatımızdaki verimimiz ve başarıımız dilimize gösterdiğimiz özen, oradaki yeteneğimizle orantılıdır.”

“Millet olmanın en belirgin özelliği insanları zaman ve mekân içinde birleştiren ortak noktaların bulunmasıdır. Bunu sağlayan ise kültürdür. Bir milletin kültürü, geçmişinden süzülüp gelen maddi ve manevi değerlerin bütününden oluşur” (Ögel, 2000:5). Her milletin kendine ait bir kültürü vardır ve bu kültür onun milli kültürünü oluşturmaktadır. Millet, dil, kültür birbirini tamamlayan önemli unsurlardır. Dilin yapısı, oluşumu milleti ve kültürü nasıl etkiliyorsa; millet de dili ve kültürü etkiler. Millet kültürü ve diliyle var olabilir. Kültürel değerler toplumun geleceği için hayati önem taşımaktadır. İçinde bulunulan zaman itibariyle teknolojinin her geçen gün gelişmesinden ve zamanın sürekli ilerlemesinden kaynaklı olarak kültürel değerlerin yeni nesil tarafından yeterince korunmadığı ve anlaşılmadığı görülmektedir. Dilini ve kültürünü kaybeden milletlerin tarih sahnesinden silindiği görülmüştür.

Bir toplumun kültürel birikimine bakarak, o toplumun genel yapısı ve medeniyeti hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir. (Kafesoğlu, 1998: 5). Kafesoğlu'na göre (2012: 16) ise her topluluk ayrı bir kültürü temsil etmektedir. Türk milleti de dili, töresi, dini, hukuku, düşüncesi ve hadiseler karşısındaki hususi davranışları ile asırlardan beri yaşamakta olduğuna göre bir Türk milli kültürü mevcut demektir. Gelecek kuşakların kültürel değerlere sahip çıkması Türk kültürünün yaşaması bakımından önemlidir. Basat (2013) ve Kutlu (2009) da somut olmayan kültürel mirasın yaşatılarak korunması gerektiğini düşünmektedir.

Somut Olmayan Kültürel Miras

Kültürel miras, insanların geçmişten bu yana sahip olduğu gelenek-görenek, örf-adet ve yaşam biçimi alışkanlıklarıdır. Artun'a göre (2008:454) kültürel miras, "insanlığın bütün zaman dilimleri içinde yaşadığı, biriktirdiği, geliştirdiği, zenginleştirip sürekliliğini sağladığı, kendinden sonrakilere aktardığı veriler bütünü" olarak adlandırılmaktadır.

Somut Olmayan Kültürel Miras kavramı literatürümüze 2003(Oğuz, 2013) yılından itibaren girmiştir. Bu kavram ile manevi kültür yani soyut kültür kastedilmektedir. Adlandırma olarak başta eleştirilmiş zaman içinde SOKÜM kavramına alışılmıştır. Kültür kavramı manevi ve maddi yerine somut ve somut olmayan kültür şeklinde düzenlenmiştir. *SOKÜM'ün terim olarak bugünkü kapsamda ortaya çıkış sürecinde UNESCO'nun doğrudan kültürel mirasın korunmasına yönelik ilk sözleşmesi 14 Mayıs 1954 tarihinde kabul edilen ve kültürel mirasın silahlı çatışmalardan korunmasını amaçlayan sözleşme ve protokoldür. (Oğuz, 2013:5). Paris'te 17 Ekim 2003 tarihinde düzenlenen bir toplantı sonunda "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi" imzalanmıştır. (Oğuz,2013:13)*

Gelişen teknoloji ve değişen dünya düzeni ile birlikte insanların yaşam biçimi de değişmektedir. Hızlı teknoloji, internet, sosyal medya kullanımı ve modern dünya algısı gibi sebepler kültürel mirasın korunmasını ve gelecek kuşaklara aktarılmasını zorlaştırmaktadır. Gürçayır'a göre (2013) SOKÜM ile ilgili sorunlar şöyle sıralanabilir:

Eğitim sistemlerinin SOKÜM'ü ötelemesi, öğretmenlerin geleneksel kültür ve bölgesel kültürel farklılıklar konusunda eğitimsiz olmaları, geleneksel bilginin önce değer kaybedişi sonrasında önemsizleşmesi, yeni dünya düzeninin modern insan kurgusu, medya kanalları aracılığıyla öne çıkan ve değer biçilen hâkim kültürlerin geleneksel/ yerel bilgilerin" aktarımını sekteye uğratması, geniş ailelerin azalması, küreselleşme, genç kuşaklarca 'demode' görülmesi. (Gürçayır, 2013: 31-50).

Genç kuşakların sözlü kültür ürünlerine karşı ilgisini ve dikkatini çekmek gerekmektedir. Yalnızca ders kitaplarında bu ürünlerin birkaçını görmek yeterli değildir. Bu ürünlerin genç kuşaklarca aktarılabilmesi için katılım da gereklidir. *W. Ong' a göre, sözlü kültür tekrara dayanır, çünkü yazılı kayıt imkânından yoksun olan sözlü kültürde bilginin kaybolmaması için sürekli tekrara yönelik biçimlerin geliştirilmesi gerekir. (Ong, 2003: 53) "Sözlü öğrenme somut gösterimi ve katılımı gerektirir" (Goody, 2009: 131).*

Türkçe Öğretimi ve SOKÜM

Türkçe, bir dil öğretim dersidir. Ana dili öğretiminde kültürden yararlanılması bir zorunluluk hâlidir. Dil öğretimi yalnızca kurallar bütünü değildir. Dil kültürün taşıyıcısıdır ve kültürden soyutlanarak öğretilmesi

mümkün değildir. “Türkçe ve Türk dili ve edebiyatı dersleri, bir yandan ana dili öğretimini üstlenirken, bir yandan da millî kimlik kazandırma konusundaki görevini yerine getirmek zorundadır” (Yılar, 2007:42). Türkçe dersinin hem ana dili eğitimini gerçekleştirmesi hem de kültür aktarımını sağlaması bakımından ayrı bir yeri ve önemi vardır (Özbay ve Melanlıoğlu, 2009:10).

Somut olmayan kültürel miras içinde sözlü kültür ürünlerini de barındırmaktadır. Somut olmayan kültürel miras listesi farklı bölümlerden oluşan geniş bir listedir. Bu listenin içinde yer alan sözlü gelenek ve anlatımlar bölümü, Türkçe dersinin içeriği ile birebir örtüşmektedir. Sözlü kültür ürünleri Türkçe dersinin amaçlarını gerçekleştirmek için hem çok zengin hem de eğlenceli kaynaklardır. Türkçe dersinde kelime hazinesi geliştirme, okuma, dinleme, konuşma, yazma becerileri kazandırma, dil bilgisi öğretimi gibi pek çok amaç için kullanılabilir. “*Bu açıdan Türkçe ders kitaplarına ve Türkçe ders programlarına önemli görevler düşmektedir.*” (Kolaç,2009:19)

Sözlü kültür ürünleri kelime hazinesini geliştirme, temel dil berilerini kazandırma, estetik zevk ve heyecan uyandırma, kimlik kazandırma gibi pek çok amaç doğrultusunda kullanılabilir ürünlerdir. (Kalfa, 2013: 177).

Yöntem

Bu çalışma bir ölçek geliştirme çalışmasıdır ve araştırma tarama modeli ile gerçekleştirilmiştir. Tarama modelinde büyük bir topluluğun bir konuyla ilgili görüşlerinin betimlenmesi amaçlanır. (Büyüköztürk, 2017:184)

Ölçek geliştirme çalışmaları başlamadan önce *nitel araştırma veri türlerinin doğasında yer alan dokümanlar* (Miles & Huberman, 2016: 9; Patton, 2018: 4) incelenmiştir. Bu amaçla Türkçe ders kitapları ve Türkçe öğretim programı (2019) SOKÜM açısından ele alınmıştır. Türkçe öğretim programının farklı bölümlerinde SOKÜM’ün önemine değinildiği görülmüştür. Ders kitaplarında ise bir iki örnek dışında SOKÜM’e yer verilmediği gözlemlenmiştir. Bu sonuçtan hareketle SOKÜM listesi incelenmiş “Sözlü Gelenek ve Anlatımlar” bölümünün Türkçe öğretim programıyla birebir örtüştüğü görülmüştür ve ölçek geliştirme çalışmaları için bu bölüm seçilmiştir. Seçilen bölüm; öğretim programındaki metin türlerine göre, uygun biçimde daraltılarak olaya dayalı türler belirlenmiştir. Böylece SOKÜM listesindeki halk hikâyesi, destan, masal, efsane ve fıkra ölçek çalışmasının konusunu oluşturmuştur.

Ölçek geliştirme çalışmalarına başlamadan önce ölçek geliştirme süreci incelenmiş (Büyüköztürk ve diğ, 2017; Cresswell, 2013) ve uygun adımlar takip edilmiştir. Ortaokul öğrencilerinin, somut olmayan kültürel mirasa yönelik tutum düzeylerini belirlemek amacıyla araştırmacı

tarafından, yurtiçi ve yurtdışı literatür taraması ve ilgili konunun uzmanlarından alınan dönütler dikkate alınarak, toplam 30 maddelik bir ölçek geliştirilmiştir. Ölçeğin maddeleri öğrencilerin yaşları ve bilişsel hazır bulunuşlukları dikkate alınarak 4 seçenekli, Likert tipinde tasarlanmıştır. Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin maddeleri/ifadelerinin değerlendirmeleri, 'Hiç katılmıyorum' (1), 'Katılmıyorum' (2), 'Katılıyorum' (3) ve 'Tamamen katılıyorum' (4) seçeneklerinden biri seçilerek yapılmaktadır. Ölçek maddeleri yazıldıktan sonra beş Türkçe eğitimi uzmanı ve iki ölçme uzmanından görüş alınmıştır. Uzman görüşü sonuçları doğrultusunda 13 maddenin çıkarılmasına karar verilmiştir. Böylece ölçek 17 maddeye inmiştir. Ölçeğin 7 ve 13 numaralı maddeleri olumsuz yüklü (ters madde) diğerleri ise olumlu yüklüdür. Ölçek ve/veya boyutlarından alınacak yüksek puan öğrencilerin somut olmayan kültürel mirasa yönelik olumlu tutumlarını yansıtmaktadır.

Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin geçerlik ve güvenilirlik analizleri için SPSS 26.0 ve AMOS 24.0 programlarından yararlanılmıştır. Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin yapı geçerliğini belirlemek amacıyla Açıklayıcı Faktör Analizi (AFA) kullanılmıştır. Ölçeğin faktör yapısı belirlendikten sonra bu yapının güvenilirliğini araştırmak üzere bir madde analizi ile Cronbach Alfa kat sayıları (α) incelenmiştir. Ölçeğin maddelerinin ayıt edicilik düzeylerini araştırmak üzere öğrencilerin ölçek puanlarının alt %27,0 ve üst %27,0 grupları arasında anlamlı fark olup olmadığına bakılmıştır. Dördüncü adımda ise AFA ile elde edilen yapının doğrulanması amacıyla Doğrulamalı Faktör Analizi (DFA) uygulanmıştır. Son adımda, Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin, birden çok boyutu olması durumunda bu boyutların arasında ve boyutlar ile ölçeğin bütünü arasındaki ilişkilere yönelik korelasyon katsayıları incelenmiştir.

Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin, ortaokul öğrencilerinin somut olmayan kültürel mirasa yönelik tutumlarını tutarlı olarak ölçüp ölçmediğini ve bunu bir veya birden fazla faktörle ölçüp ölçmediğini araştırmak üzere bir açıklayıcı faktör analizi uygulanmıştır. "Açıklayıcı Faktör Analizi (Exploratory Factor Analysis: Ölçme aracı aynı yapıyı ölçen maddeleri faktörler altında toplamak yani ölçme aracının örtük yapısını belirlemek üzere yapılır." (Bursal, 2017:154). Karagöz (2017) ise faktör analizini, "...çok sayıdaki değişkenin arasındaki ilişkinin en büyük ve oluşan grupların (faktörlerin) arasındaki ilişkinin ise en az olacak şekilde yeni değişkenlere dönüştürme sonucu yapıyı ortaya çıkarma analizi" olarak tanımlamaktadır (Karagöz, 2017:402). Özdamar (2017) ise açıklayıcı faktör analizi ile araştırmacının hem değişken sayılarını azaltmak hem de bu değişkenler arasındaki ilişkilerin belirlenmesini sağlamak üzere iki önemli işlevi yerine getirdiğini açıklar. Yazara göre, "Açıklayıcı Faktör Analizi, gözlenen değişkenlerin hangi gizli, doğrudan gözlenemeyen (açık olmayan)

değişkenleri oluşturduğu ve hangi değişkenlerin bu oluşum(lar)da asıl rolü oynadığını ortaya koyma tekniğidir (Özdamar, 2017:131). Çokluk ve ark. (2014) açılımlayıcı faktör analizini “...gizil değişkenlerle gözlenen değişkenler arasındaki bağlantıyı ortaya koyması amacıyla tasarlanan bir analizdir.” demektedir (Çokluk ve ark., 2014:189).

Tablo 1.

Öğrencilerin cinsiyetine ilişkin dağılım

| Değişken | Grup | <i>n</i> | % |
|----------|-------|----------|-------|
| Cinsiyet | Kız | 187 | 52,7 |
| | Erkek | 168 | 47,3 |
| Toplam | | 355 | 100,0 |

Çalışmaya %52,7’si kız (187) ve %47,3’ü erkek (168) olmak üzere toplam 355 ortaokul öğrencisi katılmıştır.

Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğine yönelik uygulanan AFA’ya göre;

Tablo 2 Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğine Yönelik KMO ve Bartlett Testi

| | | |
|--|-----------------------------------|----------|
| Kaiser-Meyer-Olkin Örneklem Uygunluğu Ölçümü | | 0,928 |
| Bartlett Küresellik Testi | Yaklaşık Ki-Kare (X^2) | 3812,123 |
| | Serbestlik Derecesi (<i>sd</i>) | 327 |
| | Anlamlılık (<i>p</i>) | 0,000 |

Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin faktör analizine uygunluğu Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) ve Bartlett Sphericity testi ile araştırılmıştır. “KMO değerinin .60 ve üstünde, Bartlett Küresellik Testinin ise anlamlı ($p<.05$) çıkması halinde toplanan verilerin faktörleşmeye uygun olduğu anlaşılır.” (Özdamar, 2017, s.148). “KMO’nun .90’dan büyük olması halinde örneklem yeterliği ‘Mükemmel’, .80-.90 olması halinde ‘Çok iyi’, .70-.80 olması halinde ‘İyi’ ve .60-.70 olması halinde ise ‘Orta’ düzeyde kabul edilir.” (Bursal, 2017: 159). Ölçek maddeleri arasında faktörleşmeye yeter düzeyde ilişki olup olmadığı Bartlett Küresellik testi ile incelenir ve $p<.05$ olması halinde yeterli düzeyde anlaşılacaktır (Leech, Barrett ve Morgan, 2005; Özdamar,2017).

Tablo 2’den görüleceği üzere Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğine yönelik yapılan Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) ve Bartlett Sphericity testi sonucu, analize giren verilerin faktör analizine uygun olduğu ve ölçek maddeleri arasında yeterli düzeyde ilişki olduğu anlaşılacaktır [$KMO=0,928$; $X^2=3812,123$; $sd=327$; $p<.001$]. KMO değeri, örneklem yeterliliğinin ‘Çok iyi’ düzeyde olduğunu, Bartlett Küresellik testi sonucu ise

$p < .001$ bulunduğundan, Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeği maddeleri arasında anlamlı ve yeterli düzeyde ilişki görülmektedir. Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) ve Barlett Sphericity testi ile ölçeğin faktör analizine uygunluğu anlaşıldıktan sonra açımlayıcı faktör analizi uygulanmıştır.

17 madde ile yapılan ilk faktör analizinin neticesinde Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin üç faktörlü bir yapıyı işaret ettiği ve bu üç faktörün toplam varyansın %57,14'ünü açıkladığı bulunmuştur. Ancak ölçekte yer alan "08. Memleketimde anlatılan destanlar ilgimi çeker." (.083) maddesinin aldığı yük değeri .30'dan daha düşük olduğu için sonraki analizlerden çıkarılmasına karar verilmiştir. "Maddelerin yük aldıkları faktörle ilişkisini gösteren faktör yüklerinin en az .30 ile .45 arasında olması önerilmektedir." (Tabachnick ve Fidell, 2013:611). 8 numaralı maddenin düşük faktör yük değeri alması nedeniyle ölçekten çıkarılması sonrası açımlayıcı faktör analizi tekrarlanmıştır. Yapılan ikinci faktör analizinde ölçeğin üç faktörlü yapısını koruduğu ve bu haliyle toplam varyansın %59,44'ünü açıkladığı görülmüştür (Tablo 3). Kalan 16 ölçek maddesinin faktör yüklerinin .30'dan yüksek olduğu ve binişiklik özelliği göstermediği görüldüğünden başkaca bir madde çıkarılmamıştır (Tablo 4).

Tablo 3 Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeği Faktörlerine İlişkin Açıklanan Toplam Varyans Değerleri

| Bileşen | Özdeğer (Initial Eigenvalues) | | | Karesi Alınmış Yük Toplamlarının Döndürülmesi | | |
|---------|-------------------------------|-------------------|-----------------|---|-------------------|-----------------|
| | Toplam | Varyansın Yüzdesi | Yığılmalı Yüzde | Toplam | Varyansın Yüzdesi | Yığılmalı Yüzde |
| 1 | 6,69 | 41,82 | 41,82 | 3,52 | 21,97 | 21,97 |
| 2 | 1,58 | 9,89 | 51,71 | 3,48 | 21,75 | 43,72 |
| 3 | 1,24 | 7,73 | 59,44 | 2,52 | 15,72 | 59,44 |
| 4 | 0,95 | 6,54 | 65,98 | | | |
| 5 | 0,75 | 4,72 | 70,69 | | | |
| 6 | 0,72 | 4,47 | 75,16 | | | |
| 7 | 0,61 | 3,80 | 78,97 | | | |
| 8 | 0,57 | 3,55 | 82,51 | | | |
| 9 | 0,56 | 3,50 | 86,02 | | | |
| 10 | 0,54 | 3,39 | 89,40 | | | |
| 11 | 0,50 | 3,10 | 92,51 | | | |
| 12 | 0,45 | 2,82 | 95,33 | | | |
| 13 | 0,43 | 2,67 | 98,00 | | | |
| 14 | 0,32 | 0,96 | 98,96 | | | |
| 15 | 0,19 | 0,75 | 99,71 | | | |
| 16 | 0,13 | 0,29 | 100,00 | | | |

Metot: Temel Bileşenler Analizi

Tablo 3’den görüleceği üzere, üç değer öz-değer 1’in üstüne çıkmaktadır. Bu sonuç, Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin üç faktörlü bir yapısı olduğu ve üç faktörlü yapının toplam varyansın %59,44’ünü açıkladığını göstermektedir. İlk faktör toplam varyansın %21,97’sini, ikinci faktör %21,75’ini ve üçüncü faktör ise toplam varyansın %15,72’sini açıklamaktadır. “Özdeğeri bir ve birden büyük olan faktörler hesaba katılır, diğer faktörler modele dâhil edilmezler. Özdeğer; bir faktör tarafından açıklanan toplam varyansı gösterir.” (Karagöz, 2017:404).



Şekil 1 Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğine Yönelik Yamaç-Birikinti Grafiği

Şekil 1’de Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğine yönelik yapılan yamaç-birikinti grafiği verilmiştir. Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin açıklayıcı faktör analizleri sonrası kalan 16 maddesi ile elde edilen grafikten de izlenebileceği üzere ölçeğin üç faktörlü yapısı teyit edilmiştir. Yamaç-birikinti grafiğinde 3. bileşenden sonra keskin bir düşüş başlamış ve diğer faktörlerin ölçeğin açıklayıcılığına katkılarının sınırlı kaldığı görülmüştür. “Yamaç-birikinti grafiği, baskın faktörleri ortaya koyarak faktör azaltmaya yardımcı bir grafikdir.” (Çokluk, Şekercioğlu ve Büyüköztürk, 2014:193). “Yamaç-birikinti grafiği yorumlanırken, grafikteki hızlı düşüşlerin veya kırılmaların görüldüğü nokta faktör kesme noktası sayısı olarak kabul edilir. Ancak, ölçeğin faktör yapısı belirlenirken hem özdeğeri 1’den büyük hem de yamaç-birikinti grafiği birlikte ele alınmalıdır.” (Özdamar, 2017:139-140). Özdeğer tablosu (Tablo 3) ve yamaç-birikinti grafiği (Şekil 1) birlikte incelendiğinde Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin üç faktörlü bir yapısı olduğu anlaşılmaktadır. Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeği maddelerinin faktör yük değerleri aşağıda, Tablo 4’te sunulmuştur.

“-1,0 ile +1,0 arasında değer alabilen madde yükleri, maddeler ile faktörler arasındaki ilişki gücünü göstermekte olup araştırmacı tarafından gerçekleştirilen çalışmaya ve ölçekteki madde sayısına göre değişebilmekle genel olarak en düşük .30 ile .45 arasında olması literatürde kabul görmektedir.” (Tabachnick ve Fidell, 2013). Faktör yükleri araştırmacıya, ölçek geliştirirken, hazırladığı maddeler hakkında daha çok teknik bilgi

Tablo 4 Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeği Faktör Yük Değerleri

| Madde | Faktörler | | |
|---|-----------|-------|-------|
| | 1 | 2 | 3 |
| 16. Fıkra okumak, dinlemek ve yazmak benim için eğlencelidir. | 0,931 | | |
| 10. Masal okumaktan, dinlemekten ve yazmaktan hoşlanırım. | 0,927 | | |
| 02. Büyüklerin anlattığı eski halk hikâyeleri, destanlar, masallar, efsaneler, fıkralar bana sıkıcı gelir. | 0,766 | | |
| 13. Halk hikâyelerini okumak, dinlemek ve yazmak bana eğlenceli gelir. | 0,652 | | |
| 07. Destanları okumak, dinlemek ve yazmak beni mutlu eder. | 0,648 | | |
| 04. Efsaneleri severek dinlerim, okurum ve yazarım. | 0,591 | | |
| 01. Büyüklerin anlattığı eski halk hikâyelerini, destanları, masalları, efsaneleri, fıkraları, dinlemeyi severim. | 0,437 | | |
| 09. Türk kültüründeki masallar bana bir şeyler öğretir. | | 0,745 | |
| 06. Türk kültüründeki destanlar bana bir şeyler öğretir. | | 0,724 | |
| 15. Türk kültüründeki fıkralar bana bir şeyler öğretir | | 0,680 | |
| 12. Türk kültüründeki halk hikâyeleri bana bir şeyler öğretir. | | 0,601 | |
| 03. Türk kültüründeki efsaneler bana bir şeyler öğretir. | | 0,526 | |
| 17. Memleketimde anlatılan fıkralar ilgimi çeker. | | | 0,732 |
| 14. Memleketimde anlatılan halk hikâyeleri ilgimi çeker. | | | 0,697 |
| 05. Memleketimde anlatılan efsanelere karşı ilgiliyimdir. | | | 0,692 |
| 11. Memleketimde anlatılan masallara karşı ilgim vardır. | | | 0,537 |

Döndürme Metodu: Varimax with Kaiser Normalization

vermekle birlikte, karar aşamasında hangi maddelerin çıkarılacağı veya kalması gerektiğine dair ipuçları da vermektedir. “.32’den düşük yük değerine sahip maddelerin madde kalitesi ‘Zayıf’, .32-.45 arasında olanların madde kalitesi ‘Orta’, .46-.55 arasında olan maddelerin ‘İyi’, .56-.63 arasında olanların ‘Çok iyi’ ve .64 ve üstü olanların maddelerin madde kalitesi ise ‘Mükemmel’ kabul edilir” (Bursal, 2017: 176).

Tablo 4’te Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeği maddelerinin Varimax with Kaiser Normalization döndürme metodu ile bulunan faktör yük değerleri verilmiştir. Buna göre; ilk faktör 7, ikinci faktör 5 ve üçüncü

faktör 4 maddeden meydana gelmekte olup toplam 16 maddelik ve üç faktörlü bir yapı elde edilmiştir. “Faktör yükleri .30’dan küçükse düşük, .40 ve üstü ise iyi düzeyde kabul edilmekte, .50’nin üstünde ise faktör yükleri yüksek kabul edilmektedir” (Leech, Barrett ve Morgan, 2015). Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin maddelerinin yük değerleri ilk faktör için 0,437 ile 0,931, ikinci faktör için 0,526 ile 0,745 ve üçüncü faktör için 0,537 ile 0,732 arasında değişmektedir. Buna göre her üç faktörün de maddelerinin kalite bakımından ‘orta’ ile ‘mükemmel’ arasında bir düzeyde olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 5 Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeği Güvenirlilik Analizi

| Faktör/Madde | Madde- Toplam Korelasyonu | Madde Silindiğinde Güvenirlilik Katsayısı (α) | Boyuta İlişkin Güvenirlilik Katsayısı (α) |
|---|---------------------------------|--|--|
| Faktör 1 | | | |
| 01. Büyüklerin anlattığı eski halk hikayelerini, destanları, masalları, efsaneleri, fıkraları, dinlemeyi severim. | 0,567 | 0,878 | 0,892 |
| 02. Büyüklerin anlattığı eski halk hikayeleri, destanlar, masallar, efsaneler, fıkralar bana sıkıcı gelir. * | 0,533 | 0,880 | |
| 04. Efsaneleri severek dinlerim, okurum ve yazarım. | 0,322 | 0,885 | |
| 07. Destanları okumak, dinlemek ve yazmak beni mutlu eder. | 0,534 | 0,880 | |
| 10. Masal okumaktan, dinlemekten ve yazmaktan hoşlanırım. | 0,539 | 0,879 | |
| 13. Halk hikayelerini okumak, dinlemek ve yazmak bana eğlenceli gelir. | 0,596 | 0,877 | |
| 16. Fıkra okumak, dinlemek ve yazmak benim için eğlencelidir. | 0,595 | 0,877 | |
| Faktör 2 | | | |
| 03. Türk kültüründeki efsaneler bana bir şeyler öğretir. | 0,417 | 0,764 | 0,795 |
| 06. Türk kültüründeki destanlar bana bir şeyler öğretir. | 0,395 | 0,767 | |
| 09. Türk kültüründeki masallar bana bir şeyler öğretir. | 0,533 | 0,748 | |
| 12. Türk kültüründeki halk hikayeleri bana bir şeyler öğretir. | 0,455 | 0,759 | |
| 15. Türk kültüründeki fıkralar bana bir şeyler öğretir | 0,505 | 0,751 | |
| Faktör 3 | | | |
| 05. Memleketimde anlatılan efsanelere karşı ilgiliyimdir. | 0,656 | 0,875 | 0,894 |

| | | |
|--|-------|-------|
| 11. Memleketimde anlatılan masallara karşı ilgim vardır. | 0,601 | 0,877 |
| 14. Memleketimde anlatılan halk hikayeleri ilgimi çeker. | 0,602 | 0,877 |
| 17. Memleketimde anlatılan fıkralar ilgimi çeker. | 0,455 | 0,759 |

| | |
|-------|-------|
| Ölçek | 0,904 |
|-------|-------|

*Ters (olumsuz yüklümlü) maddeler.

Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin güvenilirlik düzeyini (iç-tutarlılığı) belirlemek üzere Cronbach alfa (α) katsayıları hesaplanmıştır. Ölçeğin ilk faktörü için güvenilirlik katsayısının 0,892 ve madde-toplam korelasyon katsayılarının 0,322 ile 0,596; ikinci faktörü için güvenilirlik katsayısının 0,795 ve madde-toplam korelasyon katsayılarının 0,395 ile 0,533 ve üçüncü faktörü için güvenilirlik katsayısının 0,894 ve madde-toplam korelasyon katsayılarının 0,455 ile 0,656 arasında olduğu hesaplanmıştır. Ölçeğin 16 maddesinin birlikte analize dâhil edilmesi durumunda ise genel güvenilirlik katsayısının 0,904 ve madde-toplam korelasyon katsayılarının 0,327 ile 0,641 arasında değiştiği olarak bulunmuştur. Alfa (α) katsayısına bağlı olarak $0.00 \leq \alpha < 0.40$ ise ölçek/boyut güvenilir değildir; $0.40 \leq \alpha < 0.60$ ise ölçeğin/boyutun güvenilirliği düşük; $0.60 \leq \alpha < 0.80$ ise ölçek/boyut oldukça güvenilir ve $0.80 \leq \alpha < 1.00$ ise ölçek/boyut yüksek derecede güvenilirdir (Karagöz, 2016:941). Buna göre, Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin, genel ve faktörlerine yönelik güvenilirlik (iç tutarlılık) düzeyleri 'oldukça güvenilir' ile 'yüksek derecede güvenilir' oldukları anlaşılmaktadır. Madde-toplam ilişki katsayıları da maddeler arasında yeterli düzeyde ilişki olduğunu göstermektedir ($r \geq 0,30$) (Bursal, 2017:194).

Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeği maddelerinin ayırt edicilik düzeylerini tespit etmek amacıyla öğrencilerin alt %27,0 ve üst %27,0'yi ($n_1=96$; $n_2=96$) puan ortalamaları ilişkisiz gruplar *t* testi ile karşılaştırılmıştır (Tablo 6).

Tablo 6 Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeği Maddelerine Yönelik Ayırt Edicilik Testi Sonuçları

| Madde | Alt-Üst %27 | Betimsel İst. | | | t-test | | |
|-------|-------------|---------------|-----------|-----------|----------|-----------|----------|
| | | <i>n</i> | <i>AO</i> | <i>ss</i> | <i>t</i> | <i>sd</i> | <i>p</i> |
| S01 | Alt %27 | 96 | 2,41 | 0,83 | -12,78 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 3,68 | 0,51 | | | |
| S02 | Alt %27 | 96 | 2,57 | 0,83 | 7,66 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 1,65 | 0,85 | | | |
| S03 | Alt %27 | 96 | 1,98 | 0,87 | -13,68 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 3,44 | 0,58 | | | |
| S04 | Alt %27 | 96 | 1,88 | 0,85 | -14,05 | 190 | 0,000*** |

| | | | | | | | |
|-----|---------|----|------|------|--------|-----|----------|
| | Üst %27 | 96 | 3,42 | 0,66 | | | |
| S05 | Alt %27 | 96 | 1,95 | 0,91 | -16,37 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 3,68 | 0,49 | | | |
| S06 | Alt %27 | 96 | 2,05 | 0,93 | -12,29 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 3,49 | 0,67 | | | |
| S07 | Alt %27 | 96 | 2,01 | 0,98 | -12,01 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 3,45 | 0,65 | | | |
| S09 | Alt %27 | 96 | 1,78 | 0,78 | -15,30 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 3,48 | 0,75 | | | |
| S10 | Alt %27 | 96 | 1,78 | 0,78 | -15,30 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 3,48 | 0,75 | | | |
| S11 | Alt %27 | 96 | 1,88 | 0,84 | -17,78 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 3,65 | 0,50 | | | |
| S12 | Alt %27 | 96 | 2,06 | 0,93 | -12,48 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 3,48 | 0,62 | | | |
| S13 | Alt %27 | 96 | 1,75 | 0,81 | -16,59 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 3,47 | 0,62 | | | |
| S14 | Alt %27 | 96 | 1,86 | 0,79 | -16,83 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 3,51 | 0,54 | | | |
| S15 | Alt %27 | 96 | 2,21 | 0,95 | -10,65 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 3,46 | 0,65 | | | |
| S16 | Alt %27 | 96 | 1,89 | 0,79 | -18,24 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 3,64 | 0,51 | | | |
| S17 | Alt %27 | 96 | 1,89 | 0,79 | -18,24 | 190 | 0,000*** |
| | Üst %27 | 96 | 3,64 | 0,51 | | | |

*** $p < .001$

Tablo 6’da Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeği maddelerine yönelik öğrencilerin puanlarının alt %27,0 ve üst %27,0’lik dilimlerinin karşılaştırılması sunulmuştur. Araştırmaya toplam 355 öğrenci katıldığından en yüksek puan alan 96 (üst %27,0) öğrenci ile en düşük puan alan 96 (%alt %27,0) öğrencinin puanları karşılaştırılmıştır. Buna göre; Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin faktör ve güvenilirlik analizleri sonrası kalan 16 maddesine ilişkin yapılan ilişkisiz gruplar *t* testi (ayırt edicilik testi) 16 maddenin de $p < .001$ düzeyinde anlamlı bir şekilde farklılaştığını göstermektedir. Başka bir deyişle ölçeğin kalan 16 maddesi de anlamlı bir şekilde ayırt edici özellik göstermektedir.

Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin açıklayıcı faktör analizi ile belirlenen faktör yapısının geçerliliğini test etmek üzere bir doğrulayıcı faktör analizi (DFA) yapılmıştır. “Araştırmacı, kurama dayalı olarak geliştirdiği modelin verilerle doğrulanıp doğrulanmadığını ya da

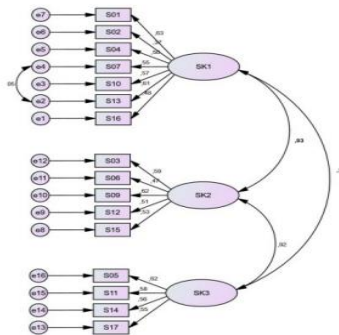
beklenen modelle gözlenen modelin ne ölçüde uyum gösterdiğini belirlemeye çalışır. Bu açıdan DFA, kuramsal bilginin sınanması ve/veya doğrulanması amacıyla kullanılır.” (Balcı, 2020:291).

Bu çalışmada doğrulayıcı faktör analizi sonucu elde edilen modelin (iki faktörlü yapının) değerlendirilmesi için Ki-kare İyilik Uyumu (X^2), İyilik Uyum İndeksi (GFI), Karşılaştırmalı Uyum İndeksi (CFI) ve Yaklaşık Hataların Ortalama Karekökü (RMSEA) değerleri incelenmiştir (Çokluk ve ark., 2014, s.267-269). (Tablo 7 ve Şekil 3).

Tablo 7 Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğine Yönelik DFA Sonuçları

| İndeks | Sınır Değerler | | Model Değeri | Uyum Durumu |
|----------|----------------|------------|--------------|---------------|
| | Mükemmel Uyum | İyi Uyum | | |
| X^2/df | ≤3 | ≤4-5 | 2,41 | Mükemmel uyum |
| GFI | ≥0,90 | ≥0,89-0,85 | 0,920 | Mükemmel uyum |
| CFI | ≥0,95 | ≥0,90 | 0,906 | İyi uyum |
| RMSEA | ≤0,05 | ≤0,06-0,08 | 0,063 | İyi uyum |

Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin AFA ile elde edilen modelinin (faktör yapısının) DFA ile test edilmesine (doğrulanmasına) ilişkin olarak uygulana birinci düzey DFA sonuçları Tablo 7 ve Şekil 2’de sunulmuştur. Buna göre; Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin iki faktörlü modelinin uyum indeks değerlerinden X^2/df (2,41) ve GFI (0,920) ‘mükemmel uyum’, CFI (0,906) ve RMSEA (0,063) ‘iyi uyum’ değerleri almışlardır (Jöreskog, 1979; Bayram, 2013:86; Çokluk ve ark., 2014:271-272; Seçer, 2015:98). Buna göre, Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğine yönelik yapılan birinci düzey doğrulayıcı faktör analizi uyum indeks sonuçları birlikte değerlendirildiğinde, araştırmacı tarafından geliştirilmiş ölçeğin üç faktörlü yapısının teyit edildiği ve uyum düzeyinin iyi olduğu görülmektedir.



Şekil 2 Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğine Yönelik Üç Faktörlü DFA Modeli

Ölçeğin birinci faktöründe yer alan maddelerin faktör yük değerleri .37 ile .63, ikinci faktörde yer alan maddelerin faktör yük değerleri .47 ile .62

ve üçüncü faktörde yer alan maddelerin faktör yük değerleri .55 ile .62 arasında değişmektedir. Faktör 1 (SK1) ile Faktör 2 (SK2) arasındaki korelasyon katsayısı (r) .83, Faktör 1 (SK1) ile Faktör 3 (SK3) arasında .79 ve Faktör 2 (SK2) ile Faktör 3 (SK3) arasında .92 olarak bulunmuştur.

Sonuç

Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin faktörlerinde yer alan maddelerin ortak ve ayırt edici özellikleri ile araştırma öncesi yapılan kuramsal çalışma göz önünde bulundurularak Faktör 1'e, "Sözlü kültürün değeri", Faktör 2'ye "Sözlü kültürün önemi" ve Faktör 3'e "Sözlü kültüre ilgi" adlarının verilmesine karar verilmiştir. Ölçeğin faktörleri ve genel puanı arasındaki ilişki durumları ise Pearson korelasyon katsayıları ile incelenmiştir (Tablo 8). Değişkenler arasındaki ilişkiler, "0,00-0,10 ise ilişki yok; 0,10-0,30 ise ilişki zayıf/düşük; 0,30-0,50 ise ilişki orta; 0,50-0,70 ise ilişki güçlü/yüksek ve 0,70 ile 1,00 arasında ise ilişki çok güçlü/yüksek" (Jawlik, 2016, s.132) kriterleri dikkate alınarak değerlendirilmiştir.

Tablo 8 Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeği Faktörleri Arasındaki İlişkiler

| | | Betimsel İst. | | SK değeri | SK önemi | SK ilgi | Ölçek |
|--------------------|----------|---------------|------|--------------|------------------|------------------|------------------|
| | | ss | | | | | |
| Sözlü değeri | kültürün | 2,82 | 0,64 | r 1 p | ,760*** 0,000 | ,733*** 0,000 | ,921*** 0,000 |
| Sözlü önemi | kültürün | 2,75 | 0,68 | r p | 1 | ,605*** 0,000 | ,873*** 0,000 |
| Sözlü kültüre ilgi | | 2,82 | 0,80 | r p | | 1 | ,887*** 0,000 |
| Ölçek | | 2,80 | 0,63 | r p | | | 1 |

*** $p < .001$

Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin geneli ve üç faktörü arasında da pozitif yönde ve anlamlı ($p < .001$) ilişkiler olduğu bulunmuştur. *Sözlü kültürün önemi* ile *Sözlü kültüre ilgi* arasında pozitif yönde ve 'güçlü' bir ilişki varken ($r = 0,605$; $p < .001$), diğer tüm faktörler ve ölçek arasında ise pozitif yönde ve 'çok güçlü' ilişkiler olduğu bulunmuştur (Tablo 8). Bu sonuçlara Somut Olmayan Kültürel Miras Tutum Ölçeğinin kullanılabilir olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksan, D. (1977). *Her yönüyle dil: Ana çizgileriyle dilbilim I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Artun, E. (2008). Popüler Türk kültürün dünya kültürlerine etkisi ve katkısı. *VI. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi'nde sunulmuş bildiri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Balcı, A. (2020). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntem, teknik ve ilkeler..* Ankara: Pegem Akademi.
- Basat, E. M. (2013). Somut ve Somut Olmayan Kültürel Mirası Birlikte Koruyabilmek, *Milli Folklor*, 25, 61-71.
- Bayram, N. (2013). *Yapısal eşitlik modellemesine giriş amos uygulamaları*. Ankara: Pegem.
- Bursal, M. (2017). *SPSS ile temel veri analizleri*. Ankara: Anı.
- Büyüköztürk Ş. vd. (2017). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Creswell, J. W. (2013). *Research design: Qualitative, quantitative and mixed methods approaches*. United States of America: Sage Publications.
- Çokluk, Ö. vd. (2014). *Sosyal bilimler için çok değişkenli istatistik SPSS ve LISREL uygulamaları*. Ankara: Pegem Akademi.
- Goody, J. (2009). Sözlü kültür. *Millî Folklor*, 83, 128-132.
- Göçer, A. (2013). Türkçe Öğretmeni Adaylarının Dil Kültür İlişkisi Üzerine Görüşleri: Fenomenolojik Araştırma. *Erzincan University Journal of Education Faculty*, 15 (2), 25-38.
- Gögüş, B. (1993). *Türkçe öğretimi kılavuzu*. İstanbul: MEB.
- Gürçayır Teke, S. (2013). Türk folkloruna dışarıdan bakmak: Türk folklor tarihinde yabancı folklor araştırmacıları. *Milli Folklor*, 99, 63-76.
- Henseler, J. at al (2015). A new criterion for assessing discriminant validity in variance-based structural equation modeling. *Journal of the Academy of Marketing Science*, 43, 115-135.
- Hu, L. - Bentler, P. M. (1999). Cutoff Criteria for Fit Indexes in Covariance Structure Analysis: Conventional Criteria Versus New Alternatives. *SEM*, 6(1), 1-55.
- Jawlik, A. A. (2016). *Statistics from A to Z*. New Jersey. John Wiley & Sons, Inc.
- Jöreskog, K. G. - Sörbom, D. (1979). *Advances in factor analysis and structural equation models*. New York: University Press of America.
- Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk millî kültürü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kafesoğlu, İ. (2012). *Türk millî kültürü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kalaycı, Ş. (2006). *SPSS uygulamalı çok değişkenli istatistik teknikleri*. Ankara: Asil.
- Kalfa, M. (2013). Yabancılarla Türkçe öğretiminde sözlü kültür unsurlarının kullanımı. *Millî Folklor*, 97, 167- 177.
- Karagöz, Y. (2017). *SPSS ve AMOS 23 uygulamalı istatistiksel analizler*. Ankara: Nobel Yayınevi.

- Kolaç, E. (2009). Somut olmayan kültürel mirası koruma, bilinç ve duyarlılık oluşturmada Türkçe eğitiminin önemi. *Milli Folklor*, 82, 19-31.
- Kutlu, M. M. (2009). Somut olmayan kültürel mirasın korunmasında eğitime yönelik ilk adım: Halk kültürü dersi. *Milli Folklor*, 82, 13-18.
- Leech, N.L. at al. (2005). *SPSS for Intermediate Statistics: Use and Interpretation*. London: Lawrance Erlbaum Associates Publishers.
- Leech, N.L. at al. (2015). *IBM SPSS for intermediate statistics: Use ane interpretation..* New York: Routledge.
- Miles, M. B., - Huberman, A. M. (2016). Genişletilmiş bir kaynak kitap: Nitel veri analizi. (çev.: S A Altun-A. Ersoy), Ankara, Pegem Akademi.
- Oğuz, M. Ö. (2013). Terim olarak somut olmayan kültürel miras. *Milli Folklor*, 100, 5-13.
- Ong, W. J. (2003). *Sözlü ve yazılı kültür. Sözüün teknolojileşmesi* (çev.: S. P. Banon). İstanbul: Metis.
- Ögel, B. (2000). *Türk kültür tarihine giriş I*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Özbay, M., - Melanlıoğlu, D. (2009). *Türkçe eğitiminde deyimlerin öğretim öğrenme süreci bakımından değerlendirilmesi*. *Milli Eğitim*, 181, 8-19.
- Özdamar, K. (2017). *Eğitim, sağlık ve davranış bilimlerinde ölçek ve test geliştirme yapısal eşitlik modellemesi*. Eskişehir: Nisan Kitabevi.
- Patton, M. Q. (2018). *Quallitative research and evaluation methods [Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri]*.(çev.: M. Bütün – S. B. Demir). Ankara: Pegem Publishing.
- Seçer, İ. (2015). *SPSS ve lirselle pratik veri analizi ve raporlaştırma*. Ankara: Anı.
- Sipahi, B. vd. (2006). *Sosyal bilimlerde SPSS'le veri analizi*. İstanbul: Beta.
- Tabachnick, B.G. - Fidell, LS. (2013). *Using multivariate statistics*. New Jersey: Pearson.
- Tavşancıl, E. (2006). *Tutumların ölçülmesi ve SPSS ile veri analizi*, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Ünalın, Ş. (2005). *Dil ve kültür*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Yılar, Ö. (2007). *Halk bilimi ve eğitim*. Ankara: Pegem.

| Madde No. | Somut Olmayan Kültürel Miras -Sözlü Gelenek ve Anlatımlar- | Hiç katılmıyorum | Katılmıyorum | Katılıyorum | Tamamen Katılıyorum |
|-----------|---|------------------|--------------|-------------|---------------------|
| 1 | Büyüklerin anlattığı eski halk hikâyelerini, destanları, masalları, efsaneleri, fıkraları, dinlemeyi severim. | | | | |
| 2 | Büyüklerin anlattığı eski halk hikâyeleri, destanlar, masallar, efsaneler, fıkralar bana sıkıcı gelir. | | | | |
| 3 | Türk kültüründeki efsaneler bana bir şeyler öğretir. | | | | |
| 4 | Efsaneleri severek dinlerim, okurum ve yazarım. | | | | |
| 5 | Memleketimde anlatılan efsanelere karşı ilgiliyimdir. | | | | |
| 6 | Türk kültüründeki destanlar bana bir şeyler öğretir. | | | | |
| 7 | Destanları okumak, dinlemek ve yazmak beni mutlu eder. | | | | |
| 8 | Türk kültüründeki masallar bana bir şeyler öğretir. | | | | |
| 9 | Masal okumaktan, dinlemekten ve yazmaktan hoşlanırım. | | | | |
| 10 | Memleketimde anlatılan masallara karşı ilgim vardır. | | | | |
| 11 | Türk kültüründeki halk hikayeleri bana bir şeyler öğretir. | | | | |
| 12 | Halk hikayelerini okumak, dinlemek ve yazmak bana eğlenceli gelir. | | | | |
| 13 | Memleketimde anlatılan halk hikayeleri ilgimi çeker. | | | | |
| 14 | Türk kültüründeki fıkralar bana bir şeyler öğretir | | | | |
| 15 | Fıkra okumak, dinlemek ve yazmak benim için eğlencelidir. | | | | |
| 16 | Memleketimde anlatılan fıkralar ilgimi çeker. | | | | |

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: 02.05.2022 tarih ve 2022-5 sayılı Etik Kurul Onay Belgesi, Yıldız Teknik Üniversitesi Rektörlüğü'nden alınmıştır./Ethics Committee Certificate dated 02.05.2022 and numbered 2022-5 was obtained from Yıldız Technical University Rectorate.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayımlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

Yazarın Notu/Author's Note: Makale birinci yazarın doktora tezinden üretilmiştir, her iki yazar da eşit oranda katkı yapmıştır./ The article was produced from the first author's doctoral thesis, both authors contributed equally.

ANADOLU MASALLARINDAKİ YASAK (TABU) MOTİFLERİNİN KÜLTÜREL UNSURLAR AÇISINDAN İNCELENMESİ



EXAMINING THE BAN (TABOO) MOTIVE IN THE ANATOLIA FOLKTALES IN TERMS OF CULTURAL ASPECTS

İBRAHİM BOZ*

ÖZ: Bir milletin kültürel kodlarını içeren ve sözlü anlatılar olan masalarda oluştuğu yörenin dili, yaşayışı ve kültürel özelliklerine ait unsurları bulmak mümkündür. Bu bakımdan masallar kültürel belleğin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli işlevler üstlenir. Masal motifleri ise birçok masalda tekrarlanan, genellikle sıra dışı, olağanüstü özellikler taşıyan ve oluştuğu kültürün özelliklerini barındıran küçük unsurlardır. Bu bakımdan motifler kurgunun oluşmasında, olayların ve kişilerin ortaya çıkmasında, kültürel kodların taşınmasında etkili olmaktadır. Ayrıca bu motifler arasında sıkı sıkıya bir ilişki vardır ve bir motif diğer motifin ortaya çıkmasında aracı rol üstlenir. Bu çalışmada *Motif Index*'te bulunan yasak (tabu) motifi incelenmiştir. Öncelikle masal ve motif kavramları üzerinde durulmuştur. Daha sonra Pertev Naili Boratav'ın *Zaman Zaman İçinde* ve *Az Gittik Uz Gittik* kitapları incelenmiş ve bu kitaplarda yer alan, yasak motifleri içeren Bacı Bacı Can Bacı, Yedi Kardeşler, Dülger Kızı, Yıldırım Padişahı, Dünya Güzeli, Yeraltı Diyarının Kartalı adlı masallar incelenmeye çalışılmıştır. Bu anlatılarda yer alan yasak motiflerinin kültürel kodları taşıyıp taşımadığı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca olayların gelişmesine ve kişilerin çeşitlenmesine olan etkisi üzerinde durulmuştur. Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde belirttiği üzere yasağın mutlaka çiğnendiği görülmüştür. Yasağın çiğnenmesinden sonra kahramanın başına birçok bela gelmekte, kahraman bu belaları aşmak için imtihan/imtihanlara tabi tutulmaktadır. Böylelikle yasak motifi diğer motiflerin ortaya çıkmasında ve anlatıya diğer olay/kişilerin katılmasında etkili olmaktadır. Bunun yanında Anadolu masallarında yer alan yasak motiflerinin kültürel kodları içerdiği ve bu kodları taşıyıcılık işlevinde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, Anadolu masalları, motif, yasak motifi, kültürel kodlar.

ABSTRACT: It is possible to find the aspects in the folktales, which are the oral narratives that include the cultural codes of a nation, regarding the language, daily life, and the cultural features of the locality where they were produced. Accordingly, folktales assume an important functions in carrying the cultural memory to the future generations. The folktale motives are the minor features that are repeated in many folktales, usually extraordinary, and bearing the features of the culture in which they are formed. Thus, the motives are influential in the formation of the plot, appearance of the events and the characters, and transmitting the cultural codes. Additionally, there is a firm relation between these motives, and one motive assumes an intermediary role in the formation of another one. In this work, the ban (taboo) motive was examined from the Motif Index. First the concepts of folktale and motif were

* Dr.-Samsun İl Milli Eğitim Müdürlüğü / SAMSUN-ibrahim_boz28@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-6350-3137)

visited. Then, we sruveyed the books *Zaman Zaman İçinde* and *Az Gittik Uz Gittik* by Pertev Naili Boratav, and examined the folktales *Bacı Bacı Can Bacı*, *Yedi Kardeşler*, *Dülger Kızı*, *Yıldırım Padişahı*, *Dünya Güzeli*, *Yeraltı Diyarının Kartalı* that appear in these books and contain the ban motif. We tried to find out if the ban motives in these narratives bear the cultural codes. We additionally visited their influence on the development of the plot and the diversity of the characters. As Vladimir Propp mentioned in his work *Masalın Biçimbilimi* (*Morphology of the Folktale*), we observed that ban was always absolutely broken. After the breaking of the ban, the hero get in big troubles, and is made subject to trial(s) to overcome those troubles. Thus, the ban motif is instrumental in the appearance of the other motives and the partition of other events/characters to the narrative. It was also detected that the ban motives that appear in the Anatolian folktales contain the cultural codes, and that such codes are used for the surrogacy function.

Keywords: Narrative, Anatolia folktales, motif, ban motif, cultural codes.

Giriş

Masal kelimesi için “kıssa, dâstân ve hikâye” kelimeleri eski dönemlerde sıklıkla kullanılmıştır. 19. yüzyıla beraber “mesel” kelimesinin kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu kelime zaman içerisinde günümüzde de kullanılan masal kelimesine dönüşmüştür. Masal; zaman, mekân ve kişilerin belirsiz olduğu olağanüstü olayları anlatan ve dinleyicileri inandırmayı başaran bir sözlü anlatım türüdür (Sakaoğlu, 2012: 2-3). Masalları dinleyen ve okuyanlar masalın gerçek dışı olduğunu bilir. Efsaneleri dinleyen ve okuyanlar ise bu anlatılardaki olayların gerçekten yaşanmış olduğuna inanır. Bu bakımdan masal ve efsane türleri birbirinden ayrılır. İsmail Güleç’e göre masallar genellikle bir tekerlemeyle başlar. Kafdağı gibi belirsiz mekânlarda geçer ancak bilinen şehirlerde geçen masallar da vardır. Masallar, olağanüstü kişi ve varlıklar sayesinde hoşça vakit geçirmeye imkân tanırken düşündürmeyi ve ders çıkarmayı da sağlamaya çalışır (2017: 14). Masallar kısa ve yoğun anlatımı ile dikkat çeker ve sözlü gelenekte özellikle -miş’li geçmiş zaman kullanılarak anlatılır (Boratav, 2015b: 86). Masallar mensur bir tür olarak bilinmesine rağmen bu anlatılarda manzum bölümlere de yer yer rastlamak mümkündür. Tekerlemeler ise masalda anlatıyı süsleme ve zenginleştirmenin yanında dinleyici-okuyucuyu masala hazırlama, mekânsal ve zamansal sıçramayı sağlama gibi işlevleri olan söz kalıplarıdır. Masal anlatıcısı anlatımın gidişatına göre gerekli gördüğü yerlerde tekerlemelere başvurur ve bunların etkileyciliği anlatıcının hüneriyle yakından ilişkilidir. Uzun kış gecelerinde tekerlemeler vaktin çok olması sebebiyle uzatılır ancak yaz mevsiminde iş yoğunluğu fazla olduğu için daha kısa söylenir.

Motifler ise bir masalı oluşturan önemli unsurlardan biridir. Thompson motifi şöyle tanımlar: “Eskiden beri yaşama kabiliyetine sahip olan, masalın en küçük unsurudur.” Thompson’a göre masal motifleri; cadılar, devler, hayvanlar, periler, büyücüler ve insanların oluşturduğu masal kahramanları; sihirli eşyalar ve tuhaf inanmalardan oluşan geri planda kalan hadiseler ve tek hadiseler olmak üzere üç grupta incelenebilir

(1946: 415). Dolayısıyla motifler, geleneğin bir parçasıdır ve bu gelenek içinde tekrar edilme özelliğine sahiptir. Masaldaki bir unsurun motif olabilmesi için gelenekten beslenen kültürel bir arka planının olması ve daha önce görülmemiş özelliklere haiz olması gerekir.

Motif kavramının resim, müzik, edebiyat, halk bilimi, sanat tarihi, arkeoloji, etnoloji gibi bilim dallarında sıkça yer aldığı ve bu alanlarda farklı anlamlar taşıdığı görülmektedir. Arthur Christensen, motif kavramıyla ilgili önemli görüşler ortaya atmıştır. Christensen'e göre motif, dinleyiciye kendini kabul ettiren, onu etkisi altına alan ve sosyal fikirler oluşturarak yeni bütünlere ulaşmak için parçalara ayrılabilen unsurlardır (Christensen, 1980, Kocaaslan Uçkun 2003'ten: 110). Nikolayeviç Vesselovski, motifin parçalanma imkânı olmadığından bahsetmekte ve onu bir bütün olarak görmektedir. Ancak Vladimir Propp, bu görüşe katılmamakta ve motiflerin parçalara ayrılabilmesini düşünmektedir. Propp, "Ejderha kralın kızını kaçıtır." motifini ele alır ve bu motifin dört parçaya ayrılabilmesini söyler. Bu bakımdan motifin bir bütün olarak düşünülmesinin doğru olmadığını ve parçalara ayrıldığını ifade eder (2008: 17). Bu konudaki yaygın görüş masal motiflerinin parçalara ayrılabilmesini göstermektedir. Dolayısıyla masalı bir bütün olarak düşünmek yanlış olacaktır. Masalın ve onun bir unsuru olan motiflerin parçalanması masal araştırmacılarına incelemelerinde kolaylık sağlayacaktır.

Masal motifleri olağanüstü ve sıra dışı özellikleriyle dikkati çekmektedir. Olağanüstü durumlar masalarda benzer ihtiyaç ve isteklerin yansıması olarak görülebilir. Zira olağanüstü durumların zor işleri kolay kılma işlevinde kullanıldığı görülmektedir. Yine motiflerin önemli bir özelliği de sık tekrarlanmasıdır. Farklı ülkelerdeki masalarda benzer motiflerin görülmesi tekrarlanma özelliğinin bir göstergesidir (Yıldız, 2011: 6-7). Ancak masalarda hangi motiflerin daha sık kullanıldığı, nasıl algılandığı ve kültürel işlevleri hakkında ulusal ve yerel unsurların etkili olduğu unutulmamalıdır (Sarpkaya, 2020: 142). Serkan Balcı'ya göre masal motifleri, imgelerin oluşmasında etkili olarak masalın kendi gerçeküstü dünyasını oluşturmasına katkı sunar (2014: 19). Böylelikle masalların bellekte kalma ve yayılmasına imkân tanınmaktadır. Ayrıca masallar, içinde yaşadığı toplumun kültürel özellikleriyle beslenmekte, bu kültürün etkisiyle değişim ve dönüşüm yaşamaktadır.

Masal motifleri, masal olaylarının oluşmasında etkili olan ve devam etmesini sağlayan unsurlardır. Bu bakımdan diğer sözlü anlatı türlerinde olduğu gibi masal türüyle ilgili yapılan araştırmalarda motifler önemli bir yer tutar. Dolayısıyla masal incelemeleri yaparken metnin en küçük unsuru olarak kabul edilen motiflerden incelemeye başlamak doğru bir karar olacaktır (Aslan, 2018: 347). Masal motifleri konusunda Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements In Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends* (Halk Edebiyatı Motif İndeksi: Masallar, Türküler, Mitler, Hayvan Masalları, Orta Çağ Aşk Hikâyeleri, Kıssalar, Kısa ve Komik Orta Çağ

Masalları, Fıkralar ve Yöresel Efsanelerdeki Anlatı Ögelerinin Sınıflandırılması (1955-1958) adlı bir eser ortaya koyar. Yirmi üç başlık etrafında toplanan motifler kendi aralarında da çeşitli alt başlıklar hâlinde ele alınmıştır. (Sakaoğlu, 2012: 16). Thompson, tematik başlıkların altında bulunan motifleri genelden özele doğru sıralamış ve bu motiflere numaralar vermiştir. Dolayısıyla motifler gelecekte yapılacak karşılaştırmalı çalışmalar için kodlanmıştır (Karagöz, 2019: 77-78). Kodlamadaki amaç yeni çalışmalar sayesinde ortaya çıkacak motiflerin *Motif Index*'deki motiflerle tekrara düşmesini önlemektir. Motiflerin sistematik olarak sınıflandırılması motif konusunda araştırma yapanların işini kolaylaştıracaktır.

Tabu kelimesi, Polenezce bir kelimedir. Bu kelime “işaretlenmiş” ve “tayin edilmiş” anlamlarına gelir; günah, yasak, haram gibi kelimelerle yakın ilişkilidir. Tabu, gücünü ruhtan, ilahtan alır, totemlerle bağlantısı vardır. Totem olan şeylerle ilgili tabular bulunur ve bunların çiğnenmesi yasak olarak kabul edilir. Çünkü tabu olarak kabul edilen totemlerin kutsal, olağanüstü ve tehlikeli olduğu inancı yaygındır. Bunlara insanların yaklaşması yasaktır ancak yaklaşılabilecekse belirli ayinler aracılığıyla bu işlem yapılır. Tabuyu çiğneyen kişi ya vicdan azabı çekerek ölür ya da grubun diğer üyeleri tarafından cezalandırılır. Sadece kutsal varlıklarla ilgili tabular yoktur. Bunların yanında murdar ve kirli varlıklar için de tabular vardır ve bunlardan sakınmak gerekir. Lohusalar, cesetler, kan gibi varlıklar sakınılması gereken tabulara örnek olarak verilebilir. Bunlara dokunan kişilerin uzun süren bir temizlik ayininden geçirilmesi gerekir. Bu durumda tabunun koruyuculuk görevi öne çıkmaktadır (Tanyu, 1986: 168-169).

“Kutsal sayılan bazı insanlara, hayvanlara, nesnelere dokunulmasını, kullanılmasını yasaklayan, aksi yapıldığında zararı dokunacağı düşünülen dinî inanç” olarak tanımlanan (TDK, 2019, 2239) tabu, Sigmund Freud’a göre insanlığın yazıya geçirilmemiş en eski yasalarıdır. Tabu yasaklarının kökeni tam olarak bilinemez ve bu yasaklar etkisi altında olan insanlar için uyulması gereken bir zorunluluktur (1998: 27). Hasan Savaş ise tabuların sözlü kültürün güçlü dönemlerinde ortaya çıktığını ifade eder. Ona göre tabular, yazılı yasaların olmadığı dönemlerde toplumların sahip olduğu yasaları; destan, efsane, masal gibi türlerle topluma aktaran ve onlara benimseten unsurlardır. Yasak motifleri sayesinde kültürel kodlar gelecek kuşaklara aktarılır (2017: 164). Bu aktarım sürecinin sonunda insanlar cezalandırılacağını düşünerek yasaklara uyma konusunda hassasiyet göstermekte, böylelikle toplumda düzenin sağlanması kolay duruma gelmektedir.

Kültürel kodlar ise dil ile kültür arasındaki ilişkiden doğmuştur. Bu kodlar, toplumun âdet, görenek, geleneklerinin dildeki yansımaları olarak görülmektedir ve bir milletin belleğine yerleşen kültürel değerleri çağrışım yoluyla ortaya çıkarmaktadır. Bunun yanında insanlar kültürel kodları dil sayesinde ifade etmekte, kaydetmekte ve korumaktadır. Dolayısıyla

kültürel kodlar millî değerleri yüzyıllar boyunca koruma özelliğine de sahiptir (Saraç, 2019: 168).

Umay Günay'a göre halkbilimciler tarafından yapılan masal derlemeleri masalın aslına uygun olarak yapılmaktadır. Bu bakımdan masallar derlendiği yörenin özelliklerini yansıtmaktadır. Yaşadığı yörenin atasözü, deyim, alkış ve kargaşalarını olduğu gibi ifade eden masal anlatıcıları kültürün gelecek kuşaklara taşınmasına da aracılık eder. Bununla beraber masal anlatıcısının ekonomik durumunun kişi ve mekân tasvirlerine de yansıdığı unutulmamalıdır. İlmî metotlarla derlenen bu masallardan birçok bilim dalı araştırma yapmak üzere istifade edebilir (1975: 3). Masallar, Türk sözlü kültürünün önemli ürünlerinden biridir ve Türk kültürünün belirgin özelliklerini yansıtmaktadır. Bir milletin tarihî, mitolojik ve kültürel özelliklerini yansıtan bu anlatılar yıllar boyunca sözlü, yazılı ve günümüzde elektronik yollarla yeni nesillere aktarılmıştır.

Tarih boyunca masal üzerine yapılan incelemelerde metin merkezli ve bağlam merkezli yöntemlerin kullanıldığı görülmektedir. Bu yöntemlere bağlı olarak gelişen gelişme, yayılma, tarihî-coğrafi Fin, psikoanalitik, yapısalcı, işlevsel ve bağlamsal kuramlar masal incelemelerinde tercih edilmektedir. Bu kuramlar arasında tarihî-coğrafi Fin metodu, yapısalcı kuram ve işlevsel halk bilimi kuramı öne çıkmaktadır. Atlı'ya göre masal üzerine yapılan çalışmaların önemli bir kısmında tarihî-coğrafi Fin metodu kullanılmış, bu metotla masalarda bulunan motiflerin çözümlenmesi amaçlanmıştır (2018: 1340).

Bu çalışmada Stith Thompson'ın *Motif Index of Folk-Literature* adlı eserinde belirlediği yirmi üç motiften biri olan yasak motifi üzerinde durulmuştur. Suna Tuba Öcalan, Nezih Tatlıcan, Hasan Savaş, Özkan Daşdemir, Shahnoza Nazarova gibi bilim insanları yasak motifi üzerine önemli çalışmalarda bulunmuşlardır. Örneğin Nazarova yasak motifinin kültürel temelleri, türleri, işlevleri, toplumsal düzeni sağlamak için oynadığı rol üzerinde durmuştur (2017: 267-268). Daşdemir ise kutsal kitaplardaki yasak motifleriyle yeni bir hikâye versiyonundaki motifler arasında bağlantı kurmuş, böylece eski anlatıların günümüze kadar gelen izleklerine ve motiflerin de sürekliliğine değinmiştir (2020: 329).

Masalların kültür taşıyıcılık işlevinin bir parçası olması yasak motifinin seçilmesinde belirleyici olmuştur. Bu motifin masalda hangi işlevde bulunduğu, masalın gidişatını nasıl etkilediği ve Türk kültürüne ait ne gibi unsurlar taşıdığı konusunda tespitlerde bulunmak amaçlanmıştır. Ayrıca yazılı kaynakları analiz etmek için nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman inceleme yöntemi kullanılmıştır. Yazılı kaynaklar incelenmeden önce orijinal ve güvenilir olup olmadıkları tespit edilmeye çalışılmıştır. Doküman inceleme süreci çalışmanın sonuna kadar sürdürülmüştür. Bu yöntem zaman, maliyet ve önceden yazarları tarafından kontrol edilmeleri açısından önemli faydalar sağlamıştır. Ancak incelenen masalların araştırmacı tarafından bizzat icra ortamında

dinlenmemiş, anlatan ve dinleyen kişilerin sözel olmayan davranışlarının gözlenmemiş olması yasak motiflerindeki kültürel kodların tespit edilmesinde sınırlılıklar oluşturmuştur.

Çalışmada incelenecek masallar Pertev Naili Boratav'ın *Zaman Zaman İçinde* ve *Az Gittik Uz Gittik* masal kitaplarından seçilmiştir. Bu kitaplardan alınan Bacı Bacı Can Bacı, Yedi Kardeşler, Dülger Kızı, Yıldırım Padişahı, Dünya Güzeli, Yeraltı Diyarının Kartalı adlı altı masal incelenmiştir. Bu masallar, yasak motiflerini içermesi ve kültürel kodları taşımaları açısından tercih edilmiştir.

İncelenen masalarda Türklerin sosyal ve kültürel ilişkilerde bulunduğu milletlere ait değerlere de rastlamak mümkündür. Hatta bazı kültürel unsurlar Orta Asya'daki diğer milletlerle benzer özellikler taşımaktadır. Ayrıca Anadolu masallarının oluşmasında Hitit, Roma, Bizans kültürlerinin etkili olduğu söylenebilir. Bunların yanında evrensel değerler de masalarda yer almıştır. Ancak bu çalışmada incelenen kültür unsurları Türk kültürüyle sınırlandırıldığı için diğer kültür unsurlarına değinilmemiştir.

Çalışmada Türk kültürüne ait kültürel unsurlar belirlenirken Sedat Veyis Örnek'in yirmi beş maddelik tasnif çalışması (2014: 24-27), Erman Artun'un *Türk Halkbilimi* adlı kitabında yer alan sınıflandırmalar ve incelenen masaların kendine has özellikleri dikkate alınmıştır. Kültür unsurları belirlendikten sonra bunlarla ilgili yorum ve tahlillerde bulunulmuş, masaların Türk kültürünü neden ve nasıl yansıttıkları, kültürel taşıyıcılık rolleri üzerinde durulmuştur.

1. Masalardaki Yasak (Tabu) Motifinin Kültürel Taşıyıcılık Rolü

1.1. Bacı Bacı Can Bacı Masalındaki Yasak Motifi

Motif Index'e göre bu masaldaki yasak "içme yasağı" alt başlığı içinde yer almıştır (Şimşek, 2001: 189-190; Ergun, 1997: 168-169). Bu masalda erkek çocuğun geyik izinde biriken suyu içerek yasağı çiğnemesi geyik olmasına sebep olur. Masalın sonraki bölümlerinde geyik, ana kahramanlardan biri olur ve öldürülme tehlikesiyle karşılaşır. Bu masalda yasak motifleriyle şekil değiştirme motifinin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Zira Anadolu masallarında şekil değiştirme motifi sıklıkla kullanılmaktadır (Özcan ve Kaval, 2019: 320). Ayrıca Türk kültüründe geyiğin kutsal bir varlık olarak kabul edilmesi bu masaldaki hayvana dönüşme motifinde geyiğin kullanılmasına etki etmiştir (Ögel, 2014, s. 129). Ancak Türk mitolojisinde boz geyiklerin yer altıyla bağdaştırıldığı görülmektedir. Bu bakımdan incelenen masalda erkek çocuğun geyiğe dönüşmesiyle yer altı ruhlarının sembolü olan bir geyik tarafından cezalandırıldığı düşünülebilir (Alsan ve Akın, 2020: 220).

Göktürklerde yer-su inancına büyük değer verilmiştir. Devletin korunmasında ve vazifesini yapmayan devlet görevlilerinin cezalandırılmasında yer-sular etkili olmaktadır. Masalda suyun içilmesinin yasaklanması bu varlığa verilen değer ve korunması isteğinin bir

göstergesidir. Bu durum motiflerin bir millete ait kültürel kodların devamlılığına etki ettiğini göstermektedir (Ögel, 2014: 409).

Viladamir Propp'a göre masalın işlevleri, masalın değişmez ve sürekli öğeleridir. Bu işlevler masalda belli bir düzen içerisinde sıralanır ve birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Bir masalda bütün işlevler bulunmayabilir ancak bu durum işlevlerin düzenini değiştirmez (2008: 24-25). Propp'un masalın işlevleriyle ilgili yaptığı çalışmada yasağın çiğnenmesiyle ilgili bir işlev bulunur. Yasak varsa bu yasak çiğnenir ve bu işlev birçok masala uygulanabilir (2008: 29-30). Benzer şekilde incelediğimiz masalda da yasağın çiğnendiği, bu durumun masal içinde birçok motifin ortaya çıkmasını sağladığı görülmektedir (Atlı, 2018: 1842). Böylece masal motiflerinin birbirini takip etmesi kültür aktarımının sürekliliğine katkı sunmaktadır.

1.2. Yedi Kardeşler Masalındaki Yasak Motifi

Motif Index'e göre bu masaldaki yasak "isim söyleme yasağı" alt başlığında bulunur (Şimşek, 2001: 189-190; Ergun, 1997: 168-169). Masalda kız, yasağı çiğner ve bu yüzden ağabeylerine ulaşamaz. İkinci kez yasak kedi tarafından çiğnenir. Kız bu yüzden devlerden ateş almak zorunda kalır. Kız, dev karısı tarafından bayıltılır. Yasağın çiğnenmesi masalın ilerleyen bölümlerinde birçok olumsuzluğa ve kahramanın güçlüklerle karşılaşmasına neden olur. Ancak masalın sonunda iyiler kazanır.

Masalda annesinin "çüş dememesini, hep deh deh demesini" söylemesine rağmen yasağı çiğneyen kız, cezalandırılır. Yasak motifi bu durumda ceza motifinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kız, yasağa uyup "deh deh" dediği zaman da mükâfat motifi sayesinde kardeşleriyle kavuşmuştur. Dolayısıyla yasak motifi diğer motiflerin ortaya çıkmasında köprü vazifesi görmüştür. Böylece masal motifleri birbiri ardınca devam ederek kültür aktarımının sürekli olmasına imkân tanımaktadır.

Masalda geçen "Sakın ateşi söndürme!" ifadesi Türk kültüründe yaygın olan bir geleneğe işaret etmektedir. Zira Türklerde ateşin değerli ve kutsal kabul edilmesi, ateşi söndürmenin hoş görülmemesi Türk kültür çevresinde yayılan geleneklerdendir (Ögel, 2014: 641). Her ateşin bir iyisi vardır ve bunlar ailenin korunması, birliği ve düzeninin devam etmesine katkı sunar. Bu nedenle ateşe saygı duyulması gerekir. Aksi hâlde cinler ve periler aileye musallat olarak zarar verebilir (Kumartaşloğlu, 2012: 429).

Altaylılar ve Yakutlarda çakmak taşıyla yakılan ateş kutsal kabul edilmiştir. Bunun yanında ocakta yanan ateş de kutsal olarak görülmüştür. Şaman inançlarına göre de ateşin her şeyi temizlediğine inanılmıştır. Batı Göktürkler Bizans'tan gelen elçileri kötü ruhların gelmesini engellemek için ateşin arasından geçirmiştir (İnan, 2006: 66-68). Bu inanışlar ateşe duyulan saygının bilinçaltına yerleşmesinde ve masallar yoluyla nesilden nesile aktarılmasında etkili olmuştur

1.3. Dülger Kızı Masalındaki Yasak Motifi

Motif Index'e göre bu masaldaki yasak “belirli insan ve nesneye bakma yasağı” alt başlığında yer alır (Şimşek, 2001: 189-190; Ergun, 1997: 168-169). Masalda dülger kızının annesi görücülerin kızı görmesine yasak koyar. Buradaki amaç kızın tahtadan olduğunun anlaşılmamasıdır. Bu yasak dülger ve karısını bir müddet idare eder. Kız, nehirde bulunduktan sonra gerçek bir kıza dönüşür. Bu olağanüstülük sayesinde dülger ve karısı kurtulur. Yasak motifiyle olağanüstülük motifi birbirine bağlanmış olur. Kızın şehzadeyi odasına almaması da bir yasak olarak görülebilir. Burada amaç kendisini hor gören şehzadeye dülger kızının ders vermek istemesi ve onu imtihana tabi tutmasıdır. Ancak şehzade vezirin kızlarıyla evlenerek sadakatsiz bir duruma geçmiştir. Şehzade akıllandığında yasak ortadan kalkmıştır. Ayrıca kızın misafirlerin geleceğini haber aldıktan sonra hemen hazırlığa başlaması Türk kültüründe misafirlige verilen değeri göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Türk destanlarında güneş, dişi; ay, kadın olarak tasavvur edilmiştir. (Ögel, 2014: 187) Güneş yaşamın kaynağı olduğu için dişi olarak düşünülür ve ayı ortaya çıkaran da güneştir. Ayrıca destanlarda kadın ve erkeğin ana ve baba olarak gösterildiği görülmektedir. Masalda yasağın kalkmasını sağlayan “ay babanın, gün ananın başı için kapıyı aç” ifadesi Türk geleneklerinde ananın güneş, babanın ay olarak tasavvur edilmesi inancını yansıtmaktadır (Boratav, 2012: 95; Roux, 2011: 94). Bunun sayesinde Türk kültürüne ait bir inanışın aktarımı sağlanmaktadır. Yine anne ve babanın hatırının sayılması Türk geleneklerinde anne ve babaya verilen değeri göstermesi bakımından önemlidir.

1.4. Yıldırım Padişahı Masalındaki Yasak Motifi

Motif Index'e göre bu masaldaki yasak “yasaklanmış bölge” alt başlığında bulunur (Şimşek, 2001: 189-190; Ergun, 1997: 168-169). Masaldaki kızın yasaklanmış yerlere girme yasağını üç kez çiğnediği görülmektedir. Bunların sonucunda masal kahramanı cezalandırılır. Ama bu yasaklar aynı zamanda bir imtihandır. Yıldırım padişahı kızın sıkıntılara katlanıp katlanmadığını görmek ister. Kız onca dayağa rağmen Yıldırım padişahını görmeye devam eder. Sonunda kız ödüllendirilir, kırk kız ise cezalandırılır. Burada yasak motifiyle imtihan motifinin iç içe girdiği tespit edilmiştir. Yasağı çiğnemek kötü bir durum olsa da kızın imtihanı geçmesinde aracı bir rol oynamıştır.

Masalda “Neden kırk birinci odaya girme diye tembihlenmiş ve yasak koyulmuştur?” sorusuna cevap aranmalıdır. Kırk sayısının Türk gelenek ve anlatılarında önemli bir yer tutması bu durumda etkili olmuştur (Schimmel, 2000: 269). Türk destan ve efsanelerinde sıklıkla kullanılan kırk sayısı bu masalda yasağın sınırını belirlemiş ve kırk birinci odaya masal kahramanının girmesi yasaklanmıştır. Türk kültüründe simgesel bir değer verilen ve özellikle dinî inanışlar dolayısıyla dinsel değerler yüklenen kırk sayısı (Güvenç, 2009: 86) yasak motifi sayesinde masalı dinleyen ve

okuyan kişilere aktarılmaktadır. Yine bu motifte odaya girmenin yasak olması Türk kültüründe aile mahremiyetine verilen değeri göstermektedir. Aileye ait odanın kutsal kabul edilmesi yasak koyulmasında etkili olmuştur.

“Yasaklanmış bölge” yasağı incelenirken Eliade'nin kutsal mekânla ilgi görüşlerine değinmek gerekir. Ona göre kutsal mekânlar; hayvan ve bitkilerin yer aldığı, mitsel kahramanların bulunduğu, törenlerin yapıldığı bir mekândır ve bu nedenle kutsallık kazanır. Ayrıca bu yerler yiyeceklerin nasıl temin edildiğinin öğrenildiği, yeme içme törenlerinin yapıldığı yerlerdir ve totem merkezinin sınırları içerisinde yer alır. Bu mekânların kutsal varlıklarla temasa geçilen yerler olması kutsallık atfedilmesine katkı sunmaktadır. Bir mabet kutsal mekân olduğu gibi bir ev ya da oda kutsal mekân olarak kabul edilebilir (2000: 355-356). İncelenen masalda kırk birinci odayla ilgili yasak koyulması kutsal mekân inancıyla bağlantılı olabilir. Çünkü bu mekânların sınırı eski inanışlara göre kutsal olmayan yerlerin sınırıyla tamamen ayrılmıştır.

1.5. Dünya Güzeli Masalındaki Yasak Motifi

Motif Index'e göre bu masaldaki yasak “yasaklanmış nesne” alt başlığında yer alır (Şimşek, 2001: 189-190; Ergun, 1997: 168-169). Masalda kahraman, yasaklanmış bir nesneyle karşı karşıya kalır. Kulağına gelen sese aldırış etmez ve kanadı alır. Bu kanat kahramanı imtihanlarla dolu bir yolculuğa sevk eden ve kahraman kimliğinin oluşup tamamlanmasını sağlayan bir unsurdur. Kahraman zorlukları yenmeyi başarır. Yasağın çiğnenmesi motifi bu masalda da varlığını sürdürmektedir. Bu yasak masalın diğer olaylarının da oluşmasını sağlamıştır. Bars'a göre yasağın çiğnenmesinden sonra masal kahramanının imtihana tabi tutulmasında yasak motifi geçiş motifi olarak kullanılmaktadır (2014: 269). Bu bakımdan masallardaki motiflerin birbiriyle sıkı bir ilişki içerisinde olduğu görülmektedir.

Masaldaki yasak motifinde Türk geleneklerinde değer verilen bir varlık olan kuşlara yer verilmiştir. Eski Türklerde her boyu temsil eden bir kuş bulunmaktadır. Ayrıca Türk mitolojisi, destan ve halk hikâyelerinde kuşlar önemli bir yer tutmaktadır (Uslu, 2017: 25). Yine Umay Ana'yla Hümay kuşu arasında bağlantı olduğuna inanılmaktadır. Umay'ın koruyucu rolünün kuşlara verimesi Yakutlarda görülen bir inanıştır. Bu kuşlar kanadının gölgesi nereye düşerse oraya talih ve şans getirir (İnan, 2006: 37).

Avlanan kuşların getirildiği evi aydınlatığına dair bilgilere eski Türk destanlarında rastlanılmaktadır (Ögel, 2014: 694). Dolayısıyla kuşun kanadı eski Türk inanışlarının sembolik bir izdüşümü olarak görülebilir. Bu bakımdan incelenen masaldaki yasak motifinde kutsal kabul edilen ve Umay'la ilişkilendirilen bir kuşun kanadının alınması yasak olarak belirlenmiştir. Kuşun kanadının evi aydınlatması ona verilen değer bu masaldaki bir göstergesidir. Bu sayede masalda verilen yasak motifi Türk kültürünün bir değerini okuyucu ve dinleyicilere ulaştırmaktadır.

1.6. Yeraltı Diyarının Kartalı Masalındaki Yasak Motifi

Masalda bulunan yasak, *Motif Index*'te bulunamamıştır. Bu masalda yer alan yasak için “belirli hayvanlara binme yasağı” alt başlığı kullanılabilir. Masalın kahramanı kara koçun sırtına binerek yasağı çiğnemiş olur. Bunun üzerine kahramanın başına birçok bela gelir. Kahraman hepsinin üstesinden gelmeyi başarır. Bütün bu olayların gelişmesinde yasağın çiğnenmesi önemli bir rol oynar. Diğer masal kişilerinin de masala katılmasında yasağın çiğnenmesi etkili olmuştur. Ayrıca bu masalda bulunan yasak motifi Türk kültürüne ait izler taşımaktadır. Zira Türk geleneklerinde kara renk yerine ak rengin tercih edilmesi bir gelenek hâline gelmiştir (Durbilmez, 2017: 66). Dede Korkut Hikâyelerinde yer alan Dirse Han Oğlu Boğaç Han hikâyesinde oğlu kızı olmayanın kara otağa oturtulması, altına kara keçe serilmesi ve kara koyun yahnisinden önüne getirilmesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Ergin, 1996: 21).

Masalda “Kuyuya inen masal kahramanı neden koça binmiştir? Koç, burada neyi temsil etmektedir?” sorularının cevabı aranmalıdır. Koçlar, bolluk ve bereketi, ürekenliği ifade ettiği için bu hayvana önem atfedilmiş, yüzyıllardır Türk bölgelerinde damga ve heykellerde kullanılmıştır. Masalda yer alan koç ise Türk kültüründe casareti temsil eden sembollerden biri olduğu için bu masalda yer almıştır. Bütün bu kültürel değerleri ihtiva eden masalların kültürel kodların gelecek kuşaklara aktarılmasına aracılık ettiği söylenebilir.

Sonuç

Sözlü anlatılardaki tabular insanları toplumsal kurallara uyma konusunda güdülemektedir. Çünkü tabu olarak kabul edilen yer, nesne gibi varlıklara kutsallık atfedildiği için insanlar bu varlıklarla ilgili tabulara uymadıklarında cezayla karşılaşacağını düşünür, bu yüzden tabu olarak kabul edilen yasalara uyma zorunluluğu hisseder. Böylece kültürel değerlerle beslenen toplumsal kurallar yaşatılmış ve gelecek kuşaklara aktararak kalıcı hâle gelmiş olur. Bu durum kültürel değerlerin de kalıcı ve devamlı olmasına, dolayısıyla sürdürülebilirliğine katkılar sunmaktadır.

İncelenen masalarda yasaklı suyu içme, söylenmemesi gereken bir ismi söyleme, belirli insan ve nesneye bakma, yasaklanmış bölgeye girme, yasaklanmış nesneyi alma, belirli hayvanlara binme yoluyla yasağın bir şekilde çiğnendiği görülmektedir. Ancak bu sayede anlatının kişi, olay, imge ve üslup açısından zenginleşmesi sağlanmaktadır. Masalarda yasağın çiğnenmesinden sonra kahramanın genellikle imtihan motifiyle karşılaştığı görülmektedir. Olağanüstülük, şekil değiştirme, mükâfat ve ceza motifleri de yasak motifini takip edebilmektedir. Bu bakımdan yasak motifi diğer motiflerin ortaya çıkmasını sağlamakta, böylece masalarda bulunan motiflerin birbiriyle sıkı bir ilişki içerisinde olduğunu, bir motifin başka bir motifin ortaya çıkmasına imkân tanıdığını göstermektedir.

Masal motifleri, oluştuğu kültürün özelliklerini taşıymaktadır. Çünkü masallar oluştukları yörenin yaşayış, gelenek ve göreneklerinden izler taşır. İncelenen masalarda Türk geleneklerinde sembolik değerler atfedilen renk, sayı ve hayvanlarla ilgili kültürel kodların sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu kodlar Türk milletinin hafızasında uzun yıllar boyunca yer etmiş değerlerin birer göstergesidir ve ilk anlamlarının dışında çağrışımlar yoluyla kültürel belleği yansıtan ikincil anlamlar kazanmışlardır. Bu sayede masallar kültürel kodların gelecek kuşaklara aktarılmasında aracı bir rol üstlenir. Ayrıca masal motifleri arasında bağlantı olması kültür aktarımının sürekli hle gelmesini sağlamaktadır. Ancak bu masalarda Türk kültürüne ait su, geyik, ko, ateş, güneş, ay, kuş gibi ulusal unsurlardan sevgi, saygı, sabır, sorumluluk gibi evrensel değerlere ulaşmak mümkündür. Bununla beraber Anadolu masaları birçok kültürün özelliklerini taşıymaktadır fakat bu inceleme Türk kültüne ait unsurları temel aldığı için diğer kültürel unsurlara çalışmada yer verilmemiştir.

İncelenen masalarda kültürel değerlerin kutsal kabul edilen varlıklar üzerinden aktarıldığı görülmektedir. Bacı Bacı Can Bacı masasında kutsal kabul edilen suyun içilmesi yasak olarak kabul edilmiştir. Suyun tarih boyunca değerli olması ve Türk kültüründe suya kutsallık atfedilmesi tabu olarak verilmesinde etkili olmuştur. Böylece değerli ve kutsal bir varlık olan suyun korunması gerektiği okuyucu/dinleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır. Yedi Kardeşler masasında ateşin Türk kültüründe kutsal olduğu inancı ateşi söndürme yaşağıyla ifade edilmektedir. Böylece ateşi korumanın önemi ve kutsal kabul edilen bir varlığın gelecek kuşaklara aktarılması sağlanır. Dülger Kızı masasında kızın şehzadeye yasak koyarak odasını amaması Türk kültüründe mahremiyeti göstermesi bakımından dikkate değerdir. Ayrıca kızın ay ve güneş sembolleriyle ifade edilen baba ve anne hatırını sayarak kapısını açması Türklerde büyüklere verilen değerini göstermektedir. Yıldırım Padişahı masasında "Kırk birinci odaya girme!" ifadesinde Türk kültüründeki formel sayılardan biri olan kırk sayısı belirleyici olmakta, oda mahremiyetine ve mistik varlıkların yaşadığına inanılan kutsal meknların korunmasına verilen değer görülmektedir. Dünya Güzeli masasında kuşlara verilen değer ve Yeraltı Diyarının Kartalı masasında renklere atfedilen değerler yasak motifleriyle aktarılmaya çalışılmıştır.

Çalışmada yasak (tabu) motifinin kültürel unsurların aktarımında önemli işlevler üstlenerek masalların kültür aktarıcı rolüne katkı sunduğu tespit edilmiştir. Ayrıca birbiriyle bağlantılı olan ve masalın iskeletini oluşturan motifler kültür aktarımının devamlı olmasını sağlamaktadır. Motiflerin kültürel taşıyıcılık rolü üzerine yapılacak yeni çalışmaların alan yazısına önemli katkılar sunacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Alsan Ş. S.-Akın, S. (2020). Türk kültür ve sanatında geyik sembolizmi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 45, 215-226.
- Aslan, E. (2018). *Türk halk edebiyatı*. Ankara: Pegem Akademi.
- Atlı, S. (2009). Anadolu masallarında “padişah olma” motifi üzerine bir inceleme. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 39, 1-17.
- Atlı, S. (2018). Aşkın on dokuz hâli: Anadolu masallarında “âşık olma” motifi üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7 (3), 1839-1865.
- Balcı, S. (2014). *Yayılm alanlarıyla bir masal ve versiyonlarının motif incelemesi*. Kars: Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bars, M. E. (2014). Halk anlatılarında ölüm delili olarak “kanlı gömlek” motifinin kullanımı. *Turkish Studies*, 9 (9), 259-270.
- Boratav, P. N. (2009). *Zaman zaman içinde*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Boratav, P. N. (2012). *Türk mitolojisi*. Ankara: Bilgesu.
- Boaratav, P. N. (2015a). *Az gittik uz gittik*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Boratav, P. N. (2015b). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Ankara: Bilgesu.
- Bozdoğan, M. (2013). *Türk halk hikâyelerinde imtihan motifi üzerine bir inceleme*. Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çıblak, N. (2005). V. Propp’un masal çözümleme metodu. *Türk Dili Dergisi*, 638, 128-140.
- Daşdemir, Ö. (2020). Kutsal kitaplardaki yasak ağaç hikâyesinin görece yeni bir versiyonu üzerine. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 69, 329-338.
- Durbilmez, B. (2017). *Türk dünyası kültürü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Eliade, M. (2000). *Dinler tarihine giriş*. (çev.: Lale Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ergin, M. (1996). *Dede Korkut kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Ergun, M. (1997). *Türk dünyası efsanelerinde değişme motifi*. C. I, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Freud, S. (1998). *Totem ve tabu*. (çev.: Niyazi Berkes), İstanbul: Cumhuriyet.
- Güleç, İ. (2017). *Anonim halk edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Günay, U. (1975). *Elazığ masalları (inceleme)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Güvenç, A. Ö. (2009). Kırk sayısının halk edebiyatı ürünlerinde kullanımı üzerine bir inceleme. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 41, 85-97.
- Işık, M. (2010). *Nogay masalları*, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İnan, A. (2006). *Tarihte ve bugün Şamanizm materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Karagöz, E. (2019). Motif-index of folk-literature kullanımı ve karşılaşılan bazı sorunlara çözüm önerileri. *Millî Folklor*, 31 (124), 75-90.

- Kocaaslan Uçkun, R. (2003). *Gagauz masallarının tip ve motif yapısı bakımından incelenmesi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kumartaşhoğlu, S. (2016). *Türk kültüründe ocak ve ateş kültü*. Konya: Kömen Yayınları.
- Nazarova, S. (2017). The prohibition motif in Uzbek folklore, its origins and poetics. *Turkish Studies*, 12 (7), 263-274.
- Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi*. C. II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Örnek, S. V. (2014). *Türk halkbilimi*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Özcan, D.-Kaval, Y. (2019). Tunceli masallarında şekil değiştirme motifi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12 (26), 317-329.
- Propp, V. (2008). *Masalın biçimbilimi*. (çev.: Mehmet Rifat-Sema Rifat), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Roux, J. P. (2011). *Eski Türk mitolojisi*. Ankara: Bilgesu.
- Sakaoğlu, S. (2012). *Masal araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Saraç, H. (2019). Bir milletin kültürel belleğinin şifreleri: Kod kültürleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Ö6, 157-169.
- Sarpkaya, S. (2020). *Tebriz Türk masalları üzerine bir inceleme*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Savaş, H. (2017). Türk efsanelerinde karşılaşılan tabuların tasnifine dair bir deneme. *Uluslararası Afro-Avrasya Araştırmaları Dergisi*, 4, 163-174.
- Schimmel, A. (2000). *Sayıların gizemi*. (çev.: Mustafa Küpüşoğlu), İstanbul: Kabalcı.
- Şimşek, E. (2001). *Yukarıçukurova masallarında motif ve tip araştırması*. C. I, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tanyu, H. (1984), Totem, totemizm ve tabu üzerinde yeni araştırmalar. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 26 (1), 155-172.
- Thompson, S. (1946). *The folklate*. California: University of California Press.
- Thompson, S. (1955-1958). *Motif-index of folk-literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University.
- Türkçe sözlük* (2019). Ankara: Türk Dil Kurumu (TDK).
- Uslu, B. (2017). *Türk mitolojisi*. İstanbul: Kamer Yayınları.
- Yıldız, Ç. (2011). *El-ferec ba'de's şidde'de motif incelemesi (İlk yirmi hikâye)*. Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

TUVA DESTANLARINDA HİPERBOL (MÜBALAĞA) KULLANIMI ÜZERİNE

ON THE USE OF HYPERBOLA (EXAGGERATION) IN THE TUVAN EPICS

Salih Mehmet ARÇIN*

ÖZ: Hiperbol (Abartı / Mübalağa); söylemde en genel ifadeyle bir şeyi olduğundan daha iyi, daha çarpıcı bir şekilde konuşma veya yazmanın yolu olarak tanımlanabilir. Bu çalışmada öncelikle hiperbol kavramı ve kavramın alanyazındaki farklı biçimleri hakkında bilgi verilmiş, kavramın Batı'da hem teorik ve edebî bağlamlarda hem de derlem tabanlı çalışmalar üzerinde kullanımının teorik boyutları tanıtılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda elde edilen veriler çerçevesinde Tuva kahramanlık destanları analiz edilmiştir. Araştırma nesnesi olarak seçilen Tuva kahramanlık destanlarına ait bir derlem mevcut olmadığı için Türkiye Türkçesine aktarılmış olan Ergun-Aça (2004), *Tuva Kahramanlık Destanları I*; Ergun ve Aça (2005), *Tuva Kahramanlık Destanları II*; Arıkoğlu ve Borbaanay (2007), *Tuva Destanları*; Arçın (2014), *Tuva Destanları 2: Haan-Tögüldür* metinlerinden örnekleme yöntemi ile veri toplanmıştır. Bu açıdan çalışmada nitel bir yöntem uygulanmıştır. Çalışmada, Batı'daki hiperbol yaklaşımlarının modellemelerine alternatif olarak Türkçenin yapısına uygun bir model önerilmektedir. Sonuç olarak, hiperboller Tuva Türkçesi destan metinlerindeki verilere göre Türkçenin genel yapısına uygun bir biçimde varyasyonları ile ortaya konulmuş ve 4 başlık altında örneklendirilmiştir: 1. Nesnel Hiperboller 2. Nicel Hiperboller 3. Nitel Hiperboller 4. Belirteç Hiperboller.

Anahtar Kelimeler: Hiperbol (Abartı / Mübalağa), edebî dil, Tuva kahramanlık destanları, Tuva Türkçesi.

ABSTRACT: *Hyperbole (Exaggeration / Exaggeration) can be defined in the most general terms as a way of speaking or writing something better, more strikingly than it is. In this study, firstly, information is given about the concept of hyperbola and its different forms in the literature, and the theoretical dimensions of the use of the concept in the West both in theoretical and literary contexts and on corpus-based studies are tried to be introduced. In this context, Tuvan heroic epics were analyzed within the framework of the data obtained. Ergun - Aça (2004), Tuvan Heroic Epics I; Ergun - Aça (2005), Heroic Epics of Tuvan II; Arıkoğlu - Borbaanay (2007), Epics of Tuvan; Data were collected from the texts of Arçın (2014), Tuvan Epics 2: Haan-Tögüldür by sampling method. In this respect, a qualitative method was applied in the study. In the study, a model suitable for the structure of Turkish is proposed as an alternative to the modeling of hyperbola approaches in the West. As a result, hyperbolas are presented with variations in accordance with the general structure of Turkish according to the data in the Tuvan Turkish epic texts and are exemplified under 4 titles: 1. Objective Hyperbolas 2. Quantitative Hyperboles 3. Qualitative Hyperboles 4. Indicative Hyperbolas.*

Keywords: *Hyperbola (Exaggeration/Exaggeration), literary language, Tuvan heroic epics, Tuvan Turkish.*

* Dr. Öğr. Üyesi-Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Denizli-saliharcin@gmail.com (Orcid: 0000-0002-9337-0611).

Giriş

Türkçe Sözlük'te *mübalâğa* "abartı" (TS 1719) /*abartı* "bir şeyi, bir olayı olduğundan büyük veya çok gösterme, mübalâğa" (TS 2) biçiminde sözlüksel anlamlarıyla tanıklanmaktayken bu sözcüklerin söz konusu kullanımlarının dışında, edebiyatta bir söz sanatı anlamıyla kullanılageldiği bilinmektedir.

Söz sanatı anlamıyla ilgili olarak *Edebiyat Lügati*'nin *mübâlega* maddesinde "bir şeyi târif ve tasvîr ederken ya olduğundan fazla, yâhud eksik göstermek" biçiminde tanımlanır. *Mübâlega* eskiden "teblîğ", "iğrâk", "gulüv" diye üçe ayrılmış, birincisi makbul, ikincisi makbulce ve üçüncüsü de gayr-i makbul sayılmıştır (EL 105). Benzer bir şekilde *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde *mübâlâğa* "anlatılan şeyi olduğundan çok ya da az gösterme sanatı" olarak tanımlanmış ve bu sanatın divan edebiyatında üç bölüme ayrıldığından bahsedilmiştir. Birincisi *tebliğ* "akla ve göreneğe uygun mübalâğa", ikincisi *iğrâk* "akla uyan, göreneğe uymayan mübalâğa" ve üçüncüsü *gulüvv* "hem akla, hem de göreneğe uymayan aşırı mübalâğa" (Akalin, 1984: 192) biçiminde açıklanmıştır. *Belâğat Terimleri Ansiklopedisi*'nde de *mübalâğa* için "belâğat âlimlerinin çoğunluğunun mübalâğayı önce makbul olan ve makbul olmayan diye iki kısma ayırıp, makbul olan mübalâğayı mana sanatları arasında mütalâa ettiklerine değinilirken, bir bedî' deyim olarak mübalâğanın bir vasfın şiddet veya zaaf bakımından imkânı çok güç olan bir dereceye veya gerçek olması muhal olan bir mertebeye çıkarılarak ifade edilmesi" (Akdemir, 1999: 249-250) biçiminde tanımlanmıştır.

Abartı / mübalâğa sanatı söylemde en genel ifadeyle bir şeyi olduğundan daha iyi, daha çarpıcı bir şekilde konuşma veya yazmanın yolu olarak tanımlanabilir. Bu söz sanatının adlandırılması hususunda *abartı* / *abartma* ve *mübalâğa* terimleri alanyazında çoğunlukla kullanılmasına rağmen bu sözcüklerin günlük dilde de yansımalarının olduğu ve söz sanatı anlamının dışında söylem esnasında *Türkçe Sözlük*'teki "bir şeyi, bir olayı olduğundan büyük veya çok gösterme, mübalâğa" anlamında kullanıldığı ifade edilebilir.

Bu noktada *abartı* / *abartma* ve *mübalâğa* sözcükleri hem terim hem de günlük dildeki anlamıyla İngilizce alanyazında karşılaşılan *hyperbole* "abartma, abartı, mübalâğa", *overstatement* "abartma, abartı, mübalâğa" ve *exaggeration* "abartma, abartı, mübalâğa, şişirme" sözcükleriyle benzer bir terminolojik sorun sergilemektedir. Öyle ki, İngilizcede de mübalâğa anlamında kullanılan birçok terimle karşılaşılmaktadır. Bu terimlerin betimlemesini *Hyperbole in English* adlı çalışmasında yapan Claudia Claridge, *hyperbole* teriminin orijinal olarak klasik retorikten alınan geleneksel bir terim olduğunu ve bu sebeple de resmî ve ikna edici konuşma, üslup ve edebiyat ile ilişkilendirildiğini belirtmektedir. Diğer yandan Claridge'ye göre *overstatement* "abartma, abartı, mübalâğa" ve *exaggeration* "abartma, abartı, mübalâğa, şişirme" ise bu tarz bir etki alanı olmayan ve

günlük dilde karşılık bulan terimler olarak değerlendirilmektedir (Claridge, 2011: 6). Diğer bir araştırmacı Neal R. Norrick ise *hyperbole*, *overstatement* “abartma, abartı, mübalağa” ve *extreme case* “aşırı durum” formülasyonu arasında ayırım yapmakta ve *hiperbolün* mecazi (*metaphoric*) ve hayali ifadelerine (*imagistic expressions*) eğilimli olduğunu belirtmektedir (Neal R. Norrick, 2004’ten aktaran Claridge, 2011: 7).

Bu konuyla ilgili olarak Raymond W. Gibbs’in hiperbol değerlendirmesi ise abartmanın kendisini bir ölçü olarak göz ardı ederek kasıtlı abartma ile kasıtlı olmayan ve bilinçaltı olarak abartma arasında ayırım olması gerektiği biçimindedir (Raymond W. Gibbs, 1994’ten akt. Claridge, 2011: 7). Claridge ise Gibbs’in ortaya attığı kasıtlılık veya kasıtlı olmama durumu için özellikle de ikna edici söylem aracı olarak abartmanın kökenleri göz önüne alındığında mantıklı olsa da bireysel kullanım durumlarındaki ayırım -ve dolayısıyla ayırt edici etiketleme- açısından çok zor olacağını çünkü aralarında kesin bir ayırım çizgisinin olmadığını dile getirmektedir (Claridge, 2011: 7).

Hiperbol üzerine araştırma yapan Burgers vd. leri hiperbolün metafor ve ironi gibi mecazlara kıyasla ampirik olarak daha az dikkat çeken bir mecaz/değişmece olduğundan bahsetmelerine rağmen hiperbolün tanımı ve işlevi üzerinde son zamanlarda tartışmaların hâlen sürdüğüne değinmektedirler (Burgers vd., 2016: 163).

Alanyazınındaki bu tartışmalara veya tanımlamalara baktığımızda birinci bakış açısına göre hiperbolün, bir durumun gerçekliğinin aşırı abartıldığı, retorik sorular ve yetersiz ifade gibi diğer mecazlarla birlikte sözel ironinin bir alt türü olduğu (Averbeck, 2015: 87-109; Gibbs, 2000: 5-27) şeklinde değerlendirilirken; ikinci bakış açısına göre ironiyi hiperbol ve metafor gibi retorik bir mecaz olarak görerek, ironinin daha dar bir tanımı yapılmaktadır. Bu iki bakış açısının temel farkı birincisinde ironi daha geniş manada değerlendirilirken ironinin kapsamı içerisinde hiperbolün yer aldığı düşünülür. Öte yandan ikinci bakış açısına göre ise söylemde bazı hiperbollerin ironik bir şekilde kullanılmalarına rağmen her zaman durumun böyle olmadığını altı çizilmektedir (Burgers vd., 2016: 163).

Burgers vd. leri hiperbol konusundaki bu farklı bakış açılarını cevaplamada söylemde hiperbolün nasıl kullanıldığını araştırmak için *Hiperbole Tanımlama Prosedürü* (*HIP: Hyperbole Identification Procedure*) adını verdikleri ve kısaca HIP diye adlandırdıkları sistematik bir prosedür ortaya atmaktadırlar. Bu prosedürün katkısı söylemde ironik (veya ironik bir tonu olan) hiperbol kullanımının oranını ortaya çıkarabilmede ve bahse konu tartışmanın çözülmesine yardımcı olabilmeye bir analiz yolu olmasıdır. Burgers vd. lerinin belirttiği üzere hiperbol tanımları “(1) ölçeksel olması, (2) önermesel anlam ile kastedilen anlam arasında belirli bir kaymayı ihtiva etmesi ve (3) belirli bir göndergeyi içermesi” (Burgers vd., 2016: 164) açısından genel olarak üç öğeden oluşmaktadır. Ölçeksel olması

açısından iki ölçek türü ile sınıflandırılır. Bunlar nitelik ölçekleri ve nicelik ölçekleri olarak adlandırılır (Burgers vd., 2016: 164).

*That was **the best** concert in the history of the known universe!* [Bu, bilinen evren tarihindeki **en iyi** konserdi!]

*That was **the worst** concert in the history of the known universe!* [Bu, bilinen evren tarihinin **en kötü** konseriydi!] (Burgers vd., 2016: 164).

Nitelik ölçekleri için üstte örnek verilen iki cümlede koyu ile vurgulanan kısımlar konuşmacı açısından bir konserin en aşırı olumlu ve olumsuz değerlendirmelerini yansıtmaktadır. Bu cümlelerde geçen *en iyi* ve *en kötü* ifadeleri niteliksel bir boyut içermesinden dolayı nitelik ölçekleri olarak derecelendirme yapmaktadırlar. Öte yandan Burgers vd. lerine göre bir hiperbol, hiperbolik nicel bilgiler içeren ölçektir. Buna göre:

*It took the waiter **a day** to get me my coffee.* [Garsonun bana kahvemı getirmesi **bir gün** sürdü.] (Burgers vd., 2016: 164) ifadesinin hiperbolik unsuru, sipariş verme ile garsonun kahveyi getirmesi arasındaki zaman diliminde ima edilen zaman aralığı niceliksel bir değer yansıtmaktadır. Burgers vd. leri yine niceliksel hiperbollerle ilgili olarak ölçeğin artırılıp (bir hafta, bir ay, bir yıl) azaltılabileceğini (on saniye, bir saniye, bir mikrosaniye) ifade etmektedirler (Burgers vd., 2016: 164).

Burgers vd. lerinin hiperbolün ikinci özelliği olarak değerlendirdikleri ve hiperbolün önermesel anlam ile kastedilen anlam arasında belirli bir ayrımı içermesi durumunu birçok araştırmacının söz konusu ayrımı büyüklük farkı olarak yorumladıklarına atıfta bulunarak, önermesel anlamın söylemin kastedilen anlamından “daha büyük” veya “daha aşırı” olması durumunun gerçekleşmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

Aynı araştırmacılar, hiperbolün üçüncü özelliğinin ise hiperbolün pragmatik bir fenomen olmasından dolayı bağlamdan bağımsız bir ifadenin hiperbolik olup olmayacağını belirlenemeyeceğine vurgu yapmaktadırlar. Bununla ilgili de aşağıdaki örnek cümle verilmektedir:

*This is **the biggest disaster** of the 21st century!* [Bu, 21. yüzyılın **en büyük felaketi!**] (Burgers vd., 2016: 165).

Bu cümlelerin hiperbolik olup olmadığını anlamak için bu cümlede vurgulanan en büyük felaketin ne olduğunun, yani gerçek dünya bilgisinin bilinmesi gerektiğinin altı çizilmektedir. Burgers vd. leri söz konusu cümlede mesela Hollanda Milli Futbol Takımı'nın 2016 Avrupa Şampiyonasına katılamaması durumu söz konusu edildiyse bu ifadenin hiperbolik olacağını; ancak bir doğal afetin büyüklüğü (deprem, sel, tsunami vb.) söz konusu cümlede ifade edilmek istenirse hiperbolik bir ifade olamayacağını belirtmektedirler. Böyle durumlarda bir ifadenin hiperbolik olup olmadığını belirlemek için bir referans nesnesine ihtiyaç olduğu özellikle vurgulanır (Burgers vd., 2016: 165).

Hiperbollerin retorik ve edebi bağlamlarda incelenmesinin tarihine bakıldığında ise hiperbolik formların sınıflandırmasının ilk defa Harry

Spitzbardt tarafından ortaya konulduğu görülmektedir. Spitzbart'ın sınıflandırmasına göre hiperbolik form kategorileri şu şekildedir (Spitzbardt, 1963: 278):

| | |
|---|---|
| (1) <i>numerical hyperbole (1,000 per cent)</i> | (1) sayısal hiperbol (yüzde 1.000) |
| (2) <i>words of hyperbolic nature:</i> | (2) hiperbolik nitelikteki kelimeler: |
| <i>a. nouns (ages)</i> | a. isimler (yaşlar) |
| <i>b. adjectives (colossal)</i> | b. sıfatlar (muazzam) |
| <i>c. adverbs (astronomically)</i> | c. zarflar (aşırı olarak) |
| <i>d. verbs (die)</i> | d. fiiller (ölmek) |
| (3) <i>simile and metaphor (cross as the devil)</i> | (3) benzetme ve metafor (şeytan gibi geçmek/karşıya geçmek) |
| (4) <i>comparative and superlative degrees (in less than no time)</i> | (4) karşılaştırma ve üstünlük dereceleri (hiç vakit kaybetmeden/en kısa sürede) |
| (5) <i>emphatic genitive (the finest of fine watches)</i> | (5) empatik/vurgulu genitif (güzel saatlerin en iyisi) |
| (6) <i>emphatic plural (all the perfumes of Arabia, Shakespeare)</i> | (6) empatik/vurgulu çokluk (Arabistan'ın tüm parfümleri, Shakespeare) |
| (7) <i>whole sentences (he is nothing if not deliberate)</i> | (7) bütün cümleler (kasıtlı değilse hiçbir şey değildir) |

Claridge'ye göre Spitzbardt'ın sınıflandırması onaylanmış birkaç özgün örnekten alıntı yapmasına rağmen ilk olarak görünüşte bir derleme ya da herhangi bir kapsamlı metinsel temele dayanmadığı için varsayımsal kalmaktadır. İkinci olarak Spitzbardt'a göre sayısal abartma genellikle tek kelimeye dayalı olmalıdır, ancak metafor tek kelimedenden tüm cümlelere kadar herhangi bir şey olabilir ve benzetmeye karşı biçimselden ziyade anlamsaldır. Bu açıdan da kusurludur. Son olarak da Spitzbardt'ın değinmediği ya da bir derleminin yokluğundan dolayı yapamadığı bir başka ilginç nokta da hangi formun daha fazla veya daha az sıklıkta olduğunu göstermez (Spitzbardt, 1963: 278; Claridge, 2011: 47).

Claridge, Spitzbardt'ın sınıflandırmasıyla ilgili olarak iki noktanın önemli olduğunu ve sınıflandırmanın açıkça biçimsel, yani sözdizimsel ve/veya morfolojik (anlamsal değil) hususlara ve ampirik olarak mevcut verilere dayanması gerektiğini belirtmektedir (Claridge, 2011: 47).

Retorik ve edebi bağlamların dışında McCarthy ve Carter'in CANCODE (Cambridge and Nottingham Corpus of Discourse in English) derleminden hareketle İngilizcenin günlük konuşma dilindeki mübalağa oluşumlarını

inceledikleri çalışma ise farklı bir yöntem sunmaktadır. Derlem tabanlı bu çalışmada sözlüksel öğelerin hiperbolik eğilimini belirlemek için altı temel hiperbolik kategori benimsenmektedir (McCarthy ve Carter, 2004: 162-175):

| | |
|--|--|
| 1. <i>identification of hyperbole</i> | 1 hiperbol tanımlama |
| 2. <i>expressions of number, amount and quantity</i> | 2. sayı, miktar ve nicelik ifadeleri |
| 3. <i>time expressions</i> | 3. zaman ifadeleri |
| 4. <i>adjectives and adverbs of size, degree and intensity</i> | 4. boyut, derece ve yoğunluk sıfatları ve zarfları |
| 5. <i>reflexive marking of hyperbole</i> | 5. hiperbolün dönüşlü işaretlemesi |
| 6. <i>other miscellaneous expressions</i> | 6. diğer çeşitli ifadeler |

Derlem tabanlı bir çalışma yapan Claridge ise yedi hiperbolik formu şu şekilde söz konusu eserinde tartışmaktadır (Claridge, 2011: 49-70).

| | |
|---------------------------------------|------------------------------|
| 1. <i>single-word hyperbole</i> | 1. tek kelimelik hiperbol |
| 2. <i>phrasal hyperbole</i> | 2. deyimsel hiperbol |
| 3. <i>clausal hyperbole</i> | 3. cümle ile ilgili hiperbol |
| 4. <i>numerical hyperbole</i> | 4. sayısal hiperbol |
| 5. <i>the role of the superlative</i> | 5. üstünlüğün rolü |
| 6. <i>comparison</i> | 6. karşılaştırma |
| 7. <i>repetition</i> | 7. tekrar |

Metodoloji

Hiperbole konusunda Türkçe alanyazında sadece edebiyat ve retorik çalışmalarında tanımlama ve yüzeysel olarak hiperbolün çeşitleri hakkında bilgi verilmiş, konuyla ilgili olarak henüz teorik açıdan bir çalışma yapılmamıştır. Bu sebeple bu çalışmaya İngilizce alanyazında yapılmış teorik ve derlem tabanlı çalışmalar [Spitzbardt (1963), McCarthy ve Carter (2004), Claridge (2011) ve Burgers vd. leri (2016)] model olarak kaynaklık etmiştir.

Çalışma Alanı

Bu çalışmada araştırma nesnesi olarak Tuva sözlü edebiyatının önemli bir unsuru olan kahramanlık destanlarının metinleri seçilmiştir. Bu noktada söz konusu destan metinlerine ait bir derlem mevcut olmadığı için Türkiye Türkçesine aktarılmış Tuva kahramanlık destanlarının (Ergun ve Aça (2004), *Tuva Kahramanlık Destanları I*; Ergun ve Aça (2005), *Tuva Kahramanlık Destanları II*; Arıkoğlu ve Borbaanay (2007), *Tuva Destanları*; Arçın (2014), *Tuva Destanları 2: Haan-Tögüldür*) metinleri üzerinden örnekleme yöntemi ile veri toplanmıştır.

Türk Destanlarında Hiperbol

Türk destanları üzerine yapılan araştırmalarda bir üslup özelliği olarak hiperboller hakkında sistematik bir biçimde çalışma yapılmamıştır.

Destanlardaki hiperbolik form kategorileri derlem temelli ya da örneklem yöntemiyle incelenmemiştir. Bu konuyla ilgili çalışmalarda hiperbolün diğer adlandırma biçimleri olan mübalağa veya abartı hakkında kısaca bilgiler verilmiş ve söz konusu ifadelerin üslup açısından önemli olduğu ve Türk sözlü edebiyatında ayırt edici bir noktaya hizmet ettiği vurgulanmıştır. Bu bağlamda, Türk sözlü edebiyat geleneğinin bütün mahsullerinde abartılı ve mübalağalı anlatımın bir üslup özelliği olarak yaygın olduğu (Chadwick, 1969: 152'den akt. Çobanoğlu, 2003: 94), özellikle destanlarda bir üslup özelliği olarak kullanılan mübalağanın eser içindeki asıl işlevinin, gerçekleri açarak, büyüterek ortaya koymak olduğunu daima göz önünde tutmak gerektiği (Yıldırım, 2000: 155'ten akt. Çobanoğlu, 2003: 95) belirtilmiştir. Bu hususla bağlantılı olarak Naskali de destanlardaki abartılı ifadelerin kahramanlar ve kahramanların muhalifleri yani rakipler için de geçerli olacak şekilde kullanıldığından bahsetmektedir (Naskali, 1992: 2). Çobanoğlu buna ilave olarak denkler arasındaki mücadelenin adilliği gibi nedenlerle abartılı ifadelerin düşmanlar için de geçerli olduğuna değinir (Çobanoğlu, 2003: 96).

Bu çalışmada örneklem alanı olarak seçilen Tuva sözlü edebiyatının önemli unsurlarından biri olan destan metinleri üzerinde de gerek Tuva'da gerekse Türkiye'de hiperboller konusu yeterince ele alınmamış, birkaç çalışmada ise çok az temas edilmiştir. Örnek olarak *Tuvinskiy geroičeskiy epos [Tuva Kahramanlık Destanları]* adlı çalışmasında Tuva kahramanlık destanlarının tarihsel ve etnografik analiz denemesini yapan Grebnev, destanlarda imajların canlı ifadesini sağlamada mübalağanın etkisinden bahsetmektedir (Grebnev, 1960: 26). Özellikle kahramanlık hikayelerinin mübalağalarla dolu olduğunu ve epik imajları karakterize etmek için sanatsal bir araç olarak mübalağanın, genellikle tüm anlatı boyunca kullanıldığını dile getirmektedir. Grebnev'e göre abartının mahiyeti kahraman etrafında olduğu gibi kahramanın atı da mübalağalı bir anlatımla vurgulanmaktadır (Grebnev, 1960: 34-35).

Tuva folkloru araştırmacılarından Svetlana Orus-ool "About Tuvan heroic epos" [Tuva Kahramanlık Destanları Hakkında] adlı çalışmasında destanlardaki ifade araçlarını şu şekilde sınıflandırmıştır: "a) renkler, metaller, nesnelerin boyutları, karakterlerin ahlaki ve etik niteliğini gösteren değerlendirici sıfatlar; b) kahramanın görkemli görüntüsünü tasvir eden abartılı doğanın karşılaştırılması; c) Tuva'nın etnik ve coğrafi yaşam koşullarını yansıtan tipik pasajlar ve destansı formüller; d) kahramanın eylemlerinin ve niteliklerinin yüceltilmesi işlevlerini yerine getiren hiperboller" (web.worldpics.org, Orus-ool). Orus-ool, (b) ve (d) maddelerinde abartı ve hiperbollerin Tuva destanlarındaki ifade araçları olarak işlevsel yönüne temas etmektedir (URL-1).

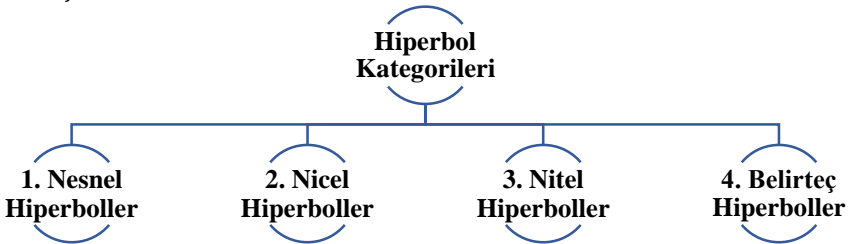
Tuva kahramanlık destanları üzerine Türkiye'de ilk çalışmaları yapan Ergun ve Aça, Tuva kahramanlık destanlarının vazgeçilmez unsurlarından biri olan mübalağayı betimlerken "kahramanların vücut özellikleri, güçleri,

savaşları, atları, otağları, zenginlikleri, silahları, giyim kuşamları normal insanlardan oldukça farklı ve abartılı” (Ergun ve Aça, 2005: 32-33) ifadelerden hareketle anlatıcıların destan anlatımı sırasında, diğer şiir sanatlarının yanında mübalağayı çok kullandıklarından bahsetmektedirler. Yine Ergun ve Aça’ya göre mübalağa, sadece kahramanla ilgili anlatılarda yararlanılan bir ifade aracı değildir, aynı zamanda atların tasvirinde ve diğer bazı hayvanların tasvirlerinde de kullanılmaktadır ve hatta ejderhalar bile mübalağa sanatının kullanılmasındaki unsurlardan biri olarak Tuva kahramanlık destanlarında karşımıza çıkmaktadır (Ergun ve Aça, 2005: 38-39; 75).

Son olarak, Ergun ve Aça tarafından Tuva destanlarında, “tıpkı diğer Türk boylarının kahramanlık destanlarındaki gibi, kahramanların vücut özellikleri, silahları, giysileri, sahip oldukları zenginlikleri, mücadeleleri, güçleri-kuvvetleri mübalağalı bir şekilde” (Ergun ve Aça, 2004: 54) anlatıldığı dile getirilmektedir. Yukarıdaki araştırmacıların da dikkat çektiği üzere Tuva kahramanlık destanlarındaki hiperbol (veya abartı / mübalağa) kullanımı ayırt edici bir nitelik taşımaktadır. Ancak destan dilini oluşturan unsurlar açısından hiperbol kategorilerinin tasnifi noktasında özelden Tuva destan metinleri üzerine genelde de Türk destanlarının incelenmesinde boşluk olduğu açık bir şekilde söylenebilir.

İnceleme

Giriş bölümünde ele alındığı üzere hiperbol konusunda Batı alanyazınındaki yapılan çalışmalarda modellemeler hem biçimbilgisel hem de sözdizimsel bir nitelik taşımaktadır. Ancak araştırma dili olarak bir Türk lehçesi olan Tuva Türkçesinin metinlerini nesne olarak kullandığımızda Batı’daki hiperbol incelemelerinde ortaya konulan modellemelerin gramer kategorilerini sınıflandırmada zorlayıcı olacağı, yani Batı modellemelerinin genel olarak Türkçenin yapısına aykırı bir değerlendirmeye sebebiyet vereceği malumdur. Bundan dolayı metodoloji kısmında da belirtildiği üzere Spitzbardt (1963), McCarthy ve Carter (2004), Claridge (2011) ve Burgers vd. lerinden (2016) istifade edilerek hiperboller için Türkçenin yapısına daha uygun bir model tasarlanması elzemdir. Bu noktada hiperbollerin gramer anlamlarını nesnellik, niteliklik, niceliklik ve belirteçlik özellikleri göz önünde tutularak şöyle bir sınıflandırma modeli önerilmiştir:



1. Nesnel Hiperboller: Nesneye ilgili, nesnenin gerçeğine dayanan bir anlam taşıyan hiperbol örnekleri bu başlık altında değerlendirilebilir.

| | |
|--|---|
| <p>Ara-albatızı, dalay deg aragazın, Tañdı deg edin Üş honuktan erttirbeyn Çup ekkep turuptur. (Alday-Buuçu; Ergun ve Aça, 2004: 225).</p> | <p>Halkı deniz gibi rakıyı, Dağ gibi eti Üç gün geçirmeden Yığıp getirmiş.</p> |
|--|---|

Tuva Türkçesinde *dalay* sözcüğü “deniz”, *tañdı* sözcüğü de “dağ” anlamlarında kullanılmaktadır. Ancak bu sözcükler, bağlam içerisinde hiperbolik bir anlam bağıntısı ile kullanılmaktadır. Üstteki örneklerde, rakının çokluğunu veya etin fazlalığını ifade edebilmek için nesnel bir anlama sahip sözcükler *deg* “gibi” ilgecinin de yardımıyla bir benzetme bağıntısı oluşturmaktadır. Bu durumla ilgili olarak Ergun ve Aça, Tuva kahramanlık destanlarında sık sık *deg* ve *ışkaş* ilgeçleri kullanılarak benzetme yapıldığına dikkat çekmektedirler (Ergun ve Aça 2005: 32).

Sınıflandırmada biçimbilgisel boyutlar dikkate alınsa da sözdizimsel kullanımlarda nesnel bir özellik gösteren öbekler, nesnel hiperbol örneklerinin içerisinde değerlendirilebilir. Öyle ki empatik / vurgulu tamlama biçimleri olarak kullanılan geleneksel dilbilgisinde isim tamlaması veya dilbilimsel olarak *component* olarak değerlendirilen *isim+NIñ isim+(z)I* yapıları bu nesnel hiperbol başlığı altında kullanım alanına sahiptir.

| | |
|---|--|
| <p><i>Aldı erni</i> Aş-çem bile bodaraan, On ses kat havaktıg, Kara miñçi börttüg, Kara torgu tonnug, Kara şaagan idiktig, Hambı hiliñ kurlug Erniñ erezi Han-Hülük avıgay Çorup-tur. (Han-Şilgi Attıg Han-Hülük; Ergun ve Aça, 2005: 154).</p> | <p>Alt dudağı Aştan-yemekten oluşmuş, On sekiz kat alınlı, Kara samur börklü, Kara ipek donlu, Kara kalın deri edikli, Hambı kadife kuşaklı, Erler eri Han Hülük Bey, Yaşarmış.</p> |
|---|--|

Üstteki örnekte *Erniñ erezi* tamlaması “erler eri, erlerin eri” anlamında Türkiye Türkçesine aktarılabilir. Empatik / Vurgulu tamlama örneği olarak bu ifadedeki “*Erler eri Han Hülük Bey*” herkesten üstünlüğüyle işaretlenmektedir.

| | |
|--|---|
| <p><i>Ertenginiñ ertezinde,</i> <i>Burungunuñ burunguzunda</i> <i>Eki şaktiñ ektinde</i></p> | <p>Geçmişin geçmişinde, Öncelerin öncesinde, İyi çağın omzunda,</p> |
|--|---|

| | |
|---|---|
| <p><i>Bak şaktiñ bajında</i> <i>Şag-dip büdüp turar şagda,</i> <i>Şagju-Tümeý burgan nomnap turda</i> <i>Bir-le çerde,</i> <i>Bajında ak taygalı,</i> <i>Baarında sarıg çalım-hayalı,</i> <i>Kadır kaşpal hem turgan.</i> (Arı-Haan; Ergun ve Aça, 2005: 225).</p> | <p>Kötü çağın başında, Yer-zaman oluşurken, Şagju-Tümeý burkan hakim iken, Bir yerde, Başında ak taygalı, Önünde sarı yalçın kayalı, Çetin boğazdan ırmak varmış.</p> |
|---|---|

Ertenginiñ ertezi ve Burungunuñ burunguzu öbeklerindeki sözcük türleri tek tek incelendiğinde *ertengi*, *erte* ve *burungu* sözcüklerinin zarf işlevine sahip olduğunun ancak sözdizimsel olarak isim tamlaması yapısında nesnel bir gramer anlam bağıntısı kurdukları görülmektedir. Bundan dolayı nesnel hiperbollerin içerisinde tek başına bağımsız sözcüklerin değil aynı zamanda öbekselle ifadelerin de yer aldığı söylenebilir.

2. Nicel Hiperboller: Bu başlık altında değerlendirilen hiperboller sayı sözcükleri ve sayı sözcükleriyle bağlantılı olan büyük miktarlara atıfta bulunulan ifadelerdir.

2.1. Sayı Sözcükleri: Tuva destan metinlerinde çoğunlukla destanlardaki müsabakaların süresi, kahramanın veya rakiplerinin yaşı hiperbolik olarak ifade edilmektedir. Mesela, *Möгаа Şagaan Toolay* metninde güreş yarışıyla ilgili şu şekilde hiperbolik bir kullanımla karşılaşılmaktadır:

| | |
|--|---|
| <p><i>Kara-Kögel turgas:</i> “Ol çüñ boor, ejim?”-dep aytırarga, <i>Biçe-Kara Möge tura:</i> “Bis iyi hüreşke-le Aldan çil bolgan-dır. (<i>Möгаа Şagaan Toolay</i>; Arıkoğlu ve Borbaanay, 2007: 134-135).</p> | <p>Kara-Kögel: “O da neyindi, dostum?” diye sorunca, Biçe-Kara Möge: “Biz ikimiz güreşmeye başladığımızdan beri Altmış yıl geçmiş.</p> |
|--|---|

Yaş sözcükleri açısından bir inceleme yapıldığında *Alday-Buuçu* destanının farklı sayfalarında geçen ifadelerde hiperbolik olarak dünya dışı bir gerçekliğe atıf yapılmaktadır:

| | |
|---|--|
| <p><i>Aşak üş çüs harmı çastap kelgeş,</i> <i>Bodanıp oluru tur. (Alday-Buuçu;</i> Ergun ve Aça 2004: 211).</p> | <p>Adam üç yüz yaşına gelince, Düşünüp durmuş.</p> |
| <p><i>Inçap turda, tos çüs tozan tos harlıg,</i> <i>Ak baştıg, hünün manaan,</i></p> | <p>Bu arada, dokuzyüz doksan dokuz yaşında Ak saçlı, gününü bekleyen</p> |

| | |
|---|------------------------------------|
| <i>Hüüreen dayangan kırgan kaday kelgeş: (Alday-Buuçu; Ergun ve Aça 2004: 223).</i> | Asasına dayanan yaşlı kadın gelip: |
|---|------------------------------------|

Alttaki *Üç deerniñ üş şapşilagazınga* ifadesinde de üç sayı sözcüğü hiperbolik olarak dünya dışı bir gerçekliğe atıfta bulunmaktadır.

| | |
|--|--|
| <i>Üç deerniñ üş şapşilagazınga Üş baskaş çede beerge, Han-Hurbustu haanniñ Aal-Çurtu köşken-düşken turgannar. (Alday-Buuçu; Ergun ve Aça, 2004: 224).</i> | Üç göğün üç birleştiği yere Üç kere basıp yettiğinde Han-Hurbustu kağanın El-yurdu göçmekteymiş. |
|--|--|

2.2. Büyük miktarlara atıfta bulunan sözcükler: Destan metinlerinde tespit edilen *yüzlerce, binlerce, milyonlarca* vd. sözcükler büyük miktarlara gönderimde bulunmak için hiperbolik olarak kullanılmaktadır. Söz konusu sözcüklerin yapısı incelendiğinde sayı sözcüğü, çokluk biçim birimi ve eşitlik durum biçim birimi ile teşekkül ettiği söylenebilir.

| | |
|--|--|
| <i>Çüs kulaş hanı alama tamızın beletkeş, İştıngе çüş-çüş çıda, selemeni Şançıp-daa kaan bolgan irgin. (Boktu-Kiriş, Bora-Şeeley; Ergun ve Aça, 2004: 446).</i> | Yüz kulaç dipsiz çukurunu hazırlayıp İçine yüzlerce mızrağı, kılıcı Saplayıvermiş. |
| <i>Ulug-Haanniñ aal-oranına Çedip keerge, Kiji deerge kizirt, At başı kozurgay, Tük-tümen ara-albatı Çılğan boop-tur. (Arı-Haan; Ergun ve Aça, 2005: 256).</i> | Ulug Haan'nın obasına-yurduna Yetip gelende, Kişi başı nice, At başı pek çok, Kıl gibi binlerce halk-kavim, Kaynayıp durmuş. |
| <i>Çaңgıs kırmı aja düjüp keerge, Saya-tüme inek kadargan aşak Çoraan çüveñ irgin. (Kaңgıvay-Mergen; Ergun ve Aça, 2004: 487).</i> | İlk tepeyi aşıp gelirken, Milyonlarca inek güden ihtiyar Dolaşıp durmuş. |

3. Nitel Hiperboller: Nitel hiperboller başlığı altında niteleme vasfı olan sözcükler ele alınmıştır. Geleneksel dilbilgisinde sıfat olarak karşılık bulan sözcük türü nitelik hiperbollerini oluşturan ana unsurdur. Nitelik sözcükleriyle bağıntılı olarak niteliğin derecelendirmesinde işleme sahip olan *daha* ve niteliğin üstünlüğünü bildirmeye yarayan *en* birimleri yine nitelik hiperbollerini içerisinde değerlendirilmiştir.

Alttaki örneklerde betimlenen nitelik hiperbollerine bakıldığında kocaman, cüsseli, heybetli sözcüklerinin ‘boyut’, olağanüstü sözcüğünün ise ‘dış görünüş’ ve sonsuz sözcüğünün de ‘nicelik’ anlamıyla niteleme yaptığı ifade edilebilir.

| | |
|---|--|
| <p>-Sen meeñ eki ergelig adım boop Şidaar kulun-dur sen-dep Monu yarıp adinga handıkşıp, ınakşıp, Adın körüp turarga, Karış-Kulaş kulaktıg, Kaşpal şaңçıg haaylıg, Döp-dörbelçin tayga deg, Şiree kara at boop-tur evespe. (Aldın-Kurgulday; Ergun ve Aça, 2004: 551).</p> | <p>“Sen benim güzel sevgili atım Olabilecek kulunsun” diye Bunu söyleyip atına alışıp, gönül verip, Atına baktığında Karış-kulaç kulaklı Boğaz çıkıntısı gibi burunlu, Kocaman tayga gibi, Koca kara at değil miymiş.</p> |
| <p>Ool adın çejerge, Han-Şilgi at heveer apargan, Ezeñgizin tepken, Erniñ erezi Erelzey-Mergen bolu bergen. -Magalın, çaagayın aar-dep, Çon soondan algap-yöreep çıdıp kalgannar-dır. (Erelzey-Mergen, Haragalzay-Mergen Alışkılar; Ergun ve Aça, 2004: 592).</p> | <p>Oğlan atını çözdüğünde Han-Şilgi at da dönüşüvermiş. Üzengisini takmış, Erleri eri Erelzey-Mergen oluvermiş. “Hoş mu hoş, cüsseli mi cüsseli” diyerek Halk arkasından alkışlayıp dua edip kalmış.</p> |
| <p>-Bisti çüü haan Üptep olçalap aldı? -dep aytırarga: -Biyeegi kjanıp çıdıp kalgan Albıs, Şulbus haan adaşkılar olçaladı, Konçug-daa küştüg-küçüten ulus- tur. (Alday-Buuçu; Ergun ve Aça, 2004: 280).</p> | <p>“Bizi hangi kağan Talan edip ganimet aldı?” diye sorduğunda “O lanetler savurup kalan Albıs, Şulbus kağan ata-oğul yağmaladı, Oldukça güçlü-heybetli insanlardır.</p> |
| <p>Moynunuñ edi baraannıg tayga hirelig, Döñmeeniñ edi döñ sarig tayga hirelig, Kejegezin köörge, Çüktüg kara buura hevirlig,</p> | <p>Boynunun eti heybetli tayga gibi, Baldırının eti yumru sarı tayga gibi, Saç örgüsüne baktığında Yüklü kara buğra gibi, Görünüşünü-şeklini incelediğinde Arslan, pars şekilli,</p> |

| | |
|---|---|
| <p><i>Çevir-dürzünün körüp şinçilep turarga,</i> <i>Arzılañ-par dürzülüg</i> <i>Mındıg er boop-tur. (Boktu-Kiriş, Bora-Şeeley; Ergun ve Aça, 2004: 401-402).</i></p> | <p>Böyle er imiş.</p> |
| <p><i>Adı erninde “A” üjük bütken,</i> <i>Üstüü erninde “Ü” üjük bütken,</i> <i>Ay, hün hereldig,</i> <i>Karaanıñ odu burugaynıp hıp olurar</i> Kaygamçıtıg çaraş dañgına olurup-tur. (Boktu-Kiriş, Bora-Şeeley; Ergun ve Aça, 2004: 417).</p> | <p>Alt dudağında “A” harfi oluşmuş, Üst dudağında “Ü” harfi oluşmuş Ay-güneş ışıklı Gözünün ateşi çakıp yanan Olğanüstü güzel prenses otururmuş.</p> |
| <p><i>Oyun oya, çigin çire</i> <i>Çurttap-daa sala berip-tir evespe oo!</i> <i>(Boktu-Kiriş, Bora-Şeeley; Ergun ve Aça, 2004: 471).</i></p> | <p>Yaşlarına yaş katıp sonsuza dek Yaşayıp gidivermişler.</p> |
| <p><i>Bodunga maldatpas,</i> Hagdımmas ulug edi turza-daa, <i>Bodunga ettetpes</i> <i>Aksagalday Sayın-Havitçı deer</i> <i>Akılıg çüve irgin.</i> <i>(Kañgıvay-Mergen; Ergun ve Aça, 2004: 474).</i></p> | <p>Sayısız malı-hayvanı olsa da, Halka mal sürdürmez, Çokça eti olsa da, Halka yedirmez Aksagalday Sayın-Havitçı denilen Ağabeyi varmış.</p> |

Üstte de belirttiğimiz üzere nitelik hiperbolleri içerisinde değerlendirilmesi gereken derecelendirme işlevine sahip karşılaştırma ve üstünlük birimleri de yer almaktadır. Örneklendirmek gerekirse alttaki örnekte hiperbolik anlam karşılaştırma yapısıyla sağlanmaktadır.

| | |
|--|---|
| <p><i>-Ölürüp şıdaar bolzuñza,</i> <i>Kuşkaştan artık edi etsig,</i> Münü münzüg, <i>Örge dep çüve ol boor, oğlum -dep mınçangan. (Alday-Buuçu; Ergun ve Aça, 2004: 214).</i></p> | <p>“Öldürebilirsene eğer Eti kuştan daha lezizdir, Çorbası daha tatlı Örge denilen şeydir o, oğlum” demiş.</p> |
|--|---|

Üstünlük yapısında da en birimi nitelediği sıfatları derecelendirerek hiperbolik bir anlam bağıntısı kurmaktadır:

| | |
|--|---|
| <p><i>Adı tura:</i> <i>-Ol bolza delegeyniñ kırında</i></p> | <p>Atı da: “O şey, dünyanın üstünde,</p> |
|--|---|

| | |
|---|---|
| <p>Eñ küçüten Dag-Möge dep çüve Ol-dur, ooñ-bile Kiji mesildeşpes, Udup çıdarı ol-dur. (Arı-Haan; Ergun ve Aça, 2005: 315).</p> | <p>En güçlü Dag Möge denilen şey, Odur. Onunla, Kişi tutuşamaz. Yatıp uyuyor, o.</p> |
| <p>Hola büreeni damçıştır: - Çüs ses ka't şil bajiñniñ eñ kırında Tos ka't aldın şil bajiñniñ iştinde olurar - dep Sımıranıp olurgan çüveñ irgin. (Haan-Tögüldür; Arçın, 2014: 68-71).</p> | <p>Beyaz Bakır borazan vasıtasıyla - Yüz sekiz kat cam evin en üstünde Dokuz kat altın cam evin içinde oturuyor, diyerek Fısıldamış.</p> |

4. Belirteç Hiperboller: Zaman, yer, ölçü, nitelik ve soru kavramları açısından bir fiili, bir sıfatı veya bir zarfın anlamını etkileyen hiperbolik ifadeler belirteç hiperbollerini olarak tasarlanabilir.

| | |
|---|--|
| <p>Erelzey-Mergen baza-la Tozan buga keji sodaan kedip algan, İyi er-daa doñ çerni dovukka Kurgak çerni kajıkka çedir bazıp, Devip-devip kelgeştetniñ Segirjip algaş, Ay-ayı-bile, çıl-çılı-bile hürejip klegen. (Erelzey-Mergen, Haragalzay-Mergen Alışkılar; Ergun ve Aça, 2004: 598).</p> | <p>Erelzey-Mergen de Doksan boğa derisi kispetini giymiş, İki er donmuş yeri dizine kadar, Kurumuş yeri aşığa kadar basıp, Peşrev çekip gelmiş de, Tutuşuverip, Aylarca, yıllarca güreşip durmuş.</p> |
| <p>Ayın ayladır, çılın çıldadır hap çoraaş Sunduk lamazınıñ aalnga Hap çedip keep-tir evespe oñ. (Han- Şilgi Attıg Han-Hülük; Ergun ve Aça, 2005: 212).</p> | <p>Aylarca, yıllarca koşturarak Sunduk Lama'nın obasına Çaptırıp gelmiş.</p> |
| <p>Ol orta ulug paşka sug kutkaş Dün-hünnüñ iştinde Hayındırıp kelgen sug kutkaş Dün-hünnüñ iştinde Ol urugnu ooñ-bile çup, arıglap Kelgen çüvezi irgin. (Boktu-Kiriş, Bora-Şeeley; Ergun ve Aça, 2004: 306-307).</p> | <p>Ulu kazana su koyup Gecelerce günlerce Kaynatıp durmuş. Gecelerce günlerce O kızı onunla yıkayıp temizleyip Durmuş imiş.</p> |

| | |
|--|---|
| <i>Şıyaan am.</i> <i>İyi er segirjip algaş,</i> <i>Bir aynıñ üjen honukta</i> Doktaamal çok tutçup turup-tur <i>evespe oñ. (Haan-Tögüldür; Arçın,</i> <i>2014: 66-67).</i> | Dinleyin hey! İki er kapıştıktan sonra Bir ayın otuz gününde Hiç durmadan tutuşup güreşmişler. |
|--|---|

Değerlendirme

Bu çalışmada Spitzbardt (1963), McCarthy ve Carter (2004), Claridge (2011) ve Burgers vd. lerinin (2016) hiperbol temalı çalışmalarındaki teorik bakış açısı temel ele alınmış, söz konusu çalışmalardaki ölçütler tanıtılmıştır.

Bahsi geçen araştırmacıların modellemelerinden farklı olarak hiperboller, Tuva Türkçesi destan metinlerindeki verilere göre Türkçenin genel yapısına uygun bir biçimde varyasyonları ile ortaya konulmuş ve 4 başlık altında örneklendirilmiştir: 1. Nesnel Hiperboller 2. Nitel Hiperboller 3. Nicel Hiperboller 4. Belirteç Hiperboller.

Başlıklandırma aşamasında hiperbollerin gramer anlamlarını sınıflandırıcı olarak nesnellik, niteliklik, niceliklik ve belirteçlik özellikleri göz önünde tutulmuş ve Tuva Türkçesi destan metinlerinden örneklem yöntemiyle seçilen hiperbolik anlam taşıyan sözcükler ve öbeksal yapılar analiz edilmiştir. Bu bağlamda söz konusu edilen varyasyonlar özelde Tuva Türkçesi ancak genelde Türkçenin hiperbolik ifadelerini işaretlemeye, destan başta olmak üzere sözlü kültür ürünlerinin dokusunu oluşturan dil incelemelerinde bir model olarak kullanılabilir. Bundan sonraki destan dili çalışmalarında bu yazıda ileri sürülen modelin geliştirilmesi, hiperbollerin alt bölümlerinin veya sınıflandırmalarının yapılabilmesi gerekli ve mümkündür. Çünkü sözlü gelenek içinde dile dayalı olarak üretilen sanatsal metinlerin poetik boyutunu belirleme noktasında hiperbol kullanımının da önemli bir etken olduğu anlaşılmaktadır. Son olarak ileride gerçekleştirilecek hiperbol çalışmalarının derlem temelli yapılmasının bulgularda kapsamı doğru bir şekilde tanımlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Akalın, L. S. (1984). *Edebiyat terimleri sözlüğü*. İstanbul: Varlık.
- Akdemir, H. (1999). *Belâğat terimleri ansiklopedisi*. İzmir: Nil Yayınları.
- Arçın, S. M. (2014). *Tuva destanları 2: Haan-Tögüldür*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arıkoğlu, E.-Borbaanay, B. (2007). *Tuva destanları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Averbeck, J. M. (2015). Irony in interpersonal conflict scenarios: Differences in ironic argument endorsement and suppression across topics. *Journal of Argumentation in Context*, 4 (1), 87-109.

- Burgers, C., vd. (2016). HIP: A method for linguistic hyperbole identification in discourse. *Metaphor and Symbol*, 31 (3), 163-178.
- Claridge, C. (2011). *Hyperbole in English: A corpus-based study of exaggeration*. UK: Cambridge University Press.
- Çobanoğlu, Ö. (2003). *Türk dünyası epik destan geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ergun, M.- Aça, M. (2004). *Tiva kahramanlık destanları I*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ergun, M.- Aça, M. (2005). *Tiva kahramanlık destanları II*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gibbs, R. W. (2000). Irony in talk among friends. *Metaphor and Symbol*, 15 (1-2), 5-27.
- Grebnev, L. V. (1960). *Tuvinskiy geroičeskiy epos (Opit istoriko-etnografičeskogo analiza)*. Moskva: İzdatel'stvo vostočnoy literaturı.
- McCarthy, M.- Carter, R. (2004). 'There's millions of them': Hyperbole in everyday conversation. *Journal of Pragmatics*, 36, 149-184.
- Gürsoy Naskali, E. (1992). Destanın tanımı. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, C. 40, 1-8.
- Spitzbardt, H. (1963). Overstatement and understatement in British and American English. *Philologica Pragensia*, 6, 277-286.
- Tâhir-ül Mevlevî. (1994). *Edebiyat lügatı*. (hzl.: Kemâl Edib Kürkçüoğlu), İstanbul: Enderun Kitabevi. (EL)
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu. (TS)

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <http://web.worlddepics.org/meeting.php?c=m&id=41&mid=1&lang=en>
(Erişim: 11.12.2022)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

İŞLEVSEL HALK BİLİMİ KURAMI ÇERÇEVESİNDE TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE MENDİL



HANDKERCHIEF IN THE TURKISH FOLK CULTURE WITHIN THE FRAME OF THE FUNCTIONAL THEORY OF FOLKLORE

Özlem ÜNALAN*

ÖZ: Mendil; günlük hayatta sıkça ihtiyaç duyulan doğumdan ölüme yaşamın her evresinde kullanılan ve zaman zaman sembolik dil özelliği gösteren bir nesnedir. Başta el, yüz ve burun silmeye, teri kurulamaya, çeşitli eşyaları taşımaya ve üzerine yiyecek sermeye yaramaktadır. Mendil, erkek takımlarında veya yöresel kadın kıyafetlerinde tamamlayıcı bir ürün olarak kullanılır. Yeni doğan bebeklere, sünnet olan çocuklara, askere gidecek delikanlılara, taziyeye gelen misafirlere, yeni evlenen çiftlere ve bayramlaşmaya gelenlere mendil hediye edilir. Türk kültüründe mendile yüklenen mana oldukça fazladır. Doğum, evlilik ve ölüm âdetleri çerçevesinde mendilin haber verme, bildirme, iletişimi sağlama, kısmeti açma ve hediyelik başta olmak üzere çok sayıda işlevinden söz edilebilir. Mendil bazen insanın hâl dili olur ve mendil işleyen kişiler, yüreğindekiğini işledikleri mendile dökerler. Sevenler sevdiklerini, evlenme istekleri veya ayrılık taleplerini mendille ifade ederler. Ayrıca mendile ilmek ilmek işlenen her işleme; acı, aşk, özlem ve mutluluk bildirir. Hastalıklarına şifa bulmak isteyenler; türbelere, yatırlara ve şifalı gördükleri ağaçlara mendil bağlarlar. Evlenmek isteyip de evlenemeyen kızlar, belirli zamanlarda ve yerlerde mendil sallarlar. Uğur ve uğursuzlukla ilgili inanışlarda, bolluk ve bereketi artırmada ve Hıdırellez’le ilgili uygulamalarda mendilden faydalanılır. Mendil türkülerde, manilerde, efsanelerde, bilmecelerde ve masalarda farklı şekillerde yer alır. Meddahların en önemli aksesuarlarından olan mendil, bazı çocuk oyunlarında ve geleneksel Türk tiyatrosunda da kullanılan bir araçtır. Bu çalışmada gerek insan hayatında gerekse Türk kültüründe önemli bir yeri olan mendilin işlevlerinden söz edilmiştir. Mendilin kullanım alanlarını belirleyebilmek için çeşitli çalışmalardan yararlanılmış elde edilen bilgiler işlevsel halk bilimi kuramı bağlamında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mendil, İşlevsel Halk Bilimi Kuramı, Türk Kültürü, Sembolik Dil, Mana.

ABSTRACT: Handkerchief is an object which is frequently needed in daily life, used in every stage of life from birth to death and shows a symbolic language property from time to time. It is primarily used in wiping the hands, face and nose, drying off the sweat and carrying a variety of things. It is also used as a dining board. Handkerchief is used as a complementary product in men’s suits or women’s local dresses. It is offered as a present for newborn babies, boys who have undergone a circumcision, young men who are to do military service, guests who pay a visit to condole, newly wed couples and those who pay a visit for exchanging bairam greetings. The Turkish culture attributes a lot of meanings to handkerchief. Within the frame of customs such

* Dr. Öğr. Üyesi-Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Bayburt-ozlemunalan@bayburt.edu.tr (Orcid: 0000-0001-5345-6499)

as birth, marriage and death, it is possible to say that a handkerchief has many functions like giving information, reporting, providing communication, having luck and giving as present. Sometimes the handkerchief becomes the health language of a person. Those who embroider a handkerchief reflect what is in their heart on it. Lovers express their love, desire to get married or intention to part through the handkerchief. In addition, every piece of embroidery processed on the handkerchief expresses sorrow, love, longing and happiness. Those who seek to find a cure to their illnesses tie a handkerchief to tombs, mausoleums and trees they believe to be healing. Girls who desire to get married and cannot wave a handkerchief in specific times and in specific places. Handkerchief is used in beliefs related to good luck and bad luck, enhancement of milk and honey and practices related to Hidirellez. Handkerchief is mentioned in a variety of ways in folk songs, Turkish poems, myths, puzzles and fairy tales. Handkerchief which is one of the most important accessories of public storytellers is also used in specific children's games and traditional Turkish theatre. The present study discussed the functions of handkerchief which has a noteworthy place in both human life and the Turkish culture. In order to determine the usage areas of handkerchief, the study used a variety of research and evaluated the data acquired within the context of the functional folk science theory.

Keywords: Handkerchief, Functional Theory of Folklore, Turkish Culture, Symbolic Language, Meaning.

Giriş

Mendil kelime anlamı olarak “küçük havlu, peçete, yağlık” olarak adlandırılır (Devellioğlu, 2003: 614). Divanü Lûgat-it-Türk'te mendil yerine *ulatu* kelimesi yer almış ve bu kelime de “burun temizlemek için koyunda taşınan ipek kumaş parçası” olarak tanımlanmıştır (Atalay, 1992: 136). Günümüzde Anadolu'da mendil yerine tercih edilen kelimelerden biri de yağlıktır. Yağlık; *Tarama Sözlüğü*'nde, *Kıssa-ı Yusuf*'ta, *Muhakemetü'l-Lugateyn*'de, *Mukaddimetü'l-Edeb*'te, *Şiban Han Divanı*'nda, *Bâbü Divanı*'nda, *Kıpçak Türkçesi Grameri*'nde ve *Çağatayca'nın El Kitabı*'nda *mendil* ve *peşkir* manasıyla kullanılmıştır (Paçacıoğlu, 2016: 725). Mendilin *Ötüken Türkçe Sözlük*'te altı farklı anlamı verilmiştir. Buna göre mendil: 1. “Burun silmek, ter silmek, el, yüz ve gözyaşlarını kurulamak amacıyla kullanılan, kenarları çekilmiş veya işlenmiş dörtgen biçimli kumaş veya yumuşak kâğıt parçası. 2. Erkek takım elbiselerini tamamlayıcı nitelikte sol yaka cebine konulan küçük kumaş parçası. 3. İçine bazı küçük şeyler konulan oldukça geniş dokuma. 4. Sofra yaygısı, sofra bezi. 5. Önlük. 6. Sığır gerdanıdır.” (Çağbayır, 2007: 3135-3136). Yapılan araştırmalar Türk kültüründe mendilin tarihini Uygur dönemine kadar götürmektedir. Uygur dönemine ait duvar resimlerinde mendil ve kuşak resimlerine rastlanılmıştır. Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş* kitabının beşinci cildinde mendillerle oynayan iki ruhu temsil eden bir resim koymuştur (1978: 241). Ayrıca Göktürklerde mendil bir fal aracı olarak kullanılmıştır. Kam, tahta yeni çıkan hakanın boğazını ipek bir mendille sıkarak çıkardığı hırıltılı sestən onun ne kadar süre hükümdarlık yapacağını söylemiştir (Caferoğlu, 1974: 109).

Mendil, günlük hayatta en fazla kullanılan nesnelere biri olmasının yanı sıra Türk kültüründeki sembolik unsurlardan da biridir. Yüzyıllar boyunca sevenlerin, sevip de kavuşamayanların, aşkın, gözyaşının, sevincin, heyecanın, vefanın ve özlemin sembolü olmuştur. Mendil zaman zaman bir dil olmuş, söylenmek isteyip de söylenemeyenler mendille ifade edilmiştir. Sevenler, sevdiklerini işledikleri mendillerle bildirmişler; anneler yolunu gözledikleri yavrularına hazırladıkları mendillerle hamileliklerini geçirmişlerdir. Ayrıca sevdiğinden ayrılanlar, sevdiğine ait mendilleri saklayarak kendilerini avutmuşlardır. Mendil rengiyle, işlemeleriyle kendi içinde bir mana taşır. Bu nedenle de herkese aynı renk ve desende mendil verilmez.

Mendil, Anadolu'da *hediyelik* olarak adlandırılan hediye çeşitlerinden de biridir. İnsanlar doğumda, düğünde, bayramda birbirlerine süslü, dantelli, işlemeli, rengârenk mendiller hediye ederler. Mendilin hediye olarak verilmesinin birkaç sebebi vardır: Mendil günlük yaşamda en fazla kullanılan ve ihtiyaç duyulan nesnelere biri olduğundan hediye edilen mendilin kişiye fayda sağlaması düşünülür. Diğer taraftan mendil ekonomik bir hediyedir. Hediye eden kişiyi maddi olarak çok zorlamaz. Ayrıca mendilin sembolik bir nesne olması hediye olarak seçilmesinin önemli sebeplerinden biridir. Mendil; temizliği, masumiyeti ve özeni temsil eder. Bu nedenle askere gidecek gençlere, eve gelen misafire, küçük çocuklara, yeni evlilere ve sağdıçlara mendil hediye edilir. Mendil, kıyafeti tamamlayan bir aksesuar olarak kullanılır. *Cep mendili* veya *yaka mendili* olarak adlandırılan mendiller; erkek ceketlerinin sol üst köşesindeki cebe konulur. Ayrıca kuşak, fes ve poşu gibi mendil de yöresel kadın kıyafetlerinin bir parçasını oluşturur. Mendilin insan hayatındaki önemi onun çevresinde çok çeşitli inanış ve uygulamaların gelişmesine sebep olmuştur. Bu hususta bazı hayvanlar bilhassa da kedi mendille ilişkilendirilmiştir. Diyarbakır'da kedinin Hz. Muhammed'in salladığı mendille ortaya çıktığına inanılır (Kızıl, 2010: 191). Tunceli'de de kedi, Fatma Ana'nın eli olarak görülür (Taş, 2019: 85).

Gülçin Tanrıbuyurdu, *Bir Kültür Taşıyıcısı Bir Gizli Dil: Klâsik Türk Şiirinde Mendil* isimli çalışmasında divan şiirinden yola çıkarak mendili fonksiyonlarına göre on gruba ayırmıştır. Bunlar: "Süs unsuru olarak mendil, gözyaşını silme ve ağladığını saklamaya yardımcı olarak mendil, utandığını saklamaya yardımcı olarak mendil, ter silme aracı olarak mendil, para ve şeker kesesi olarak mendil, hatırlatma aracı olarak mendil, tedaviye yardımcı bir araç olarak mendil, selamlaşma ve vedalaşma aracı olarak mendil, oyun aracı olarak mendil, kişinin son yolculuğunda mendildir." (2010: 199-203). Mendilin işlevselliği, bağlam merkezli kuramlardan biri olan işlevsel halk bilimi kuramları doğrultusunda değerlendirilebilir. Kuramın dayanak noktalarından biri Malinowski'nin temel ihtiyaçlar ve kültürel cevaplar şeklinde geliştirdiği modeldir (Çobanoğlu, 2015: 272). Mendil de işlev bakımından çok fonksiyonlu bir nesnedir ve ihtiyaçtan

sembolik dile çok geniş bir yelpazede kullanılır. İşlevsel halk bilimi kuramına göre bütün uygarlık tiplerinde her fikrin, inancın, âdetin ve nesnenin önemli bir işlevi vardır. Bunların hepsi ayrı ayrı bir bütünün parçalarını temsil eder (Yolcu, 2016: 272). Bu manada Türk kültüründeki önemli nesnelere biri olan mendilin de çok sayıda işlevinden söz edilebilir.

Bu çalışmada Türk halk inanışlarında, gelenek ve göreneklerinde ve çeşitli halk edebiyatı ürünlerinde mendilin işlevlerine yer verilmiştir. Bu tür konuları içeren tezler, makaleler ve kitaplar incelenmiş ve bunlarda yer alan mendille ilgili bilgiler tespit edilmiştir. Mendilin Türk halk kültüründeki kullanım alanları işlevsel halk bilimi kuramı çerçevesinde değerlendirilerek mendilin Türk halk kültüründe kullanımı üzerine bir tasnif geliştirilmiştir. Ayrıca verilen örnekler bağlamında Türk kültüründe mendilin önemi vurgulanmaya çalışılmıştır.

1. Günlük Hayatta Mendilin İşlevi

Mendil; her gün, bir şekilde insanların kullandığı yaşamı kolaylaştıran nesnelere biridir. Bir şeyler yenilip içildiğinde elleri ve ağzı silmek, burun aktığında burnu temizlemek, özellikle yüz ve alın bölgesindeki terleri kurulamak için mendilden yararlanır. Mendil, bazen bir örtü görevi görür ve mendilin üzerinde çeşitli yiyecekler yenilir bazen de içine para, şeker vb. nesnelere konularak bunlar mendil içinde taşınır. Günlük yaşamda mendilin işlevi üç başlık altında değerlendirilebilir.

1.1. Mendilin Silme, Temizleme ve Kurulama İşlevi

Günlük hayatta mendil; en çok bir şeyleri silme, kurulama ve temizleme amacıyla kullanılır. Sözlüklerdeki mendil tanımlarında da genellikle mendilin bu işlevinden söz edilir. Örneğin *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'te mendil: "Ağız, burun ve ter silmek, el yüz kurulamak gibi işlere yarayan, pamuk, keten veya ipekten dört köşeli küçük dokuma" olarak tanımlanır (Ayverdi, 2020: 796). Nurhayat Berker *Türk Kültüründe Mendil* isimli yazısında mendilin bu işlevini onuncu yüzyıla kadar götürmüş ve bu amaç doğrultusunda ilk defa Türklerin kullandığından söz etmiştir (1977: 8). Burun aktığında, el, ağız veya yüz kirlendiğinde mendil kullanılır. Ayrıca yüzdeki teri silmede ve kurulamada da mendilden yararlanır. Mendil bu işleviyle annelerin de en çok ihtiyaç duyduğu eşyalardan biridir. Yeni doğan bebekler sütün fazlasını çıkardıklarında ve özellikle diş çıkarma dönemlerinde çok fazla salya salgıladıklarında anneler, bebeklerin göğüslerine veya yakalarına pamuklu mendil koyarlar. Bu şekilde ıslaklığın bebeğin elbisesine geçmesi engelleyerek bebeğin göğsünün kuru kalmasını sağlarlar. Ayrıca anneler bebeklerinin ağızlarını önceden hazırladıkları küçük mendillerle silerler. *Ağız mendili* olarak adlandırılan, *pamuklu* ve *şile bezi* adı verilen kumaştan üretilen bu bezler yeni doğan bebek grubu için çokça tercih edilir. Genellikle standart yüz mendillerine göre daha küçük, kare biçiminde ve kenarları çerçeveslidir. Bu tür mendiller hamilelik döneminde anneler tarafından hazırlanabilir. Dokuz ay evladının yolunu

gözleyen anne adayı, bebeğine duyduğu sevgiyi, özlemi ve ona kavuşmanın heyecanını mendillere ilmek ilmek dokur. Kız bebeği olacaksa pembe ve sarı kenarlı mendiller yapar. Erkek bebeği olacaksa da mavi ve yeşil desenli mendiller işler. Bazı anneler her bir mendile bebeğinin baş harfini dokur bazı annelerse çeşitli figürler ve desenler işleyerek bebeğinin mendillerini süsler. Günümüzde bu geleneği devam ettiren anneler olmakla birlikte, bunu yapamayan anneler için çeşitli bezlerden üretilen, 5'li veya 10'lu paketler hâlinde satılan ağız mendilleri de bulunur.

Biri ağlandığında veya gözünü silmek istediğinde mendile ihtiyaç duyar. Ağlayan kişi gözyaşlarını mendille siler. Mendil ile gözyaşı arasındaki ilişki aynı zamanda sembolik bir ifade yoludur. Mendil ayrılığın, vedalaşmanın, gurbetin ve özlemin bir sembolüdür. Türkü ve manilerde mendilden söz edilirken mendilin bu işlevlerine sıkça yer verilir. Örneğin bir Adana manisinde mendilden şu şekilde söz edilir:

“Mendilim yeşe yeşe

Ben düştüm gurbet ele

Yedi mendil eskittim

Gözyaşı sile sile.” (Uğurlu, 2018: 557).

Gözyaşını silmenin dışında göze bir cisim kaçtığında da bu cismi çıkarmak için temiz bir mendilden yararlanılır. Ayrıca mendilin, gözyaşını silmede bir araç olarak kullanılması; etrafında birtakım inanışların gelişmesine sebep olmuştur. Darendede, gelin evden çıkıp da gelin arabasına binerken ağlayıp gözyaşını sildiği mendili yere atar. Islanmış mendili yanında götürürse evliliğinde huzurlu olmayacağına ve hep ağlayacağına inanılır (Uslu, 2004: 92).

Eskiden silme, temizleme ve kurulama amacıyla pamuklu bez mendiller kullanılmış ve birçok kişinin cebinde veya çantasında bu mendillerden bulunmuştur. Günümüzde ise bu mendillerin yerini fabrikalarda üretilen paketli kâğıt mendiller almıştır. Çeşitli firmaların ürettiği peçeteler, kâğıt ve ıslak mendiller insan yaşamına büyük kolaylıklar sağlar. Bazı kişiler, alışkanlıktan dolayı veya geleneği devam ettirmek isteyerek pamuklu bez mendiller kullansa da yıkama işlemi gerektirmemesi, kullandıktan sonra atılması, daha hijyenik olması vb. sebeplerden dolayı, günümüzde çok sayıda insan kâğıt mendilleri tercih eder.

1.2. Mendilin Örtü İşlevi

Mendil, örtü olarak Anadolu'da sıkça kullanılır. Bir şeyler yenilip içilirken tepsinin veya tabakların altına *sofra mendili* olarak adlandırılan örtüler serilir. Bunlar genellikle kare şeklindedir ve masa örtülerine göre daha küçüktür. *Derleme Sözlüğü*'nde de mendilin tanımı yapılırken mendilin bu işlevine değinilmiştir. Buna göre mendil: “1. Sofra yaygısı, sofraya bezi, 2. Önlük, peştamal.” manalarına gelir (1993: 3160). Masalarda mendilin örtü

işleviyle sıkça karşılaşılır. Masal kahramanlarının açılınca içinde yiyeceklerin çıktığı sihirli, sofraya mendilleri vardır. Ayrıca çocukların beslenme çantalarına konulan ve yiyeceklerin altına serilen *beslenme mendilleri* bulunur. Mendil, önlük olarak genellikle bebeklerin beslenmesi esnasında kullanılır. Ek gıda dönemine geçmeleriyle birlikte bebeklerin yakalarına *önlük* veya *döşlük* adı verilen mendillerden takılır. Örtü vazifesi gören bu tür mendiller, çocukların üzerine yemek dökülüp elbiselerinin kirlenmesini engeller. Mendil gelinlerin ve damatların, sünnet olacak çocukların, askere gidecek gençlerin ellerine kına yakıldığında ellerini sarmaya yarayan bir örtü görevi görür. Ayrıca sünnet olacak çocuğun boynuna büyük bir mendil bağlanır, takılan para ve altınlar bu mendile iğnelenir (Uslu, 2004: 92). Çamlıhemşin’de gelinlerin başına *mandili* veya *büyük mendil* adı verilen örtülerden örtülür. Gelinlik aksesuarlarından biri olan mandililerle gelinin ağzı ve burnu kapatılır (Demirkıran, 2019: 398).

Şereflikoçhisar’da söz kesme töreninden sonra tatlılık âdeti yerine getirilir. Erkek tarafının getirdiği lokum, şeker, bisküvi vb. yiyecekler bir tepsi içine konular ve bunların üzeri bir mendil ile örtülür. Mendilin üzerine de yüzükler konular. İmam veya ağzı dualı birisi bunları okuyup dua eder. Gençlerin yüzükleri takıldıktan sonra mendil açılarak ikramlar yapılır (Ateş, 2010: 54).

İnsanların ihtiyaç duydukları nesnelere sıkça kullanması bu nesnelere etrafında çeşitli inanışlar gelişmesine sebep olmuştur. Bu durum mendilin örtü işlevinde de söz konusudur. Bolvadin’de sofraya mendili ulu orta her yere çırpılmaz. Sofra mendili ayakaltına çırpılırsa ev halkının fakirleşeceğine inanılır (Güldemir, 2008: 46). Mendil Hıdırellez’le ilgili uygulamalarda sıkça kullanılan nesnelere biridir. Gül dalına mendil bağlayarak dilek tutma birçok yerde uygulanan bir gelenektir. Erciş’te yılın bol ve bereketli geçmesi için madeni bir para veya şeker, nohut vb. yiyecekler Hıdırellez gecesi bir mendile sarılarak gül dalının kenarına bırakılır (Albayrak, 2006: 114).

1.3. Mendilin Kese, Bohça vb. İşlevi

Mendil içine çeşitli nesnelere konulduğu bir kese veya küçük torba vazifesi görür. Kıymetli eşyalar ve çeşitli yiyecekler mendil içinde taşınır. Mendil bu işlevi ile çeşitli yiyeceklerin ve nesnelere korunup muhafaza edilmesini sağlar ve bu yönüyle manilere de konu olmuştur:

“Dağlardan indim iniş

Mendilim dolu yemiş

Yâre saldım yememiş

Yer bize gelsin demiş.” (Güçyetmez, 1958: 22)

Evlilikle ilgili âdetlerde mendil, söz veya nişan yüzüğünü taşımada kullanılır. Maddi ve manevi değeri olan yüzük; dantelli ve işlenmiş ipek mendil içinde özenle taşınır. Artvin’de geline yüzük takmaya gidilirken kız

evine yalnızca ipek mendil içinde yüzük götürülür (Akman, 2002: 8). Siirt'te damadın yakın arkadaşları *mendil-i haten* adı verilen bir mendil hazırlarlar. Damat mendili olarak adlandırılan bu mendilin içine çerez, çikolata vb. yiyecekler konulur. Gerdek gecesi gelin ve damat mendil-i hateni açarak içindekileri yer (Taşpınar, 2006: 95).

2. Doğumla İlgili Âdetlerde Mendilin İşlevi

Mendil, bir bebeğin dünyaya gelmesinden büyüüp evlenmesine kadar olan süreçte ihtiyaçları doğrultusunda kullanılan; çeşitli merasimlerde, büyüsel işlemlerde ve âdetlerle yer alan bir eşyadır. Mendilin doğumla ilgili âdetlerde kullanımı üç noktada ele alınabilir.

2.1. Doğumla İlgili Büyüsel İşlemlerde Mendilin İşlevi

Mendilin kullanımında uğur ve uğursuzluk getirdiğine inanılan bazı pratikler vardır. Darend'e de doğum sancısı çeken kadını ziyaret eden kişiler, mendil veya tülbentlerini hamile kadının yanında bırakarak sancının kendilerine geçmesini engellemeye çalışırlar (Uslu, 2004: 92). Albasmasına dair inanışlarda da mendille karşılaşılır. Albastının demirci ve ocaklardan korktuğuna inanılır ve albastıyı korkutmak için de demirci veya ocakların mendili kullanılır. Hatta lohusa kadınların odasına ocaklı adamların mendili veya takkesi konulur (İnan, 1972: 170). Gaziantep'te de albasmasından korunmak için lohusa kadınlar ocaklı birinin terli mendilini kırk gün üzerinde taşır (Çetin, 2016: 17). Büyüsel bir işlem olarak ocaklardan ve hocalardan alınan mendil, çocuğu koruyucu bir faktör olarak kullanılır. Ayrıca anne ve bebeği albasmasından korumak için bebeğin beşiğine, annenin de yastığına kırmızı bir mendil konulur (Yüksel, 2007: 122). Ayrıca lohusalıkta yüz beyaz mendille silinirse yüzün beyazlayacağına inanılır (Melikoğlu, 2018: 461).

Bu ritüellerin dışında çocuğun olması, düşüğün önlenmesi ve çeşitli çocuk hastalıklarının tedavisi için mendilin kullanıldığı büyüsel tedavi yöntemleri vardır. Bunlardan mendilin halk hekimliğinde kullanımıyla ilgili bölümde söz edilecektir.

2.2. Doğum ve Sonrasıyla İlgili Âdetlerde Mendilin Hediye İşlevi

Kütahya'da Balkan göçmenleri bebeğin doğumunu müjdeleyen kişiye hediye olarak mendil, havlu veya para verirler (İmren, 2009: 16, 41). Bu tür hediyeler bazı yörelerde doğum ebelerine de verilir. Doğumu yaptıran ebeye keten mendil hediye edilir. Ayrıca çocuğun adını okuyan hocaya içinde mendilin de olduğu bir paket hazırlanır (Korkusuz, 2019: 57, 88). Birçok yörede bebeğin kırkı çıktıktan sonra bebek, *kırk gezmesi* veya *kırk uçurması* adı verilen ziyarete götürülür. Ziyaret edilen kişiler bebeğe mendil, para, yumurta, un, vb. hediyeler verirler. Kocaeli'nde kırk gezmesi esnasında çocuğun kel olmaması için ziyaret edilen kişiler, bir mendil içine yumurta veya şeker sararak çocuğun kundağına iştirirler (Çetinbaş, 2022: 61).

Bolvadin’de dişi çıkan bebeğe *diş göllesi* adı verilen bir yiyecek pişirilir ve bu yiyecek komşulara dağıtılır. Komşular da bebeğe hediye olarak tabağın içine iki yumurta ve mendil koyarak tabağı geri iade ederler (Güldemir, 2008: 57). Beltir Türklerinde çocuk sık sık hastalandığında çocuğun isminin ağır geldiği düşünülerek ismi değiştirilir. Çocuğun ismini değiştiren kişiye hediye olarak mendil veya havlu verilir (Gençosman, 1975: 1). Tunceli Pertek’de çocuğun ilk saç kesileceği zaman çocuk berbere götürülür. Çocuğun babası saç kesen berbere mendil, çorap veya havlu hediye eder (Polatcan, 2006: 30). Bebeklere ve çocuklara verilen mendille onların ömür boyu mendil gibi temiz kalması temenni edilir. Ayrıca mendil, bayramlarda çocuklara verilen hediyeliklerden biridir. Eskiden Anadolu’nun büyük bir bölümünde yaygın olan bu âdet, günümüzde daha çok küçük yerleşim birimlerinde uygulanmaya devam eder. Büyükler, bayramlarda ellerini öpen küçük çocuklara tek başına mendil veya mendilin içine konulmuş para ve şeker verirler.

3. Askere Gitmede veya Göndermede Mendilin İşlevi

Askere giden gençlerin ellerine kına yakıldığında ellerine mendil sarılır. Mendil burada bir örtü görevi görür. Anadolu’da askere gidecek gençlere içinde para olan veya olmayan mendiller hediye edilir. Mendil büyüsel birtakım işlemler doğrultusunda da kullanılır. Askere gidecek gencin askere, sağlıklı gidip gelmesini dilemede mendilden yararlanılır. Konya Bozkır’da askere gidecek gencin eline bir mendil verilir. Askere giden genç, otobüse bindiğinde mendili uğur getirmesi için dışarı atar (Erdem, 2008: 52). Buna benzer bir ritüel Muğla’da da vardır. Muğla’da askere gidecek gençler, evin ahşap olan herhangi bir yerine mendil çivilerler. Askerden döndükten sonra da çivilenmiş mendili çıkarırlar (Önal, 2004: 140).

4. Evlilikle İlgili Âdetlerde Mendilin İşlevi

Mendil, Türk kültüründe özellikle evlilik çevresinde gelişen âdetlerde önemli bir yere sahiptir. Mendil, gelin çeyizlerinin en önemli eşyalarından biridir. Gelin çeyizlerine işlenmiş, nakışlı, oyalı, pullu rengârenk mendiller konulur. Sevenlerin, evlenecek gençlerin birbirleriyle olan iletişimi mendille sağlanır. Mendilin rengi, deseni kendi içinde bir mana taşır. Evlenme isteğinden, evlilikle ilgili kararı bildirmeye düğünün başından sonuna birçok hususta mendille ilgili uygulamalara rastlanır. Mendilin evlilikle ilgili âdetlerdeki işlevi on başlık altında değerlendirilebilir.

4.1. Kısmet Açmada Mendilin İşlevi

İzmir Tire’de evlenemeyen kızların kısmetlerinin açılması için *mendil uçurma geleneği* uygulanır. Kırk parça bez birleştirilip dikilerek bir mendil elde edilir ve bu mendil herhangi bir caminin minaresinden atılır. Atılan mendil açık bir şekilde yere düşerse kızın evleneceğine, açılmadan kapalı bir biçimde düşerse de kızın bir müddet daha evlenemeyeceğine inanılır

(Aydınoğlu, 2005: 76). Kayseri’de kısmeti kapalı olan kızlar Cuma salası verilirken önceden hazırladıkları bir mendili, cami görevlisine doğru salları ve daha sonra bu mendili saklarlar. Çorum’da da aynı uygulama Cuma ezanı okunurken yapılır (Kalafat, 2009: 40-41). Erciş’te de Cuma sala verilirken bir çeşme açılıp niyet edilir, kime niyet edilmişse o kişiye ait bir mendil sala boyunca sallanır. Bu esnada “salladım salaya sığındım Mevla’ya, at beni gelecek cumaya” denilir. Kişinin bu şekilde niyetine ulaşacağına inanılır (Albayrak, 2006: 100). Sivas Divriği’de evlenmek isteyip de evlenemeyen genç kızlar, Hüseyin Gazi’nin bıraktığına inanılan ve Yel Hüseyin adı verilen bir çalıya dileklerini dileyerek mendil bağlarlar. Sonrasında ziyarete gelen erkekler, buradaki herhangi bir mendili alırlar. Aldıkları mendilin kime ait olduğunu bilmeden mendilin sahibi olan kızla evleneceklerini düşünürler (Özen, 1991: 118-119). Niğde’de söz kesildikten sonra erkek tarafından birileri bir mendilin içinde şeker getirerek dağıtırlar, mendil içindeki şekeri, özellikle evlenemeyen genç kızlar yerler (Koşay, 1994: 90). Alanya’da evlenmek isteyip de evlenemeyen ve kısmeti kapalı olan kızlar, Hıdırellez gecesi kırmızı renkli bir mendili bohça hâline getirerek bunu gül dalına asarlar ve Hızır Aleyhisselam’ın mendili açması için dua ederler. Sabah uyandıklarında eğer mendilin düğümü çözülmüşse kısmetlerinin açılıp evleneceklerine inanırlar (Ünalın, 2022: 184).

4.2. Sevgiyi Göstermede ve Sevenler Arasındaki İletişimi Sağlamada Mendilin İşlevi

Mendil sevgililerin birbirlerine aşklarını, sevgilerini ifade etme yoludur. Sevgiliye verilen mendil, sevginin karşılıksız olmadığını gösterir ve sevenler arasında bir iletişim aracı işlevi görür. Sevgiliye gönderilen sarı mendil onun için sararıp solduğunu, kırmızı mendil yanıp tutuştuğunu, beyaz mendil de evlenmek istediğini bildirir (URL-1). Sevgili için işlenen mendil, ona verilen değeri ve ona duyulan sevgiyi göstermenin bir yoludur. Bu sebepten genç kızlar sözlü oldukları delikanlılara işlenmiş mendil hediye ederler ve delikanlılar da evlenene kadar bu mendili saklarlar (Artun, 2005: 145). Denizli’nin Çal İlçesi’nde gelin kızlar kendi elleriyle *pullu yağlık* adı verilen mendilleri işleyerek bunları nişanlılarına hediye ederler (Kacar, 2019: 238).

4.3. Evlenecek Kişiyi Belirlemede Mendilin İşlevi

Mendil görücü usulü evlenmelerde birden fazla görücüsü olan kızların gelen görücülerden tercih ettiğini bildirmede kullanılan bir araçtır. Manavgat’ta birden fazla talibi olan genç kızlara mendil sunularak kızın istediği kişiyi bildirmesi istenir. Kızın taliplerinin isimleri mendillere ayrı ayrı yazılır. Kız istediği kişinin isminin olduğu mendili seçerek isteğini ailesine bildirmiş olur (Şimşek, 2013: 322). Eskiden Alanya’da da görücü belirleme işi mendil seçerek yapılmıştır. Her görücü için bir renk mendil belirlenmiş ve kız istediği kişinin rengine ait mendili seçmiştir (Ünalın, 2022: 189).

4.4. Mendilin Davetiye İşlevi

Mendil, nişan veya düğün gününü duyurmada bir davetiye işlevi görür. Nişanlarda ve düğünlerde davetiye yerine düğüne davet edilecek kişilere mendil, çorap, kibrit vb. hediyeler gönderilir ve bu şekilde eş, dost ve yakın akrabalar düğüne çağrılır. Beyşehir'in köylerinde gençler, akraba ve komşulara içinde lokum olan mendillerden vererek onları nişana davet ederler (Samancı, 2008: 11). Davetiye alan kişiler de haberi getirenlere çeşitli hediyeler verirler. Söz konusu bu hediyelerden biri de mendildir.

4.5. Mendilin Söz/Nişan İşlevi

Mendil evlilik merasimlerinde bir söz/nişan işlevi görür. Sevenlerin birbirlerine veya karşı cinse verdikleri mendiller bir söz niteliği taşır. Genç bir kıza verilen mendil, onunla evlenme isteğinin sembolik bir ifadesidir. Genç kızların delikanlılara verdikleri mendiller de onların evliliği kabul ettiklerine dair bir çeşit beyanname dir. Altaylarda kız sevdiği delikanlıya mendil vererek evliliğe razı olduğunu bildirir (İnan, 1972: 166). Yakutlarda da evlenmek isteyen erkekler, eş adayı olarak gördükleri kızın başına mendil koyarak ona evlenme isteğinde bulunurlar. Kızlar da mendili kabul ederek rızası olduklarını gösterirler (İnan, 1987: 348). Diyarbakır'ın Lice ve Dicle ilçelerinde genç kızlar, bir aracı vasıtasıyla evlenmek istedikleri gençlere isimlerinin baş harflerinin veya kalplerin işlendiği beyaz ve kırmızı mendilleri gönderirler. Erkekler de bu mendillere karşılık olarak genç kızlara tesbihlerini iletirler. Bingöl'de de evlenmek isteyen genç kızlar sevdikleri erkeğe yemenilerini yollarlar. Eğer delikanlı da bu konuda olumlu düşünüyor yani kızla evlenmeyi istiyorlarsa kızın yemenisini mendilin içine koyarak geri gönderir. Doğu Anadolu'nun bazı şehirlerinde de genç kız beğendiği gence beyaz bir mendil içinde tarağını, yüzüğünü veya herhangi bir özel eşyasını yollar. Delikanlı da kızla evlenmek isterse durumu ailesine bildirir ve kızı istetir (Cihan, 2005: 560-562). Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere mendil, gençlerin birbirlerine olan sevgilerini ve evlenme isteklerini iletmede kullandıkları sembolik bir nesnedir.

Anadolu'da görücülük olarak adlandırılan gelenekte kız ve erkek tarafına gönderilen mendiller de aynı işlevi görür. Mendil bireyler arasında iletişimi sağlamada sembolik bir özellik gösterir. Özellikle kız tarafı, erkek tarafına yolladığı mendille evlilik kararlarında olumlu olduğunu bildirir. Bu uygulamalarda mendil, bir söz yüzüğü gibidir. Evlilik öncesi anlaşma niteliği taşıyan söz, mendille bir nevi tescillenmiş olur. Safranbolu'da kız tarafı kızı vermeye razı olduğunda erkek tarafına mendil gönderir (Savaş, 2007: 34). Mendil, kızın evlenmeyi kabul ettiğine bir işarettir. Kütahya'daki Balkan göçmenleri kız isteme işleminden sonra kızı isteyen genci münasip görmüşlerse kızın babası dünürçülere *söz mendili* adı verilen etrafi pullarla ve oyalarla işlenmiş renkli bir mendil verir. Bu şekilde söz kesme işlemi gerçekleştirilir. Ertesi günü damadın yakınları söz mendiline karşılık olarak gelin adına çeşitli hediyeler getirir (İmren, 2009: 30). Alanya'da söz

kesildikten sonra damadın babası *uğur parası* olarak geline bir miktar para verir. Kızın babası damadın babasının verdiği parayı bir mendilin içine koyup düğüm atarak erkek tarafına iade eder. Mendil düğümleme geleneği Alanya'da *mahrma tüyme* olarak da adlandırılır ve mahrma tüymelenerek söz kesilmiş olur. Buradaki *mahrma* kelimesi de mendil veya havlu anlamına gelir. Kız tarafı mahramayı isterse veya erkek tarafı mahramayı geri gönderirse söz bozulur (Ünalın, 2022: 191). Bursa'da kız isteme *mendil alma* olarak adlandırılır, kız verildiğinde oğlan evi kız evinden mendil alır ve damat aldığı mendil karşılığında bahşış verir (Taş, 2008: 55). Bandırma'da da kız istemeye gidilecek günün belirlenmesine *mendil alma* adı verilir. Kız evi, oğlan evine mendil vererek kızı verdiklerini bildirir (Işkın, 2020: 161). Bahşi yürükleri arasında da mendil ucu bağlama geleneği vardır. Bu uygulama da söz niteliği taşır ve mendil ucu bağlanan kızın çok geçmeden düğünü yapılır (Nas, 2018: 416-417).

Söz kesildikten sonra damada verilen veya davetlilere dağıtılan mendil, söz kesme olayının gerçekleştiğini gösterir. Aydın'da söz kesildikten sonra davetlilere birer mendil dağıtılır. Bu şekilde kızın başının bağlandığı gösterilir. Manisa'da da söz kesilince oğlan evine bir mendil ve bir sürahi şerbet verilir. Kütahya'da da kız istenildikten sonra damada, isminin baş harfinin işli olduğu bir mendil yollar (Çınar, 2019: 60-61).

4.6. Bayrak Dikme Geleneğinde Mendilin İşlevi

Anadolu'da düğünlerde, düğün evinin çatısına veya balkonuna asılan ve *bayrak dikme* olarak adlandırılan bir gelenek vardır. Bayrak direğine genellikle elma, nar ve kuş tüyü takılır. Bununla birlikte bazı yörelerde bayrak direğinin ucuna mendil de bağlanır. Tokat'ta yaşayan Karaçay toplulukları, düğünlerde Türk bayrağının ucuna iki mendil bağlarlar (Çinpolat, 2009: 69). Buradaki iki mendilden biri gelini, diğeri de damadı temsil eder. Ayrıca ucunda mendilin bağlı olduğu bayrak direğiyle evin, düğün evi olduğu işaret edilir.

4.7. Evlilikle İlgili Büyüsel İşlemlerde Mendilin İşlevi

Evlilikle ilgili âdetlerde özellikle dinî nikâh kıyılırken mendille ilgili çeşitli inanışlar gelişmiştir. Bunların bir kısmı büyüsel bir özellik gösterir. Özellikle mendilin düğümlemesine dair olumlu ve olumsuz inanışlar mevcuttur. Afyonkarahisar'da gelin ve damadın dinî nikâhı kıyılırken herhangi birisi mendil düğümlerse erkeğin basiretinin bağlanacağına inanılır (Özkan, 2001: 333). Bu nedenle Anadolu'nun bazı şehirlerinde dinî nikâh kıyılırken imam eline aldığı bir mendili düğümler ve damadın bağlanmasını engeller. Nikâh bittikten sonra da düğümü açar (Örnek, 2000: 204). Adana'da da gelin ve damadın bağlanmaması, bağlıysa da çözülmesi için dinî nikâh yapılırken gelin ve damat bir mendili üç kez düğümleyip çözer (Akyol, 2006: 97). Alanya'da da nikâh esnasında mendil bükülürse gelin ve damat arasında bir bağ olacağına inanılır (Ünalın, 2022: 205). Hakaslarda gelin evden ayrılmadan önce düğün için kesilen kurbanın sağ ön bacak

kemiği kaynatılıp beyaz bir mendile sarılarak üç kez kızın saçına sürülür. O esnada kızın annesi kıza: “Saçların dizlerinden uzun olsun, örgülerin bu bacak kemiğinden kalın olsun” diyerek dua eder (Lvova vd., 2013: 52). Artvin’de de uğursuzluk getirir düşüncesiyle gelin yüzüğünün taşındığı mendil düğümlemez (Akman, 2002: 8).

4.8. Gelin Almada ve İndirmede Mendilin İşlevi

Anadolu’daki düğünlerde gelinin kaynanası veya damadın ailesinden herhangi biri; düğün konvoyunun önüne gelir, elindeki mendili sallar ve gelinin geldiğini komşu ve akrabalara bildirir. Ayrıca gelin gezdirilirken düğün konvoyundaki kişiler, ellerindeki mendilleri pencereden dışarı sallayarak gelini aldıklarını işaret ederler. Tunceli’de gelini indirme esnasında gelinin başına *elma atma töreni* yapılır. Damat gelinin başına elma atma törenini gerçekleştirirken ağzını bir mendille kapatır. Mendil ile ağız kapatma sembolik olarak yapılır. Gelin ve damadın arasında ne geçerse geçsin bunun sır olacağı, dile gelecek doğru ve yanlış her şeyin muhafaza edileceği temsil edilir (Taş, 2019: 328). Ankara ve Yozgat’ta da gelinin başı bağlanırken ağız sembolik olarak bir mendille kapatılır ve “bu yaşmak Halep’ten gelmiş, getirin vurun gelinin ağzına, duyduğunu demesin erine” denilerek geline öğütte bulunulur (URL-1). İç Anadolu’nun bazı şehirlerinde de gelin, oğlan evine indirilirken kapı eşiğine mendil atılarak gelinin terbiyesine bakılır (Şenesen, 2015: 556). Rize Çamlıhemşin’de gelin indirildiğinde gelinin kucağına bir erkek çocuğu verilir. Gelin bu çocuğun parmağına beyaz bir mendil bağlar. Gelin bu beyaz mendille çocuğun bahtının açık olmasını temenni eder (Demirkıran, 2019: 407-408).

Afyonkarahisar’da gelin almaya gidildiğinde evliliğin bereketli olması için gelinin kaynanası bir mendilin içinde gelinin arkasından para atar (Özkan, 2001: 333). Sivas’ta da damat yüksek bir yere çıkarak içinde para ve çerez olan mendili gelinin başından çıkararak (Kılıç, 2012: 35). Saçı geleneğinin bir örneğini teşkil eden bu tür ritüellerde mendil bir araç işlevi görür.

4.9. Kına Gecelerinde Mendilin İşlevi

Kına gecelerinde gelin ve damadın eline kına yakıldığında ellerine kırmızı bir mendil sarılır. Kırmızı mendil sarılmasının sebebi gelin ve damadı nazardan ve kötü ruhlardan korumak içindir. Bazı yörelerde de gelin, eşinin evine alıyla girip kefeniyle çıksın, diye düşünülerek gelinin bir eline kırmızı bir eline de beyaz mendil bağlanır (URL-2). Tunceli’de gelinin ellerine ve ayaklarına, damadın avucuna ve sağdıcın da serçe parmağına kına sürülür. Kına sürüldükten sonra eller ve ayaklar beyaz bir mendille sarılır (Taş, 2019: 187-188). Van Erziş’te kınanın üzerine sarılan mendil yıkanmaz, yıkanırsa gelinin üzerine kuma geleceğine inanılır (Albayrak, 2006: 66).

4.10. Evlilik Âdetlerinde Mendilin Hediye İşlevi

Evlilikle ilgili âdetlerde, kız istemeden/ görücü gitmeden düğünün sonunda el öpmeye varıncaya kadar evliliğin birçok aşamasında

hediyeleşme vardır. Mendil geline, damada, kız ve erkek tarafının yakınlarına verilecek hediyeler arasında yer alır. Gelin ve damat bohçalarının içine diğer hediyelerle birlikte isme özel işlenmiş, süslü mendiller konulur. Kütahya'da Balkan göçmenleri yaptıkları düğünlerde düğün eğlenceleri düzenlerler ve erkekler kendi aralarında çeşitli yarışlar yaparlar. Yarışları kazananlara gömlek, mendil veya havlu hediye ederler (İmren, 2009: 16, 41). Karaçay toplulukları söz kesildikten on beş gün sonra kız evine *on beşine* giderler. Bu ziyarette kız tarafının delikanlıları erkek tarafından gelen genç kızlara *hoş geldiniz hediyesi* olarak mendil verirler (Çinpolat, 2009: 65). Kayseri Develi'de gelinin kucağına erkek çocuğu verilir. Gelin de çocuğa hediye olarak para veya mendil verir (Doğan, 2010: 14). Anadolu düğünlerinde önceden gelini taşıyacak ata renkli mendiller bağlanıyorken günümüzde bunun yerini gelin arabaları almıştır. Kız tarafı, gelin arabasına ve erkek tarafının araçlarına takılması için oğlan evine mendil, tülbent veya havlu hediye eder (Kıyak, 2005: 40). Bandırma'da gençler düğünlerde keşkek döverler. Keşkek döven gençlere de hediye olarak birer mendil verilir (Işkın, 2020: 157). Manavgat'ta da bayrak dikimi esnasında ilk ateş edene veya en çok tüfeği atana düğün sahibi mendil veya mendil içinde para hediye eder (Şimşek, 2013: 340). Alanya'da kız evi, gelinin kınasını yakan kınacılar has ipekten dokunmuş birer mendil vererek onları uğurlar. Sağdıçlara ve berbere verilmesi için de gelin bohçasının içine ipek mendiller koyar. Ayrıca gelinin annesi düğünlerde bayrakçıya, sürücüye ve davulcuya ipek mendil dağıtır (Ünalın, 2022: 198-203). Pertek'te düğünden sonra gelin görmeye gidilir. Gelin, ziyarete gelen misafirlere hediye olarak mendil veya tülbent verir (Polatcan, 2006: 30). Afyonkarahisar'da gelinin ailesi, düğünden sonraki ilk cuma günü gelin ve damadı yemeğe çağırır, gelin ve damat davete giderken mendil dağıtır (Balaban, 2006: 99).

5. Ölüm Âdetlerinde Mendilin İşlevi

Mendil ölüm anından ölünün defnedilmesinden sonraki işlemlere ölümle ilgili birçok uygulamada kullanılan bir eşyadır. Bu konuda mendilin işlevi dört gruba ayrılır:

5. 1. Ölüm Anında Mendilin İşlevi

Ölüm anında hasta, son nefesini verirken uzakta olup gelemeyenler mendillerini gönderirler. Gönderilen mendil, can çekişen kişinin yanına konularak bu şekilde merhumun hasretlik duygusunun dineceğine ve son nefesini rahat vereceğine inanılır (Gezer, 2011: 47). Ayrıca ölüm anında merhuma su içirilemezse ıslak bir mendille merhumun dudakları ıslatılır. Bu şekilde şeytanın merhumu kandırması engellenir. Tokat'ın Küçükçekmece İlçesi'nde ölümü yaklaşan hastaların ölümünün kolay olması için can çekişen hastaya ait bir mendil herhangi bir türbeye bırakılır. Ayrıca hastaya ait olan herhangi bir eşya veya mendil türbe yakınındaki bir çeşmeye veya suya atılır. Şayet mendil dibe çökerse kişinin yakın zamanda öleceğine kanaat

getirilir (Şahin, 2017: 101). Ordu’da bir kişi öldüğünde parmakları mendille bağlanır (Sırtbaş, 2016: 75).

5.2. İskat İşlemlerinde Mendilin İşlevi

Mendil merhumun ıskatı işlemlerinde de kullanılmaktadır. Siirt’te ölünün günahlarına kefarete olması için cenazeye katılanlar arasında para toplanır. Önceden hazırlanan mendil, bu kişilerin arasında tek tek dolaştırılır (Taşpınar, 2006: 99). Aynı uygulama Baskil’de de vardır. Baskil’de içinde para olan mendil, elden ele verilir ve kişiler bu esnada “aldım kabul ettim” der. İslat işlemi bittikten sonra da orada bulunanlar mendil içindeki parayı paylaşırlar (Kıyak, 2005: 50). Konya Bozkır’da ıskat işlemi esnasında mendilin içine parayla birlikte bir miktar metal eşya konulur. Bunun nedeni de kişinin namaz borcu çoksa bunun parayla miktarı çok olacağı için metal bir eşya ile namaz borcu dengelenmeye çalışılır (Erdem, 2008: 43).

5.3. Merhuma Dair Bilgi Vermede Mendilin İşlevi

Ölüm geleneklerinde mendil, vefat eden kişinin cinsiyetine ve yaşına dair fikir edinmede önemli bir rol oynar. Merhumun yaşına ve cinsiyetine bağlı olarak tabutun üzerine, mezar taşına veya tahtasına farklı renklerde ve şekillerde mendiller konulur. Safranbolu’da erkeğe ait cenazelerde tabutun başına şapka veya mendil yerleştirilir (Savaş, 2007: 40). Balıkesir’de vefat eden genç kız veya erkeğin mezarı başındaki tahtaya renkli mendiller bağlanır. Bu mendilleri görenler vefat edenin genç olduğunu anlar. Tahtacı yürüklerinde de vefat eden kişinin mendillerinden ve kefeninde parçalar kesilerek bunlar bir yün ipe bağlanır. Bu ip de ölünün mezarı başındaki tahtaya sarılır (Örnek, 1971: 70,73). Aydın Nazilli’de de cenaze mezarlığa götürülürken önde cenazenin bayrağı taşınır eğer ölen erkekse söz konusu bu bayrak mendillerden yapılıdır (Çatık, 2013: 46). Zile’de de cenaze taşınırken önde biri eline bir söğüt dalı alarak cenazeyi taşır. Erkeklerin cenazelerinde bu dala mendil bağlanır (Sezmiş, 2018: 67). Benzer uygulama Kırgızistan’ın bazı köylerinde de vardır. Bu köylerde cenaze evine gelen erkeklere mendil, kadınlara da *maylık* adı verilen yağlık bezi verilir ve bu kişiler ellerindeki mendillere üç kez dua okur (Özer, 2022: 49). Azerbaycan’da da eşi vefat eden kadınlar *kara yağlık* takarlar. Bununla ilgili olarak da halk arasında kara yaylık kalasan, diye de bir tabir bulunur (Kadirzade, 2005: 91). Türkmenistan’da yakınları vefat ettiklerinde kadınlar ellerinde beyaz mendil taşırlar. Çevredekiler kadının elindeki mendilden onun bir yakınının vefat ettiğini anlarlar (Meredov, 2021: 56).

5.4. Ölüm Âdetlerinde Mendilin Hediye İşlevi

Mendilin hediye olarak verilmesi ölüm âdetlerinde de görülür. Urfa’da cenazenin kırkıncı gününden sonra merhumun ailesi mendil, çorap vb. hediyelikler göndererek komşuları hamama davet eder (Örnek, 2000: 225). Sivas’ta cenaze sahiplerine çeşitli yiyeceklerin yanı sıra mendil, havlu vb.

nesneler götürülür (Örnek, 1971: 86). Silifke’de ağıt söyleyen ağıtçı kadınlara hediye olarak mendil verilir (Çıblak 2005: 206).

Bu işlevlerinin yanı sıra mendil bazı bölgelerde taziye ziyaretleri esnasında ve sonrasında da kullanılır. Kocaeli’nde kadınlar taziye evinden dönerken “gözyaşını su alıp götürür diye çeşmede mendillerinden su akıtıp eve girerler.” (Çetinbaş, 2022: 102).

6. Ramazan Geleneklerinde Mendilin İşlevi

Mendil bazı yörelerde Ramazan geleneklerinin önemli bir parçasıdır. Kocaeli’nde Ramazan aylarında davulcular, davul çaldıkları kapılara mendil çubukları verirler. Bunun karşılığında da *mendil parası* adı verilen bahşişlerden alırlar. Ayrıca bazı davulcular gezdikleri evlere üzerinde çivi çakılı sopalar uzatırlar. Ev sahipleri de bu sopaların ucuna mendil, havlu vb. hediyeler veya para asarlar. Bu da yine halk arasında *mendil parası* olarak isimlendirilir (Altun, 2008: 192-193).

7. Halk Hekimliği Uygulamalarında Mendilin İşlevi

Köroğlu destanının Türkmen varyantında mendilin iyileştirici bir *em* olarak kullanıldığı görülür. Şir Hüda Köroğlu’nun düğününde, Ağayunus Peri’ye bir mendil verir ve “ne zaman ağır yaralı olsa yaralarını yıkayıp, temizleyip bu mendille silip sürsen, Göroğlu bir defa ölümden kurtulur.” der. Bunun üzerine Köroğlu yaralandığında Ağayunus Peri mendili çıkararak Köroğlu’nun vücudunu siler ve onu tedavi eder (Asker, 2020: 46). Birçok hikâyede sağaltıcı olarak görülen Lokman Hekim, uyguladığı halk hekimliği tedavilerinde zaman zaman mendilden yararlanır. Hikâyelerden birinde intihar eden gençlerden birini temiz bir mendille, diğerini de kirli bir mendille tedavi eder (Dağ, 2020: 117). Dede Korkut hikâyelerinden Bamsı Beyrek Boyu’nda Bamsı Beyrek’in babası Bay Püre Bey’in ağlamaktan kör olan gözleri Bamsı Bey’in kanlı mendilini sürünce açılır (Ergin, 1989: 91). Mardin Midyat’ta ay tutulması esnasında dışarıya atılan ipek mendil, aydaş çocukların tedavisinde kullanılır (Uygur, 2008: 41).

Mendil, hastalıklara şifa bulmak ve çocuk sahibi olmak isteyenlerin türbelere, yatırlara, su, ağaç vb. ziyaret yerlerine bağladıkları önemli nesnelere biridir. Ziyareti yapan kişiye veya hastaya ait bir mendil; ziyaret yerinin etrafındaki demirlere, çalılara vb. yerlere bağlanır. Burada mendil, tıpkı ziyaret yerlerine bağlanan bez, ip, kurdele, saç vb. nesnelere gibi ziyaret yerindeki evliya ile kişi arasındaki iletişimi sağlayan bir araç olarak görülür. Aynı zamanda mendil, söz konusu bu nesnelere gibi Türk kültüründeki adak çeşitlerinden biridir. Tuva Türkleri de kutsal kabul ettikleri ağaçlara elbiselerinden veya mendillerinden kopardıkları parçalardan bağlarlar (Erten, 2020: 191). Gaziantep’teki bazı ziyaret yerlerinde düşük yapan kadınlara okumuş mendil verilir. Söz konusu bu ziyaret yerlerinden biri de Şeyh Ali Türbesi’dir. Düşük yapan kadınlar Şeyh Ali Türbesi’nden aldıkları mendili üzerinde taşırlar. Ayrıca Gaziantep’te bebeğin düşmesini önlemek

için düşük yapan kadın; nefesi, teri iyi gelen bir zatın terli mendilini doğuma kadar üzerinde taşır (Yüksel, 2007: 66).

Afyon Bolvadin’de *Kızlar Evcığı* olarak adlandırılan bir ziyaret yeri vardır. Sürekli hastalanan, ateşlenen çocuklar ziyaretin olduğu yerdeki oyuğa getirilir. Hasta çocuğun şifa bulması için çocuk bir müddet burada yatırılır, yüzü ve rahatsız olduğu yerleri bir mendille silinerek mendil oyuğa bırakılır. Bütün hastalıklarının mendile geçeceği ve çocuğun bu şekilde şifa bulacağına inanılır (Güldemir, 2008: 102). Sivas’ın Ulaş İlçesi’nde doğumu zor geçen kadınların doğumunu kolaylaştırmak için hamile kadının mendili köyün çobanına verilir. Çoban, *Evliya Tepesi* denilen ziyaret yerini dua ederek yedi kez dolandırır. Daha sonra kendisine verilen mendili doğum sancısı olan kadına teslim eder. Gagavuz Türkleri göbeği düşen hastayı tedavi ederken tedavi eden kişi, baş parmağını mendille sararak hastanın göbeğine bastırır (Erten, 2020: 97,98, 160). Şereflikoçhisar’da da genç kızların tanımadığı bir erkeğin mendilini yüzüne sürdüğünde yüzlerindeki sivilcelerden kurtulacağına inanılır (Ateş, 2010: 93).

8. Oyunlarda Mendilin İşlevi

Mendil gerek çocuk oyunlarında gerekse Anadolu seyirlik oyunlarında kullanılan malzemelerden biridir. Anadolu’da mendille oynanan çok çeşitli oyunlar vardır. Bazı şehirlerde düğün esnasında mendil kaçırma oyunu oynanır. Gelin oğlan evine götürülürken kendine güvenen gençlerden biri gelin arabasına yaklaşarak gelinin işlediği mendili alıp kaçıtır. Mendili, bu kişiden kim alır da damada götürürse damat alan kişiye bir koç verir (Erdentuğ, 1977: 83). Bayburt’ta erkek sağdıç gecelerinde oynanan *sivdi sivdi* oyununda mendili erkekler bacaklarının altında sürekli dolaştırırlar. Ebe bu mendilin kimde olduğunu bulduğunda o kişinin ismini söyler ve mendil eğer o kişide ise o kişi ebe olur (Yıldızoğlu, 2019: 142). Çocuklar arasında yaygın olarak oynanan *mendil kapmaca* ve *yağ satarım bal satarım* oyunlarında da en önemli malzeme mendildir. Genellikle kız çocuklarının oynadığı ve “mendilim köşe köşe bizden size kim düşe” tekerlemesiyle bilinen oyunda mendil sadece oyun içindeki bir tekerlemede geçer. Mendil, çocuk oyunlarında ve geleneksel Türk tiyatrosunda kullanılan bir araç olmasının yanı sıra Türk meddahlık geleneğinde meddahların kullandığı önemli aksesuarlardan da biridir. Meddah, boynuna doladığı veya omuzuna attığı mendili çeşitli amaçlar doğrultusunda kullanır. Mendille terini siler veya mendilden kendisine çeşitli başlıklar yapar. Ayrıca mendili kullanarak sesleri ve şiveleri taklit eder (Sağlam, 2008: 16). Özellikle düğünlerde halay çekilirken halay başı olarak adlandırılan kişi, eline bir mendil alarak halay boyunca mendili sallar.

9. Masalarda Mendilin İşlevi

Masalarda mendilin birkaç işlevi birden vardır. Bazı mendiller sihirli veya büyülüdür. Mendil özellikle Keloğlan masalarında sofraya örtüsü işlevi görür. Keloğlan masalarında Keloğlan’ın “açıl” demesiyle içinden çeşitli

yiyeceklerin çıktığı sihirli mendiller vardır. Örneğin *Yılan Kız* masalında Keloğlan'ın padişah'tan aldığı mendile "açıl" demesi üzerine mendilden çeşitli yiyecekler saçılır (Göde, 2011: 255). *Keloğlan'ın Tokmağı* masalında da Keloğlan mendile "açıl mendilim açıl" der ve mendilden çeşit çeşit yemekler çıkar (Tezel, 2009: 519, akt. Erdoğan, 2020: 38). Ayrıca mendil kahramana yol gösteren, müşkül durumda ona yardımcı olan bir araçtır. *Altın Saçlı Kızla Sırma Saçlı Oğlan* masalında masal kahramanının karşısına çıkan bir derviş, ona yolunu tamamlayabilmesi için büyümlü bir mendil verir (Kumartaşlıoğlu, 2006: 246, akt. Erdoğan, 2020: 107).

Masallarda bazı nesnelere mendile dönüşürken, mendil de başka nesnelere dönüşebilmektedir. *Üç Karpuz Güzeli* masalında mendil yere atılınca bir servi ağacına dönüşür. Ayrıca aynı masalda suyun üzerindeki gül yaprakları, bir mendile dönüşür. (Seyidoğlu, 1975: 297, akt. Erdoğan, 2020: 71). Masallarda bir şeyin doğruluğunu ispatlamak veya yaşanan bir hadiseyi hatırlatmak için mendil kullanılır. Mendil kahramana ait özel eşyalardan biridir. Ayrıca masal kahramanları uzun süren bir ayrılık yaşayacaklarında birbirlerini tanımak için karşılıklı mendiller verirler. Örneğin, *Hub Yârim* adlı masalda gergef işlerken kuş gelir, kızın bileziğini ve mendilini alıp gider. Kız onu bir mağarada bulur. Kuş esvabından çıkmış yakışıklı bir oğlan olmuştur. Mendil ve bilezik de yanındadır. Mendil ve bilezik aradığı kuşu bulduğunun delilidir. Masallarda mendilin bir örtü veya torba olarak da kullanıldığı da görülür. *Gül ile Seyda* adlı masalda, erkek sevdiği kıza tepside elma gönderirken elmaların üstünü mendille örter. Aynı zamanda mendil, para vb. değerli eşyaların konulduğu bir nesnedir. *Tuz Kadar Sevgi* adlı masalda mendil içine yiyecek ve para konulan bir nesnedir. Mendil masallarda eş seçimini belirtmek için de kullanılır. Masal kahramanları seçtikleri erkeklere mendillerini atarlar. Mendil birçok masalda sevgiliye verilen bir yadigar ve sevginin ölçüsünü göstermede kullanılan bir objedir. Ayrıca mendil kahramanlar arasındaki iletişimi sağlayan sembolik unsurlardan biridir. *Şahmaran Padişahının Oğlu* adlı masalda Şahmaran padişahının oğluna âşık olan kız, ona haber gönderir. Şahmaran padişahının oğlu cevap mektubunun içine bir mendil koyarak ağlamaktan o mendili çürütse de onunla evlenmeyeceğini bildirir. Bazı masallarda masal kahramanlarının yaraları mendille sarılır. Örneğin *Fatmacık* adlı masalda, padişahın oğlu elma soyarken parmağını kesen Fatmacık'ın parmağını, kendi mendiliyle bağlar. Padişah ve üç kızı masallarında, babası uzak diyarlara giden kızlarından en küçüğü, gelirken getirmesi için babasından bir mendil ister (Küçük Güneş, 2022: 121-124). Mendillin masallardaki fonksiyonu çeşitli olduğu kadar fonksiyonlarına dair örnekleri de çok fazladır.

10. Menkıbelerde Mendil

Menkıbelerde mendil velilerin birbirlerine üstünlük göstermek ve veliliğini ispatlamak için kullandığı araçlardan biri olmuştur. Anadolu'da anlatılan efsanelerde dağda yaşayan veli, şehirdeki kardeşine veya

arkadaşına giderken ona hediye olarak mendil içinde süt, su veya kar götürür. Şehirde yaşayan velini de kardeşini ya da arkadaşını uğurlarken mangaldan içine köz koyduğu mendili ona hediye eder. Közün, mendili veya mendili tutan eli yakması gerekirken hediyeyi veren velinin kerameti sayesinde mendilin yanmadığı görülür. Diğer taraftan nefsiyle imtihan olan veli; mendilindeki karın erimeye başlamasıyla, sütün veya suyun damlamasıyla imtihanı kaybeder (Demirtaş, 2019: 128).

“Abdülvahap mendiline kar, Sultan Carullah ise ateş koru koyar. Her iki mendili de tavana asarlar. Aradan kısa bir zaman geçince, tavandan su damlamaya başlar. Ateş koru bulunan mendil ise yanmadan olduğu gibi durur. Bunun üzerine Sultan Carullah, Abdülvahap’a şöyle der: ‘Kardeşim, gördün ki, senin mendilindeki kar eriyerek su oldu. Bu senin sabırsız olduğuna delildir. Benim mendilim ise, ateş koru olduğu hâlde yanmadı. Sen sabırsızsın, sen öldüğün zaman seni yüksekçe bir tepenin üzerine defnetsinler ki, kimse rahatsız etmesin. Sana hastaları getirsinler ve şifa bulsunlar. Beni ise herkesin uğrağı olan bir yere defnetsinler, bana da eğlenmek ve şenlik etmek için gelsinler.’” (Kavas, 1984: 103, akt. Güldemir, 2008: 97).

Bu menkıbede; Abdülvahap’a ait mendile konulan karın erimesi, Sultan Carullah’a ait mendile konulan ateş korunun ise mendili yakmaması her iki evliyanın mendil vasıtasıyla yapılan imtihanını ortaya koyar. Merzifon’da Piri Baba hakkında anlatılan bir menkıbede de evliyaların mendil vasıtasıyla sınanması söz konusudur:

“Osmancık dağlarında koyunlarıyla yaşayan Çoban Baba, bir gün kardeşi olan Piri Baba’yı ziyarete gitmek ister. Gitmeden önce, bir mendile süt sağıp mendilin uçlarını bağlar ve Piri Baba’nın yanına gelir. Çoban Baba mendili bir çiviye asar. Piri Baba ermişliğinin yanı sıra hayatını devam ettirebilmesi için ayakkabı tamirciliği ile de uğraşmaktadır. Piri Baba kardeşi Çoban Baba ile dükkânında sohbet ederken bir bayan, ayakkabısını tamir ettirmek için oraya gelir. Ayakkabısını tamir etmesi için Piri Baba’ya verir. Bu arada Koyun Baba kadının ayağını görür ve asılı olan mendildeki süt damlamaya başlar. Bunu gören Piri Baba, Çoban Baba’ya dönüp: ‘Kendine gel kardaş, kendine gel.’ der ve sözüne şöyle devam eder: ‘Dağ başında, koyun peşinde herkes ermiş olur, iş burada ermeştir.’ der. Bunun üzerine Çoban Baba tövbe eder ve yine koyun götmeye gider.” (Serdaroğlu, 2018: 93).

Bu menkıbede, Çoban Baba’nın Piri Baba’ya hediye ettiği mendille imtihan sağlanmıştı. Nefsine yenik düşen Çoban Baba’nın süt dolu mendilinden süt damlayarak o, içinde bulunduğu imtihanı kaybetmiştir.

11. Bilmecelerde Mendil

Mendil bilmecelerde birkaç şekilde kullanılır. Soru sorulurken soru kısmında mendilden söz edilerek başka bir nesne sorulmak istenebilir. Örneğin, cevabı sümüklü böcek olan mendil için “burnu akar mendili yok” denilir. Benzer şekilde uykunun sorulduğu bir bilmecede de “çarşıdan alınmaz, mendile konulmaz, ondan tatlı bir şey olmaz” şeklinde bir soru sorulur (Tarçın, 2015: 544, 724). Ayrıca cevabı mendil olan çok fazla bilmece vardır. Bilmece sorma geleneğinde mendilin bir başka kullanım özelliği de mendilin bir araç işlevi görmesidir. Bilmece sorulurken karşıdaki kişiye

ipucu vermek, onu şaşırtmak ve anlatımı daha çekici kılmak için tıpkı ip, soba, kibrit vb. aksesuarlar gibi mendil de kullanılır. Evlerde bilmece sorulurken zaman zaman yere mendil serilir. Bilmeceyi soran kişi, “bilmeceyi sordum, cevabını içine koydum” diyerek mendili katlar ve karşıdaki kişi veya kişilerin bilmeceyi cevaplamasını bekler (Artun, 2006: 39).

Sonuç

Türkler mendil konusunda çok zengin bir kültüre sahiptir. Gerek sözlü gerekse yazılı kültürde mendile dair çok fazla bilgi mevcuttur. Bu çalışmada da mendil, ihtiyaç olarak kullanımından sembolik dildeki işlevine çok geniş bir çerçevede ele alınmıştır. Mendil gündelik yaşantımızda bir şeyleri silme, kurulama ve taşıma; bir şeylerin üzerini örtme veya altına sermek amacıyla kullanılan bir tür eşyadır. Doğum, evlenme ve ölüm gelenekleri etrafında gelişen uygulamalarda mendilden doğrudan veya dolaylı olarak istifade edilir. Mendil, Türk kültüründe en çok hediye edilen hediyeliklerden biridir. Müjde verene, kırkı çıkan bebeğe, yeni evlenen çiftlere, sağdıçlara, düğünde hizmet edenlere, taziyeye gelenlere, sünnet olan çocuklara, askere giden gençlere mendil hediye edilir. Büyüsel birtakım ritüelleri gerçekleştirmek için mendilden yararlanır. Özellikle mendil düğümlemeyle ilgili çok sayıda inanış ve uygulama mevcuttur. Mendilin; masal, bilmece, menkıbe vb. halk edebiyatı ürünlerinde çok sayıda işlevi vardır. Ayrıca seyirlik oyunlarda, meddah geleneğinde ve çocuk oyunlarında bir aksesuar ve oyuna yardımcı bir malzeme olarak kullanılır. Bütün bu kullanımlarının yanı sıra mendil; aşkın, ayrılığın, hasretin, vedanın ve gurbetin bir sembolüdür. Mendil; sevenlerin, evlenmek isteyenlerin birbirlerine olan sevgilerini ve isteklerini bildiren bir iletişim aracıdır. Mendil rengi, desenleri ve işlemeleriyle de kendi içinde derin bir mana taşır. Beyaz, siyah, kırmızı, pembe, sarı, yeşil ve mor başta olmak üzere mendiller farklı anlamlar yüklenir.

Her geçen gün yeni ürünlerin çıktığı ve modernleşmenin arttığı günümüzde hızla değişen dünya düzeninden ve sanayileşmeden etkilenen nesnelere biri de mendil olmuştur. Eskiden günlerce tek tek iğne ile işlenen mendillerin yerini günümüzde kâğıt mendiller almıştır. Bu açıdan mendil gerek fizikî görünümü gerekse işlevi bakımından büyük bir değişim göstermiştir. Mendiller önceleri ipek, saten veya pamuklu kumaştan yapılıp elle tek tek işlenirken bir müddet sonra bu mendillerin yerini nakış makinelerinde dokunan mendiller almıştır. Günümüzde ise artık bunlar da eskisi kadar rağbet görmemeye başlamış kullanımı kolay olması sebebiyle bu mendillerin yerini hazır mendiller almıştır. İşlenen mendiller ise daha çok hediye olarak sunulmakta ve hatıra olarak saklanmaktadır. Bu çalışmada işlevsel halk bilimi kuramı yöntemi doğrultusunda mendilin işlevinden söz edilmiştir. Mendilin işlevleri on bir ana başlık altında tasnif edilerek ele alınmıştır. Tasnifte verilen her bir başlık kendi içinde çok zengin kültürel veriye sahiptir ve bunların hepsi ayrı ayrı bir çalışma konusu olarak daha kapsamlı bir şekilde ele alınabilir. Ayrıca el sanatları başta olmak üzere farklı

alanlardan yararlanarak mendilin geleneksel kullanımı üzerine çeşitli çalışmalar yapılabilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Akman, A. (2002). Artvin'in bazı yerlerinde evlenme gelenekleri üzerine bir inceleme. *Türk Halk Kültürü Araştırmaları*, 1-41, Ankara: Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Akyol, N. S. (2006). *Adana (merkez) halk kültüründe halk inançları bayramlar ve törenler*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Albayrak, E. (2006). *Erciş'te eski Türk inançlarının izleri*. Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Altun Işıl. (2008). *Kocaeli/Suadiye Çepni halk kültürü*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Artun, E. (2005). *Türk halk bilimi*. Adana: Kitabevi Yayınları.
- Artun, E. (2006). *Adana halk kültürü*. Adana: Ulusoy Matbaacılık.
- Asker, N. (2020). Göroğlu destanının mitolojik karakterleri üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi (Türklad)*, 4 (1), 42-49.
- Atalay, B. (1992). *Divânü lügati't-Türk tercümesi I*. Ankara: TDK Yayınları.
- Ateş, C. (2010). *Şereflikoçhisar monografisi*. Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Aydınöğlü, B. (2005). *Tire merkezinde halk inanışları*. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ayverdi, İ. (2020). *Misalli büyük Türkçe sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Balaban, T. (2006). *Sandıklı halk inanışları ve uygulamaları*. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Berker, N. (1977). Türk mendil kültürü. *Sanat Dünyamız*, 3 (9), 8-12.
- Caferoğlu, A. (1974). *Türk dili tarihi II*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyatı Fakültesi Yayınları.
- Cihan, A. (2005). Geleneksel toplumsal yapıda gençlerin evlenme isteklerini sembol ve işaretler kullanarak ifade etme eğilimleri. *AKADER, Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, Prof, Dr. Hüseyin HATEMİ'ye Armağan, 6, 557- 574.
- Çağbayır, Y. (2007). *Ötüken Türkçe sözlük*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Çatık, S. (2013). *Nazilli halk inançları*. Yozgat: Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Çetin, Ö. (2016). *Gaziantep ili Oğuzeli ilçesi halk inançları*. Niğde: Niğde Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çetinbaş, M. (2022). *Kocaeli- Kartepe-Uzuntarla Mahallesi Monografisi*. Düzce: Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Çıblak, N. (2005), Türk halk kültürü içerisinde Mersin ağıtlarının yeri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (2), 201-226.
- Çınar, Z. (2019). *Geçiş dönemlerinde mutfak kültürü ve yöresel mutfak uygulamaları: Ege Bölgesi'nde nitel çalışma*. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çinpolat, S. (2009). *Karaçay halk inanışları ve uygulamalarının dinler tarihi açısından değerlendirilmesi (Tokat örneği)*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çobanoğlu, Ö. (2015). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dağ, F. (2020). *Türk halk anlatılarında halk hekimliği*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Demirkıran, Ö. (2019). *Çayırdüzü köyü monografisi (Rize-Çamlıhemşin)*. Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Demirtaş, S. (2019). Hediye ve hediyeleşme kavramlarından hareketle veliler etrafında anlatılan efsaneler üzerine bazı tespitler. *9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Gelenek Görenek ve İnançlar*, C. 4, 125-132, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Derleme sözlüğü IX*. (1993). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2003). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitapevi.
- Doğan, Ü. (2010). *Develi İlçesi, Zile Kasabası halk inanışlarının dinler tarihi açısından değerlendirilmesi*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Erdem, İ. (2008). *Bozkır İlçesi manevi halk inançlarının dinler tarihi ve din fenomenolojisi açısından tahlili*. Konya: Selçuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Erdentuğ, N. (1977), *Sosyal âdet ve gelenekler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erdoğan, K. (2020). *Anadolu sahası Türk masallarında büyü, büyücülük ve kocakarı (cadı) ilişkisi*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ergin, M. (1989). *Dede Korkut kitabı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Erten, R. (2020). *Türk halk inanışlarında şifa*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Doktora Tezi.
- Gençosman, K. Z. (1975). *Ansiklopedik Türk isimleri sözlüğü*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.

- Gezer, S. (2011). *Sarıoğlan ve çevresi halk inanışları*. Elâzığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Göde, B. (2011). *Amasya masalları: Araştırma-inceleme-metin*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Güldemir Karanfil, M. (2008). *Afyon-Bolvadin ve çevresi halk inanışları ve uygulamaları*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Güçyetmez, C. (1958). *Gaziantep'te derlenen türküler ve maniler*. Gaziantep: Gaziyurt Matbaası.
- Işkın, M. (2020). *Bandırma ve çevresinde halk inanışlarının dinler tarihi açısından değerlendirilmesi*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İmren, M. K. (2009). *Kütahya'da yaşayan Balkan göçmenlerinin halk inanışlarının dinler tarihi açısından değerlendirilmesi*. Elâzığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İnan, A. (1972). *Tarihte ve bugün Şamanizm materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnan, A. (1987). *Makaleler ve incelemeler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kacar, N. (2019). Denizli İli Çal İlçe ve yöresi geleneksel kadın giysi özelliklerinin giyim kültürü açısından incelenmesi. 9. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Maddi Kültür, C.5, 223-243*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kadirzade, K. İ. (2005). *Âdetler İnançlar ve Türklerin soy kütüğü meselesi*. (Akt: Ahmet Doğan). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kalafat, Y. (2009). *İslamiyet ve Türk halk inançları Türk kültürlü halklarda halk inançları*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Kavas, Y. (1984). *Dünden bugüne Bolvadin*. İstanbul: Bayrak Yayıncılık.
- Kılıç, S. (2012). *Sivas İli Ulaş İlçesi halk inanışları*. Elâzığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kıyak, A. (2005). *Baskil ve çevresinde yaygın halk inanışları*. Elâzığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kızıl, H. (2010). *Diyarbakır ve çevresindeki dini anlayışta mitolojik unsurların etkisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Korkusuz, G. (2019). *Alaşehir yöresi doğum gelenekleri ve çocuk folkloru ürünleri*. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Koşay, H. Z. (1994). *Türkiye Türk düğünleri üzerine mukayeseli malzeme*. Ankara: Maarif Matbaası.

- Kumartaşlıoğlu S. (2006). *Balıkesir masallarında motif ve tip araştırması*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Küçük Güneş, A. (2022). *Anadolu sahası halk masallarında giyim kuşam ve işlevleri*. Kars: Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Lvova, E. L.- Oktyabrskaya İ. V.- Sagalayev, A. M. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin geleneksel dünya görüşleri*. (çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.
- Melikoğlu, A. (2018). *Giresun İli halkbilim monografisi*. Trabzon: Karadeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Meredov, R. (2021). *Türkmenistan Marı Vilayeti ve çevresi halk inanışları ve uygulamaları üzerine bir inceleme*. Niğde: Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Nas, G. E. (2018). Yörük düğünü. *Düğün Kitabı*. (ed.: Emine Gürsoy Naskali- Aysel Güneş), İstanbul: Libra Kitap.
- Ögel, B. (1978). *Türk kültür tarihine giriş (Türklerde giyecek ve süslenme) V*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Önal, M. N. (2004). Trabzon'da asker düğünü. *Milli Folklor*, 6 (64), 137-140.
- Örnek, S. V. (1971), *Anadolu folklorunda ölüm*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Örnek, S. V. (2000). *Türk halk bilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özen, K. (1991). Doğu Anadolu'da eski Türk inancının izleri. *Türk Dünyası ve Araştırmaları*, 74, 9-20.
- Özer, M. (2022). *Togolok, Moldo, Cogorku May, Kara Bürgön, Koş Döbö köyleri örneğinde kadına bağlı halk inanışları (derleme, inceleme)*. Bişkek: Kırgız Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özkan, İ. (2001). *Sandıklı yöresi ağız özellikleri*. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Paçacıoğlu, B. (2016). *VIII-XVI yüzyılları arasında sözcük dağarcığı*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Polatcan, M. (2006). *Pertek ve çevresinde yaygın halk inanışları*. Elâzığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sağlam T. (2008), Halk tiyatrosunda göstergelerin dönüşümü. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 25 (25), 7-20.
- Samancı, Z. A. (2008). *Konya/Beyşehir İlçesindeki manevi halk inançlarına dinler tarihi ve din fenomelojisinden bir yaklaşım*. Konya: Selçuklu Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Serdaroğlu, Ö. F. (2018). *Merzifon ve çevresinde halk inanışları üzerine bir araştırma*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Sezmiş, M. E. (2018). *Kültürel değişim bağlamında Zile İlçesi'nde Türk halk inanışları*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sırtbaşı, Y. (2016). *Ordu İli Gököy İlçesi monografisi*. Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Şahin, M. (2017). *Kültürel değişim bağlamında Alevi toplumunda Türk halk inançları (Küçükçekmece İlçesi örneği)*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Savaş, H. (2007). *Safranbolu ve çevresi halk inanışlarının dinler tarihi açısından değerlendirilmesi*. Elâzığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Şenesen, İ. (2015). *Adana halk inançlarında eski Türk inanışlarının izleri karşılaştırma-inceleme*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Şimşek A. (2013). *Manavgat yöresi halk inanışları*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tarımbuyurdu, G. (2010). Bir kültür taşıyıcısı bir gizli dil: klâsik Türk şiirinde mendil. *Milli Folklor*, 22 (87), 196-203.
- Tarçın, G. (2015). *Çukurova bilmece sorma geleneği ve Çukurova bilmeceeleri (Adana-Osmaniye)*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Taş, H. (2008). Bir Alevi köyü: Bursa Şehitler Köyünde evlenme törenleri. *Milli Folklor*, 10 (80), 53-63.
- Taş, S. (2019). *Tunceli'de geçiş törenleri: doğum, evlenme ve ölüm*. Elâzığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Taşpınar, İ. (2006). *Siirt İli ve çevresi yaygın halk inanışları*. Elâzığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tezel, N. (2009). *Türk masalları*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Basımevi.
- Uğurlu, M. (2018). *Adana mani söyleme geleneği ve Adana'da söylenen maniler (derleme / inceleme)*. Adana: Çukurova Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Uslu, Ş. (2004). Darendede ve çevresinde halk inançları. *Milli Folklor*, 16 (61), 102-110.
- Uygur, H. K. (2008). *Midyat halk kültürü monografisi*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ünalın, Ö. (2022). Sosyo-kültürel değişim sürecinde Alanya yörüklerinde evlilikle ilgili âdetler ve inanışlar. *ANASAY*, S.22, 177-212.
- Yıldızoğlu, H. (2019). *Bayburt İli halk bilimi ve etnografyası*. Trabzon: Karadeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yolcu, M. A. (2016). Halk bilimi araştırma kuram ve yöntemleri. (ed.: M. Aça), *Halk Bilimi El Kitabı*, Konya: Kömen Yayınları, 225-305.

Yüksel, D. (2007). *Gaziantep ve çevresinde doğumla ilgili inanış ve uygulamalar*. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/27.php> (Erişim: 15.12. 2022)

URL-2: Oğuz, M. Ö.- Oral, Z. (2004). *Türkiye’de 2004 yılında yaşayan halk inanışları: nesnelere ve uygulamalar*. <http://www.thbmer.gazi.edu.tr/yayinlar/pdf/inanis.pdf>; (Erişim: 10.12.2022)

“İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi’nin (COPE) Davranış Kuralları” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

İRAN MERKEZİ BÖLGESİ TÜRKLERİNDE AĞAÇ KÜLTÜ



TREE CULT AMONG THE TURKS OF THE MERKEZİ REGION OF IRAN

Faruk GÜN*-İhsan KASIMHANI**

ÖZ: Türk kültürü ve eski Türk inanışında tabiat kültleri içinde bulunan ve Orhun Abidelerinde kutsal yer su şeklinde geçen ağaç, kutsalların mekânı olması, evrenin merkezinde bulunması ve Türeyiş efsanelerine konu edilmesi nedenleriyle geçmişten günümüze Türk kültüründe önemli bir öge olarak varlığını sürdürmüştür. Ağaç kültürü, sadece Türk inanç sistemi ile Türk mitolojisindeki hususlarıyla değil, ölümsüzlüğü ve yeniden doğuşu simgelemesi, verimli oluşu ve kutsallığı yönleriyle insanlar üzerinde psikolojik tesirler bırakmıştır. Söz konusu etki, çeşitli memoratlar yoluyla günümüze de aktarılmıştır. Bu sebeple Türk coğrafyalarında olduğu gibi İran sahası Merkezi bölgesindeki Türkler arasında da uygulanan ritüel ve pratiklerle kült olma özelliğini sürdürmüştür. Araştırmada İran'ın Merkezi ilindeki ağaç kültürünün Türk dünyasıyla mukayesesi yapıldıktan sonra bölgedeki ağaçlar etrafında oluşan uygulama ve pratikler ile bölgede geçmişten günümüze kutsal kabul edilen ağaçlar ele alınacaktır. Araştırmada kullanılan veriler, 2019 yılında bölgedeki sözlü kaynaklardan derlenen folklorik malzemelerden oluşmaktadır. Araştırma, Merkezi bölgesinde hem önceki yıllarda varlığını belli bir süre korumuş ancak çeşitli nedenlerden dolayı kesilmiş, yakılmış ağaçlarla hem de bölgede hâlâ varlığını sürdüren ağaçlarla sınırlandırılmıştır. Bölgenin ağaç kültürüyle ilgili güncel bir bilginin bulunmaması, Merkezi bölgesinde konuyla ilgili bütüncül bir çalışmanın zaruretini doğurmuştur. Araştırma neticesinde Merkezi bölgesindeki Türkler arasında varlığını koruyan ağaç kültürünün farklı Türk coğrafyalarındaki ağaç kültürleri ile gerek fikrî yönde gerekse de pratik ve uygulamalar noktasında benzerlikler taşıdığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kült, Ağaç, Türk, İran, Merkezi.

ABSTRACT: Tree has remained a significant element of Turkish culture from the past to the present because it is the place of holiness, the center of the universe, and the subject of the myths of Derivation in Turkish culture and ancient Turkish beliefs. It is also mentioned in the Orkhon Monuments as a sacred land and sacred water. The cult of tree has left psychological effects on people not only with its aspects in the Turkish belief system and Turkish mythology but also with its symbolism of immortality and rebirth, fertility, and sacredness. This influence has been transferred to the present day through various memorials. For this reason, tree has been a cult with rituals and practices applied by the Turks in the Merkezi region of the Iranian field as well as in the Turkish territories. In the study, after comparing the tree cult in the Merkezi province of Iran with the Turkic world, the ritual practices (ceremonies) related to the sacred trees in the region from past to present will be discussed. The data used in the research consists of folkloric materials collected from oral sources in the region in 2019. The study is limited to both the trees

* Dr. - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Dil Hazırlık Bölümü / Bişkek-farukgun2009@hotmail.com (Orcid: 0000-0001-5755-5777)

** Bilim Uzmanı.-e.ghasemkhani@gmail.com (Orcid: 0000-0003-0685-2450)

in the Merkezi region that had existed for a certain period of time in the previous years but were cut down or burned for various reasons and the trees that still exist in the region. Lack of recent information on the tree cult of the region has created the necessity for a comprehensive study on the subject in the Merkezi region. As a result of this research, it has been revealed that the tree cult that preserves its existence among the Turks in the Merkezi region has similarities with the tree cults in other Turkish territories both in terms of ideas and practices.

Keywords: Cult, Tree, Turk, Iran, Merkezi.

Giriş

İnanç sistemleri, insanların hayatını şekillendirerek yaşam tarzına yön vermekte ve bu yolla o sisteme uygun bir hayat yaşamalarını sağlamaktadır. Eski Türk dininde tabiat kültürünün önemli öğeleri arasında dağ, taş, kaya, pınar, ağaç bulunmakta ve bu kültürlerin izlerinin yani sahiplerinin ruhları olduğuna inanılmaktadır. Ruh taşıdıklarına dair inanç, insanların düşünce dünyasında bu kültürlere saygı ile beraber korku duyulmasını ve ruhları memnun edecek çeşitli ritüeller gerçekleştirilmesini beraberinde getirmiştir. Söz konusu kültürler, Orhun Abidelerinde *ıduk yir-sub* yani *kutsal yer su* adı altında toplanmaktadır¹.

Türk kültüründe ağaca halkın nazarında kutsallık atfedilmesinin kaynağında ağaçların mevsimlere bağlı olarak yenilenmesi, ölümsüzlüğü simgelemesi ve mukavemet gücüne sahip olması gibi özellikler bulunmaktadır². Ağacın “gölgesi, meyvesi, ateşi, hışırtsı, renk güzelliği, çiçekleri, mevsimlere göre değişmesi, yaprakları veya kuru, durgun hali veya birden canlanması insanların daima ona karşı dikkatini, hayretini, ilgisini çekmiştir. Ağaçtan türlü faydalanış, işlerde kullanış, hatta ilaç için ona bağlanış, beşikten tabuta kadar oynadığı rol insanları ona doğru yöneltmiştir.” (Tanyu, 1976: 129). Bu hususların yanı sıra ağaca insanlar tarafından sadece bir kutsallık yüklenmemiş, “ağaçtan tezahür eden bir şeyden ötürü, onun ima ettiği ve delalet ettiği şeyden ötürü hürmet edilmiştir.” (Eliade, 2005: 317). Bu sebeple ağacı kutsal kabul edip yaşamın merkezine yerleştiren insanlar, birtakım isteklere ulaşmak için ağaçları başvurulan bir ziyaretgâh olarak düşünmüşlerdir.

Ağaç kültü, başta Türk mitoloji dünyasında ve eski Türk inancında olmak üzere birçok toplum ve inançta³, tanrıların oturduğu mekân olması⁴, evrenin merkezinde yer aldığına inanılması⁵ ve insan ile ağaç arasındaki

¹ Orhun Abidelerinde tabiat kültürleri olarak yer alan *ıduk yir-sub* için bkz. (Kafesoğlu, 1980: 42-46; Tekin, 1998).

² Ayrıntılı bilgi için bkz. (Eliade, 1991: 125-129).

³ Geçmişten günümüze birçok topluluk ve inançtaki ağaç kültü için bkz. (Ergun, 2004: 82-144; Frazer, 2004a: 143-166; Frazer, 2004b: 57-110; Eliade, 2005: 313-387).

⁴ Tevrat, İncil ve Kur'an-ı Kerim'de cennetteki dört ırmağın kaynağını hayat ağacından aldığı düşünülmektedir (Ögel, 2010: 96).

⁵ Altay halkları yeryüzünün ortasında, dalları Bay Ülgen'in evine doğru yükselen ağaçların en yücesinin bulunduğuna inanırlar (Eliade, 2005: 354).

mistik ilişkiden dolayı Türeyiş efsanelerinde⁶ geçmesi onu Türk mitolojisinin önemli motiflerinden biri hâline getirmiştir. Bununla birlikte Ergun'un ifade ettiği gibi ağaç, Türk dünya algılayışının merkezinde kabul edilen; üç âlemi yani yer altı, yeryüzü ile gökyüzünü birbirine bağlayan dünya düzeninin teminatı (2004: 195) olan evrenin merkezinde yer almaktadır. Ancak Eliade, ağaç imgesinin evreni simgelemenin yanı sıra hayatı, gençliği ve bilgeliği de ifade ettiğini belirtmektedir (1991: 127). Bu sebeple ağacın, insanların hayatında inanca dayalı bir öge olarak kabul edilmesi ve mitoloji dünyalarında çeşitli rollerle bulunmasının yanı sıra insan hayatının temel geçiş noktalarında farklı işlevlerle yer alması onun çok fonksiyonlu yapısını ortaya koymaktadır.

İnanç dünyası ve mitolojiden sosyal hayattaki birçok noktaya kadar kutsal bir mevcudiyeti olduğuna inanılan ağaç, çeşitli değişimlerle Türk boyları arasında muhafaza edilen ortak kültürler içinde yer almaktadır. Söz konusu kültürün varlığını sürdürdüğü coğrafyalardan biri de İran'ın Merkezi⁷ ilidir. Merkezi ilinde gerek geçmişte kutsallığa sahip olup saygı ve korkudan dolayı günümüze kadar bölge halkı arasında anlatılarla da olsa varlığını sürdüren kurumuş, yanmış veya kesilmiş ağaçlar gerekse de bölgede hâlâ var olan kutsal ağaçlar bulunmaktadır. Bu bağlamda çalışmada geçmişten günümüze kadar bölgede bilinen kutsal ağaçlar konu edilecek ve Merkezi ilindeki ağaç kültürünün Türk dünyasındaki ağaç kültürleriyle mukayesesi yapılmaya çalışılacaktır.

Merkezi İli Ağaç Kültürünün Türk Dünyasındaki Yeri

Merkezi bölgesindeki Türkler arasında kutsal kabul edilen ağaçların çoğu buldukları alanda tek olma özellikleri ile ön plandadır. Bu husus da Ergun'un ifade ettiği gibi Türk kültüründe yalnız ağacın tanrısı, tekliği, kutsalı temsil etmesi ve sığınılan (2010: 120) yer olması algısından kaynaklanmaktadır. Bu sebeple Merkezi bölgesinde, boş veya ıssız bir arazide tek ve büyük olan ağaçlar (sakız), kalın gövdeli ve heybetli ağaçlar (Ney Nebi, çınar), dağ veya tepe başında olan (hirre, ercin, emcek dağı ağaçları) veya bir imamzade⁸ yanında yer alan ağaçlar (Ney Nebi, dağdağan, ercin) kutsal kabul edilmektedir. Ancak istisna olarak Ney Nebi ağaçları, koruluk hâlinde bulunmakta ve kutsal olmaları yönüyle örnekler içinde yer tutmaktadır.

⁶ Ağaçtan türeme ile ilgili inanışlar, başta Uygur Türklerinde olmak üzere (Ögel, 2010: 73-90) Altay, Yakut gibi Kuzey Türklerinde de çok yaygın olarak görülmektedir (Ögel, 1995: 482; Kıyak, 2011: 97-98).

⁷ Merkezi ili, İran'ın batı kısmında yer almaktadır. Bölgenin doğusunda Kum, batısında Hemedan, kuzeyinde Kazvin ve Elburz, kuzeydoğusunda Tahran, güneyinde İsfahan ve Loristan gibi komşu iller bulunmaktadır. Önemli bir Türk nüfusu ihtiva eden Merkezi, İran illeri arasında 1.429.475 nüfusuyla 19. sırada yer almaktadır. Merkezi ilindeki 12 ilçe ve nüfusları ise şu şekildedir. Erak: 591.737, Save: 283.538, Şazend: 117.571, Humeyn: 105.017, Zerendiye: 63.907, Mehellat: 55.342, Hondab: 54.018, Delican: 51.621, Komican: 36.441, Ferahan: 28.994, Tefriş: 24.913, Aştiyan: 16.357 (URL-1).

⁸ İmamzade, On İki İmam neslinden gelenlere verilen bir isim olmakla birlikte imamzadelerin mezarlarının yani türbelerinin olduğu yere de denilmektedir (Dehoda, 1377/1998: 32).

Ağaçların, dağ veya tepe başında olduğu durumlarda dağ kültü ile birlikte kutsal temsil etmesi, Orhun Abidelerinde belirtilen yir-sub inancıyla ilgili bir durumdur ki söz konusu husus gerek Anadolu sahasında gerekse de Merkezi bölgesinde ağaç-dağ kültü birlikteliğiyle ortaya çıkmaktadır. Merkezi’de hirre, ercin ve emcek dağı ağaçları, dağ başında yer alan kutsal ağaçlardandır. Ağaçların dağ başında olması, Türk inanç sisteminde dağın büyüklüğü ve göğe yakınlığı nedeniyle insanoğlu için her zaman değerli olmasından ve tanrının mekânı olarak kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır. “Dağın yüksekliği, bir yandan onu dünyevi kötülüklerden uzak tutarken diğer yandan bir merdiven gibi göğe yaklaştırması doğaüstü sırların kaynağına, tanrılara ve meleklerle bir iletişim yolu olarak görülmesine sebep olmuştur. İnanç sisteminde de dağ, ibadet yeri ve ilahi nurun tecelli mekânı olarak kabul edilmektedir” (Vasek Abbasi ve Alipur, 1397/2018: 136).⁹

“Ağaç kültürüyle ilgili dikkati çeken bir başka nokta, aşağı yukarı Orta Asya sahasından Anadolu’ya kadar bu kültürün tespit edildiği her yerde ağaç-evliyâ münasebetine rastlanmasıdır. Radloff, Sibiryâ’daki araştırmaları sırasında çeşitli yerlerde bazı ağaçlar yanında evliya mezarları tespit etmiş ve bunları ağaçlarda mevcut olduğuna inanılan ruhların, Müslüman evliya hüviyetinde şahıslanmış biçimi olarak yorumlamıştı. M. Bazin de, Kuzey İran’daki sünnî ve şîî bölgelerde takdis olunan ağaçlar yanında türbeler bulunduğunu, hemen hemen bütün seyyidlerin kabirlerinin çınar ağaçları dibinde yer aldığını söylemektedir. Ona göre bu durum, ya türbe bulunan yere ağaç dikilmesi geleneğiyle, ya da türbelerin takdis olunan ağaçlar dibine yapılması ile izah edilebilir.” (Ocak, 1983: 92). Dolayısıyla Anadolu coğrafyasında bilhassa ağaç-evliya şekliyle karşımıza çıkan durum, İran sahasında ağaç-seyit ya da ağaç-imamzade şeklinde yer almaktadır. İran’daki Şii inançtan dolayı On İki İmam nesline duyulan saygı ve hürmet beraberinde onların türbeleri etrafında imamzade kültlerini meydana getirmiştir. Bu durum imamzade türbelerinin bulunduğu yerlerin kutsanmasına ve insanlar için bir ziyaretgâh hâlini almasına sebebiyet vermiştir. Bölgede Ney Nebi koruluğundaki on iki ağacın On İki İmam tarafından dikildiğine inanılması, buradaki ağaçların On İki İmam ile sembolleştirilmesine ve kutsal kabul edilmesine neden olmuştur. Ayrıca Ney Nebi koruluğunda iki imamzade türbesinin bulunması ve dağdağan ağacının İmamzade Abdullah Türbesi’nin yanında yer alması ağaç-imamzade ikili kültlerine örnek teşkil etmektedir.

Ağaç-imamzade ikili kültürle Ney Nebi koruluğu, bulunduğu “yere ve ağaçlarına saygı ve kutsallık oluşturur, öyle ki ağaçlar Ney Nebi adıyla tanınır ve çeşitli konularda yerel halkın yaşamlarında önemli bir ibadet yeri hâlini alır” (Resuli, 1397/2018: 45). Dolayısıyla koruluğun hem ibadet yeri olarak kabul görmesi hem de imamzade türbesinin bulunması, günahsız olarak

⁹ İran’ın resmî takvimi Hicri Şemsî takvimdir, bu sebeple tarihlerin anlaşılması için yanına Miladi tarih de eklenmiştir.

kabul edilmelerinden dolayı küçük yaşta vefat eden çocukların buraya defnedilmesine vesile olmuştur. Ayrıca söz konusu ağaçlardan farklı olarak ercin ağacının hem Emir Abdullah İmamzadesi'ne yakın bir yerde olması hem de dağ başında bulunması ağaç-dağ-imamzade üçlü kültürünün bir göstergesidir.

“Kuzey İran'daki Türkmenler, imamzade yakınında bulunan ağaçlara zarar vermenin veya köklerini kesmenin bir felaketle sonuçlanacağını düşünmektedirler” (Tumacniya ve Tavusi, 1385/2006: 5-16). Bu sebeple “imamzade türbeleri çevresindeki yaygın inanışa göre kutsallığından dolayı asla kırılmayan veya yakılmayan yaşlı ağaçlar vardır” (Fariyabi vd., 1397/2018: 221). Aynı durum Anadolu sahasındaki Diyarbakır şehrinde de görülmekte, Sin ve Sidaş (Sindaş) adlı iki kardeşin türbesi çevresinde bulunan ağaçlara dokunulması yasak kabul edilmekte, ağaçların dallarını kıranların öküz gibi böğürerek öleceğine (Kalafat, 1990: 47) inanılmaktadır. Ağaç-imamzade ikili kült anlayışıyla Merkezi bölgesindeki Ney Nebi koruluğunun, dağdağan ve ercin ağaçlarının kutsal kabul edilmesinden dolayı ağaçların gövdesine, dallarına hatta yapraklarına bile zarar vermenin bir felaket getireceği bölge halkının yaygın bir inancıdır.

Bununla birlikte sadece türbe yanında bulunan ağaçlara değil, kutsal kabul edilen ağaçlara da zarar vermek bir nevi yasak olarak kabul edilmektedir. Tanyu'nun ifade ettiği gibi Anadolu sahasında büyük (ulu) ağaçların kesilmesinin bir felaket getireceğine ve ağacı kesen kişilerin de genç yaşta öleceğine (1976: 137), Karaçay-Malkar Türklerinde ise Cangız Terek kutsal ağacına zarar vermenin ölümle neticeleneceğine inanılmaktadır (Ülker, 1991: 738-741). Aynı şekilde Anadolu sahasında Malatya ve çevresinde kutsal ağaçların yakılamaz, zarar verilemez olduğu hatta bunlar çevresinde avlanmanın dahi yasaklandığı, yasaklara uymayanların çarpılabileceği ve ölebileceği (Oymak, 2001: 70-71) düşüncesi bulunmaktadır. Bunların yanı sıra Çeremisler, Buryatlar, Yakutlar, Başkurtlar, Kazaklar ve Kırgızlar tarafından arazide tek duran ulu ve yaşlı çam, kayın, ardıç, servi ve çınar ağaçlarına kurusalar dahi dokunulmamakta ve ağaçlar kutsal kabul edilmeye devam edilmektedir (Ocak, 1983: 86-87). İran'ın Günbed-i Kavus ilçesinin kuzeydoğusundaki Yankak köyünde, yerel halk tarafından kutsal olduğuna inanılan iki yaşlı ağacın dalları yere düştüğünde dahi dokunulmamakta, dal çürüyüp yok olana kadar orada kalmaktadır (Tumacniya ve Tavusi, 1385/2006: 15). Farklı Türk topluluklarında ağacın kutsal ve değerli kabul edilmesi sebebiyle onlara verilen zararın felaket getireceği anlayışı Merkezi bölgesinde de aynı şekilde bulunmaktadır. Nitekim hirre, çınar, pir ve pirlî kereken gibi ağaçların kesilmesi veya yakılması, bölgede düşmanlıkların ve ölümlerin baş göstermesine sebebiyet vermiş, dolayısıyla bu durum kutsal ağaçlar tarafından gönderilen bir felaket olarak algılanmıştır. Bu düşünce, Ney Nebi ve dağdağan ağacına zarar verildiğinde ağaçlardan kan; çınar ağacına zarar verildiğinde ise gözyaşına benzer bir su akmasından kaynaklanmaktadır. Bu sebeple bölgede kutsal kabul edilen ağaçların yanında bulunurken saygı

kurallarına dikkat edilmekte, kutsalların bulunduğu uhrevi ortama uygun davranışlar sergilenmesi beklenmektedir.

Bölgedeki hirre, dağdağan, ercin ve sakız gibi ağaçlar, kutsal olarak kabul görmesine rağmen kesilme, yakılma, sökülme ve kuruma gibi sebeplerle günümüzde varlığını sürdürmemesine rağmen korku ve saygıdan ötürü insanlar tarafından hâlâ anılmaktadır. Ağaçların kutsallıklarının günümüzde de anılması, onların ekseriyetle memoratlar¹⁰ yoluyla sonraki kuşaklara aktarılmasından kaynaklanmaktadır. Memoratlar, insanlar üzerinde psikolojik olarak bir etki oluşturmakla birlikte memoratların bilhassa toplumun Şii inancından dolayı saygı gösterilen On İki İmam ve çocukları ile ilişkilendirilmesi bu külte olan inancı daha da kuvvetlendirmektedir. Söz konusu memoratlar ekseriyetle Ney Nebi ve pirli kereken ağaçları etrafında sıkça anlatılmaktadır. Ney Nebi ağaçlarının yukarıda ifade edildiği gibi on iki adet olması, ağaçların On İki İmam tarafından dikildiğine inanılması ve birkaç girişime rağmen yakılamaması onlara kutsallık atfedilmesini sağlamıştır. Bununla birlikte başka bir anlatıda bir hanın zoruyla ağacın dallarını kesen hizmetçinin ağaca yalvararak kendisinin böyle bir isteğinin olmadığını ancak hanın zoruyla gönderildiğini belirttikten sonra han, çeşitli felaketlere uğrar ve olay çocuklarının ölümüyle neticelenir. Ayrıca iki imamzade türbesinin Ney Nebi koruluğunda olması, çeşitli vakitlerde define avcıları tarafından bölgenin kazılmasına sebebiyet vermiştir. Bu durumun imamzadeleri rahatsız ettiği ve imamzadelerin bölgedeki bazı insanların rüyalarına girdiği şeklinde anlatılmaktadır. Rüyalarda imamzadeler etrafında bir türbe oluşturulması istenmiş, bölge halkının bu duruma yanaşmaması bölgedeki su kaynakları ile ağaçları kuruttuğuna inanılmıştır. Memoratların anlatıldığı bir diğer ağaç ise pirli kereken ağacıdır ki bu ağacın zor zamanlarda bölge halkını koruduğuna dair anlatılar yaygındır.

Kutsal ağaçlara yapılan ziyaretler, ilkbahar ve yaz mevsimleri ile sizdebeder¹¹ ve küle çarşembe¹² özel günlerinde gerçekleştirilmektedir. Yapılan ziyaretler, Eliade'nin ifade ettiği gibi ağacın verimlilik, doğurganlık, talih ve sağlık (2005: 367) gibi hususları sembolize ettiği düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Merkezi'deki çınar, badem, üzüm, sakız, gül, dağdağan, dişbudak gibi kutsal ağaç türlerine şifa bulmak, çocuk sahibi olmak, mal mülk sahibi olmak, evlenmek, yağmur yağmasını dilemek, doğal ve beşerî sıkıntılardan kurtulmak gibi sebeplerle ziyaretler gerçekleştirilmektedir.

¹⁰ Memorat, "tabiatüstü ferdi bir tecrübenin yaşayan veya ondan dinlemiş birisi tarafından anlatılan şahsa bağlı hikâye" (Çobanoğlu, 2003: 22) olarak tanımlanabilir.

¹¹ Sizdebeder, Nevruz Bayramı'ndan sonraki 13. günde yapılan bir ritüeldir. Sizdebeder günü, insanlar aileleri ve akrabalarıyla birlikte doğaya çıkıp öğle yemeklerini yemektedirler. Söz konusu günde genelde bayram için yapılan *göyü* yani tohumlanmış yeşillik akarsulara bırakılır. Sizdebeder gününde oyunlar oynanır, müzikler eşliğinde danslar edilir ve gün, eğlenceli bir şekilde geçirilir.

¹² Farsçada *çaharşenbesuri* denilen gün, aslında Hicri Şemsî yılının son salı akşamıdır. Küle çarşembe gününde insanlar dışarıya çıkıp ateş yakmakta ve ateşin üzerinden atlamaktadır.

Özellikle Ney Nebi koruluğu ziyaret edilirken erkek çocuk dileğinde bulunmak farklı Türk toplulukları arasında yaygın bir ritüeldir. Mesela Kırgız kadınları, kutsal ağaçları ziyaret edip çocuk dileyerek geceyi ağacın yanında geçirirken Yakut kadınları kutsal ağacın altında akboz atının derisi üstünde oturarak yer tanrısına yalvarıp bir çocuk sahibi olmak için dua etmektedir (İnan, 1962a: 17-18; Frazer, 2004a: 165). Özbekistan, Hokand şehri civarında Evliya Tirek ağacı altında çocuğu olmayan kadınlar dua ederler. Aynı durum Beyşehir köylerinin birindeki ihtiyar bir ağacın yanında dua ederek ağacın altına geçip çocuk isteyen köylü kadınlar arasında da görülmektedir (İnan, 1952: 22-29).

Merkezi bölgesindeki kadınların, kutsal bir ağaç yanında dilek dilemesi bir yandan çocuk sahibi olma, diğer yandan da doğacak çocuğun “hastalıklardan hali olur, kötü ruhlardan ve kazalardan uzak kalır” (Eliade, 2005: 364) düşüncesiyle ilgilidir. Bu sebeple bölge halkı, çocukların suççuğu ve kızamık gibi hastalıklardan kurtulmaları için dağdağan ağacını ve muhtelif dileklerin kabulü için de emcek dağı ağacını ziyaret etmekte ve onun şifa gücünden faydalanmak için ağacı öpmektedirler. Söz konusu durum Eliade’nin ağaçlara yaklaşmak hatta dokunmak, hayırlıdır, yararlıdır, kuvvetlendiricidir (2005: 364) ifadesindeki öpme pratiğinin büyüsel işlemlerden temas büyüyle¹³ bağlantılı olmasından kaynaklanmakta, ağaçtaki kutsal gücün kişiye sirayet etmesi ve şifa vermesiyle istenilen neticeye ulaşılacağına inanılmasıyla ilgili olmaktadır.

Geleneksel Türk dini inanışları içerisinde en köklü ve günümüze ulaşanı kurban geleneğidir. Kanlı ve kansız olmak üzere ikiye ayrılan kurban ibadeti, hangi dine mensup olursa olsun bütün Türk toplulukları tarafından yerine getirilmektedir. Geleneksel Türk dininde *saçı*¹⁴ ile *yalama* adı altında yer alan ağaçlara bez bağlama, bir tür adak ya da kansız kurbandır. Bu inançta, insanlar çeşitli dilek ve isteklerinin yerine gelmesi amacı ile söz konusu bez ve çaputları kutsal ağaçlara bağlamaktadırlar. Burada ağaçlara bağlanılan bezler onu bağlayan kişinin vücudunun bir parçasını sembolize ettiği için onların basit bir bez parçası olduğu anlamına gelmemektedir (Güngör, 2007: 2-5).

Allah’tan çocuk dilemek üzere muhtelif ağaçlara küçük bez salıncakların, beşiklerin asılması (Çoruhlu, 2002: 43) ve bununla aynı işleve sahip olan “kutlu sayılan ağaç ve çalılara paçavra bağlamak âdettir. Bu âdet bütün Türk dünyasında Altaylardan Akdenize kadar uzanan geniş sahada tespit edilmiştir” (İnan, 1962a: 39). Bilhassa eski Türk inancında kutsal ağaçların bir ruha sahip oldukları anlayışının hâkim olması onların çeşitli vakitlerde kurban istemelerini beraberinde getirmiştir. Altaylara göre

¹³ Temas büyüü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Örnek, 1966: 37).

¹⁴ Saçı, eskiden muhtelif olağanüstü güçlere sahip olduğuna inanılan iye ve ruhlara sunulan veya onlar adına, onların rızasını ve yardımını kazanmak için dağıtılan yiyecek, içecek, bez gibi cansız nesnelere verilen isimdir. Saçılar özü itibarıyla bir cins kurban niteliği taşır (Kalafat, 1990: 96).

ruhlar çeşitli zamanlarda insanoğlundan kurban isterler. Hatta ruhlar, kurban sunmayanlara zarar verirler. İnanca göre kanaatkâr oldukları düşünülen ruhların, bir bez parçası, bir tutam at kılı, hatta kurban niyetiyle atılan bir taşla bile tatmin olabilmesi mümkündür. Ruhların en çok beğendikleri kurban (armağan) ise bez parçalarıdır (İnan, 1962a: 40). Söz konusu inanış, Başkurtlar, Özbekler (İnan, 1952: 22-23, 28; Tanyu, 1976: 132) ve Anadolu sahasındaki Türklerde ağaçlara çaput bağlama şeklindeki (Ocak, 1983: 91) Tacin Tuvalılar arasında yüksek zirvelerde bitmiş gür budaklı, seyrek yerleşmiş sedir ya da köknar taygasında, kutlu ağaçlara bez parçaları ile at kılı bağlama şeklindedir (Ergun, 2010: 117). İran'da imamzade türbelerinin yanında bulunan kutsal ağaçların dallarına yüzük, tespih, çengelli iğne, kilit gibi nesnelere birlikte çoğunlukla yeşil veya başka renkli bez parçaları asılmaktadır (Fariyabi vd., 1397/2018: 221). Ancak İran'ın Merkezi bölgesinde halı ipi, elbise ipi ve kadınlar tarafından eşarp ile saç teli de dileklerinin kabul olması amacıyla kutsal ağaçlara bağlanmaktadır. Bölgedeki kutsal ağaçlardan hirre, pir, dir ve sakız ağaçlarına bez; dağdağan ağacına bez ve ip; ercin ağacına bez, saç teli ve ip; üzüm ağacına bez ve saç teli; emcek dağı ağacına bez ve eşarp; pirli kereken ağacına ise yeşil ve siyah renkli bez parçaları ile birlikte halı ipi bağlanmaktadır. Ancak ercin ağacına kızlar saç tellerini, erkekler ise elbiselerinden kopardıkları ipleri; üzüm ağacına da dilekler dilendikten sonra erkekler bez, kızlar ise saç telini bağlamaktadırlar. Ağaca saç tellerinin bağlanması *tük bağlamah*, saç dışındaki bir nesnenin bağlanması ise *dehil bağlamah* olarak adlandırılır.

Merkezi'deki kutsal emcek dağı ağacından dilenen dileklerin kabul olması durumunda ağaca bağlanan bez ve eşarbin kendi kendine çözüleceğine inanılmaktadır. Pirli kereken ağacındaki durum ise bağlanan yeşil ve siyah renkli bez parçaları ile ipler, dileklerin kabul olması hâlinde insanlar tarafından açılır. Kutsal ağaçlara bağlanan nesnelere açılması, kısmetlerinin açılması yani olumsuz durumun olumlu duruma dönüşümüyle açıklanmaktadır. Kutsal ağaç dallarına bağlanan nesnelere nasıl ki birer adak veya kansız kurban olarak addediliyorsa bölgedeki çırağ yakma geleneği¹⁵ de adak ya da kansız kurban olarak aynı işlevi taşımaktadır.

Anadolu sahasında türbelerin yanında yakılan mum yakma geleneğiyle (Tanyu, 1961: 164) aynı işlevi taşıyan çırağ, Ney Nebi koruluğuna dilekler dilendikten sonra ağaçlar altına konulmaktadır. Aslında İnan'ın ifade ettiği gibi bu geleneğin, ölümlerin mezarlarında yahut öldükleri yerde mum veya ateş yakmanın kansız kurban sayılmasından ötürü (1962a: 42) Ney Nebi koruluğunda bulunan iki imamzade türbesinden de kaynaklı olabileceği düşünülebilir.

¹⁵ Müslüman Türklere bu eski âdetin Hristiyanların mezarlarında ve mezar taşlarında meşale yakma geleneğinden geçmiş olma ihtimali bulunmaktadır. Ayrıca eski Türk Şamanlığında çok önemli bir kült olan ateş kültü hatıraları bu âdetin Türkler arasında yayılmasına yardım etmiştir (İnan, 1962b: 181-182).

Eski Türk geleneklerinden bez bağlama, mum yakma nasıl ki birer kansız kurban örneği ise aynı şekilde kutsal ağaçlardan dilenen dileklerin kabul olmasından sonra dağıtılan fetir¹⁶, kesme¹⁷, aş, çay da birer kansız kurban örneğidir. Bu bağlamda kansız kurban olarak Merkezi bölgesinde sakız ve pirlı kereken ağaçları yanında aş; Ney Nebi ve hirre ağaçları yanında fetir; pir ağacı yanında süt aşı¹⁸ ve fetir; dağdağan ağacı yanında ise fetir ve kesme adayı yapılmaktadır.

Türk kültüründe kansız kurbanla birlikte en yaygın inanışlardan biri de kanlı kurban geleneğidir. “Türkler, ata ruhlarını, muhtelif fonksiyonları yüklenen iyeleri, Tengri’yi memnun etmek, onun rızasını kazanmak, yardımını sağlamak, isteklerini ona kabul ettirmek için kurban keserler” (Kalafat, 1990: 95). Önceleri ruhlar için kesilen kurbanlar, günümüzde şükran ve kefarete kurbanlarına dönüşmüştür. Tanrı rızası için bu kurbanların etleri komşulara dağıtılmakta ya da kurban sahibi tarafından pişirilerek muhtelif yerlerde insanlara ikram edilmektedir (Güngör, 2007: 3-4). Farklı Türk coğrafyalarında olduğu gibi Merkezi bölgesinde de dileklerin kabul olmasından sonra Ney Nebi, hirre ve dağdağan ağaçları yanında ekseriyetle küçükbaş adak kurbanlar kesilir ve kurbanların etiyle hazırlanan yemekler ağaç etrafında bulunan insanlara dağıtılır. Bununla birlikte dağdağan ağacının yanında ailelerin maddi durumlarına bağlı olarak küçükbaş hayvan yerine horoz da kesilebilmektedir.

Kutsal ağaçların hastalık, nazar ve kötü ruhlardan korunma amaçlı çeşitli ritüellerde kullanılması hem Anadolu sahasında hem de İran sahasında görülmektedir. Anadolu sahasında Konya ve Beyşehir gibi bölgelerde kutsal bir ağacın omuzda nazarlık olarak taşındığı (Tanyu, 1976: 138) ve iğde ağacının çocukları hastalıktan ve tehlikelerden koruduğu şeklindeki inanışlar bulunmaktadır. Yine aynı amaçla bebeklerin elbiselerinin omuz kısımlarına nazar boncuğu ile birlikte iğde ağacının on, on beş santim uzunluğunda bir parçası veya iğde çekirdekleri dikilir (Korkmaz, 2003: 108-109).

İran sahasında ise kutsal kabul edilen dağdağan ağacının dalları, Kuzey İran’daki Türkmenlerde (Tumacniya ve Tavusi, 1385/2006: 15-16) ve Merkezi bölgesinde Halaç Türklerinde dileklerin kabul olup dünyaya gelen çocukları kötü ruhlardan uzak tutma uygulamalarında kullanılmaktadır. Söz konusu uygulama bilhassa Merkezi’de yaşayan Halaç Türkleri arasında yaygındır. Halaç Türkleri, kutsal dağdağan ağacından kestikleri iki, üç santimlik ince dalları kelebek şeklinde bir kolye yaparak onu yeni doğan çocukların boyunlarına asarlar veya elbiselerine iştirirler. Bu yolla kutsal ağacın; çocukları al, şeytan, cin, kötü ruh, hastalık ile

¹⁶ Un, su, süt, şeker, az miktar yağ ve mayayla yapılan hamurun tandırda pişirilmesiyle elde edilen tatlı bir yiyecektir.

¹⁷ Buğday unundan yapılan şekerli hamurun yağda kızartılmasıyla elde edilen bir tatlı türüdür.

¹⁸ Buğdayın önce suda pişirilip ardından güneşin önünde kurutulmuş hâline *petle* adı verilir. Bir gün suda bekletilen petleyle süt ve zerdeçalın karışımıyla elde edilen bir çorbadır.

uğursuzluktan koruyacağına ve uğur getireceğine inanılır. Yeni doğan çocukların dışında hayvancılıkla uğraşan çiftçiler de hayvanlarını kötü ruhlardan ve nazardan korumak için iki, üç santimlik aynı ağaç dallarının iki yanına mavi boncuklar ekleyip kolye şeklinde hayvanların boyunlarına asarlar. Bölgede rastlanan bir başka uygulama ise nazar duasının yazılı olduğu mavi taşların ya da firuze taşlarının iki yanına ağaç dallarının eklenmesiyle yapılan kolyelerin hayvanların boyunlarına takılmasıdır. Dolayısıyla yukarıda ağaçları öpme uygulamasında izah edildiği gibi kutsal ağaç dallarının yeni doğan bebeklere takılması/iliştirilmesi ve hayvanların boynuna takılması yine temas büyüyle, temasın kutsal gücünün hissedilmesiyle açıklanabilir. Söz konusu uygulamaların bölgedeki halk hekimliğiyle de bağlantısının olduğu görülmektedir.

Sosyal hayatın birçok noktasında çeşitli inanışlar şeklinde yer alan kutsal ağaçlardan dağdağan ve Ney Nebi ağaçları, bölge halkının yeminlerine de konu olmuştur. Bölge halkı, yeminlerde kendileri için önemli ve kutsal olan ağaç üzerine *Ney Nebi'ye and olsun* şeklinde yemin etmektedirler.

Merkezi İli Ağaç Kültü Örnekleri

1. Dağdağan Ağacı

Dağdağan ağacı, Ferahan ilçesinin Ferdeğan köyünde bulunur. Geniş bir gövdeye sahip olan kutsal ağaç, bölgedeki İmamzade Abdullah Türbesi yanında yer alır. Kutsal ağaca, yıl boyunca bölge halkı tarafından ziyaretler gerçekleştirilir. Geçmişte insanlar, türbeden ziyade kutsal ağaç ziyareti için buraya gelir ve dileklerini dileyerek ağaca bir bez veya ip bağlardı. Bölge halkı, çocukların hastalıklardan kurtulmaları için kutsal ağaca başvurur ve kutsal ağacı gizlice öperler. İnsanlar, sağlık veya diğer dileklerinin kabul olması durumunda adanan kurbanları keser ve dağıtırlar. Kanlı kurbanların dışında yine fetir ve kesme de insanlar tarafından ağaç yanında dağıtılır. Bazen insanların günlük hayatta karşılaştıkları zorlukların üstesinden gelebilmek için horoz da kestikleri olmuştur (KK-1, KK-2).

Bölge halkının inanışına göre bu ağaca zarar verildiğinde veya bir dalı kırıldığında kana benzer kırmızı renkli bir sıvının ağaçtan aktığı ifade edilir. Dolayısıyla halk nazarında ağacın kan ağladığı düşünülür. Bu durumda ağaca zarar veren kişinin kargışlanacağına, hayırlı bir gün görmeyeceğine ve hatta ölebileceğine inanılır. Bu sebeple bölge halkı tarafından ağacın kurumuş dallarına dahi dokunmaya çekinilir (KK-1).

Telhap bölgesindeki Halaç Türkleri, kutsal olmasından dolayı ağacın ince dallarından bir kolye yaparak kolyeyi yeni doğan çocukların boyunlarına asar veya elbiselerine iliştirir. Ayrıca yeni doğan çocukların dışında hayvanların da boyunlarına aynı ağaç dallarının iki yanına mavi boncuklar eklenerek bir kolye yapılıp asılır (KK-1, KK-2). Henecin bölgesinde ise nazar duasının yazıldığı mavi taşların veya firuze taşlarının yanına ağaç dallarının eklenmesiyle yapılan kolyeler hayvanlara takılır (KK-2).

Bölgenin sosyal hayatı içinde önemli bir işleve sahip olan dağdağan ağacı, üzerine yemin edilen bir kutsallığa sahip olmasına rağmen yaklaşık 30-35 yıl önce belli olmayan bir sebeple kesilmiştir (KK-1).

2. Pir Ağacı

Pir ağacı, Ferahan ilçesinin Dervişan köyünde bulunur. İlkbahar ve yaz mevsimlerinde özellikle de mayıs ayının son günlerinde kadınlar tarafından ziyaret edilen kutsal bir badem ağacıdır. Ziyarette bulunan kadınlar, çeşitli dilekler diler ve dileklerinin kabul olması için ağaca bez parçaları bağlarlar. Dileklerin kabulü durumunda ise süt aşı ve fetir yapıp dağıtırlar. Bölgede bu ağaç kutsal kabul edildiği için dallarına ve yapraklarına zarar vermenin felaket getireceğine inanılır (KK-3, KK-4).

3. Ercin Ağacı

Ercin ağacı, Ferahan ilçesinin Ferdeğan köyünde bulunur. Köydeki Emir Abdullah İmamzadesi'nin güneybatısındaki dağ zirvesinde yer alan ve kutsal olduğuna inanılan bir badem ağacıdır. İnsanlar tarafından sizdebeder ve küle çarşembe günleri ziyaret edilir. Ziyaretler esnasında dilekler dilenir, ardından kızlar saç tellerinden bir kısmını, erkekler ise elbiselerinden kopardıkları bir ipi ağaca bağlar. Ağaç, bölgede kutsal kabul edilmesine rağmen 6-7 yıl önce yerinden sökülmüştür (KK-2).

4. Üzüm Ağacı

Üzüm ağacı, Ferahan ilçesinin Henecin bölgesinde bulunur. Geçmişte insanlar, küle çarşembe günü üzüm bahçelerinin yer aldığı *dolu duvar* ismindeki yerde toplanıp bir sonraki küle çarşembe gününe kadar hastalık ve belalardan korunmak için dilek dilerdi. Gerek geçmişte gerekse de günümüzde küle çarşembe günlerinde bölge halkından erkekler dileklerini dilerken ağaca bez, kızlar ise birkaç saç telini bağlar (KK-2).

5. Dir Ağacı

Dir ağacı, Ferahan ilçesinin Çakır köyünde bulunur. İnsanların küle çarşembe günü dileklerini dilemek için gittiği kutsal bir gül ağacıdır. Genellikle çocuk sahibi olmak, evlenmek, hastalıklara şifa bulmak ve zengin olmak gibi dileklerle ağacı ziyaret eden bölge halkı, dileklerini dileyip bez bağladıktan sonra Allah'tan bu ağacın çiçek açacağı vakte kadar gönüllerindeki arzulara ulaşmalarını dilerler (KK-5).

6. Ney Nebi, Neh Nebi, Ney Neba Ağacı

Ney Nebi, Neh Nebi ve Ney Neba gibi şekillerde adlandırılan koruluk, Komican ilçesinin Humarbağı köyünde bulunur. Dişbudak türünde olan ağaçlar, bölge halkı tarafından kutsal kabul edilir. Kuraklık, çocuk özellikle de erkek çocuk sahibi olamama gibi birçok doğal veya beşerî sıkıntılarının son bulması için duaların edildiği, dileklerin dilendiği bir yerdir. Dileklerin kabul olması durumunda gerek adak kurbanlar kesilir gerekse de aş, çay gibi yiyecek ve içecekler dağıtılır. Ayrıca yapılan yemeklere bölgenin aksakalları da davet edilir (KK-6, KK-7, KK-8, KK-9).

Bölge halkı tarafından korulukta, imamzade türbelerinin bulunması sebebiyle bu ağaçların tanrı tarafından korunduğuna inanılmaktadır. Dolayısıyla ağacın dallarına zarar vermenin bir tür uğursuzluk getireceğine, ayrıca ağaca zarar verilen yerden kana benzer bir sıvının akacağına inanılır. Bu da halk tarafından ağacın kanlı gözyaşları döktüğü şeklinde yorumlanır. Ancak ağacın kurumuş veya kendiliğinden kopmuş dallarını kullanmak yasak değildir (KK-6, KK-7).

Ney Nebi koruluğundaki ağaçlar, toplam on iki adettir. Bu on iki ağacın her birinin On İki İmam tarafından buraya dikildiğine ve bu ağaçların bir tanesinin diğerlerinden farklı olduğuna inanılır (KK-9). Anlatılan bir memorata¹⁹ göre geçmişte köylüler, tandırı yakmak için tarlalara gidip *verek* adlı bir bitki toplardı. Bir gün topladıkları bitkileri tandıra koyarken tandırda küçük bir ağaç görürler. Ancak ona rağmen bitkileri ve o farklı ağacı yakarlar. Ertesi gün yine kürsü²⁰ altında olan tandırı yakmak için uğraştıklarında bir önceki gün yaktıkları ağacı görürler. Yine onu yakmaya çalışırlar. Günlerden bir gün ağaç, tandırdan dışarıya çıkıp kürsüyü üstünden atar. Halk, birkaç yakma girişimine rağmen ağacın hâlâ canlı olduğunu görünce onun kutsal olduğuna inanır (KK-6, KK-8).

Ney Nebi ağacı hakkında anlatılan bir diğer memoratta ise bir gün bir han, afyon kullanmak için bir hizmetçisini Ney Nebi ağaçlarının olduğu yere gönderip birkaç ağaç dalını kesip getirmesini emreder. Hizmetçi, bu bölgedeki ağaçların kutsal olduğunu hanına açıklamasına rağmen han, ikinci defa emrini tekrarlar. Bunun üzerine hizmetçi, hanı tarafından zorla gönderildiğini ağaçlara anlatır. Hizmetçi, “erz olsun sana and verrem ey şah-ı Ney Nebi, ağam yollayıp senden kırım bir tir [dal], menden işin olmasın, ağamıyan özün bil” diye ağaca seslenir ve ağacın dallarını kırarak getirir (KK-8). Ama ağacın dallarını kırdığı zaman ağaçtan kana benzeyen bir sıvı akmaya başlar. Bu olaydan sonra hanın hayatında ağır musibetler baş gösterir ve çocukları vefat eder (KK-9).

İnanışa göre kutsal ağaçların olduğu bölgeye On İki İmam’dan birinin ölen kızı ve oğlu defnedilir. Bu nedenle koruluğa, günahsız olduklarına inanıldığı için ölen küçük çocuklar gömülür (KK-6, KK-8, KK-9). Bu durumla bağlantılı olarak kutsal ağaçlarla ilgili anlatılan diğer bir memoratta ise bir gün birileri hazine bulmak amacıyla Ney Nebi ağaçlarının altını kazmaya başlar. Hüseyin Veneki’nin babasının rüyasına imamzadenin iki çocuğu çıplak bir şekilde girer ve “insanlar neden bizi incitiyorlar” diye sorup “biz iki çıplak çocuk, insanların yaptıklarından dolayı kabirden çıkmak zorunda kaldık” der. Hüseyin Veneki’nin babası, uykudan uyandıktan sonra söz konusu define avcılarını bulup evlerine gider. Onlara, rüyasına imam çocuklarının girdiğini ve kendilerini şikâyet ettiğini izah eder. Yaşlı adam,

¹⁹ Ney Nebi ağacı hakkında anlatılan farklı memoratlar için bk. (Resuli, 1397/2018: 39-46).

²⁰ Bölge halkı, geçmişte yerin altında olan tandırlarda ekmek yaptıktan sonra tandır üzerine kürsü kurar, kürsünün de üstüne bir yorgan atarak sıcak havanın insanları ısıtmasını sağlardı.

kutsal ağaçlar yanında kazı yapmamaları gerektiği konusunda define avcılarını uyarır. Bunun üzerine insanlar bir daha kazıya devam etmezler (KK-9).

Bölgedeki Ney Nebi koruluğunun kutsal kabul edilmesi sebebiyle dilekler esnasında ağaçların altına çırağ konulmaktadır. Yine aynı sebepten ötürü ağaçlar, “Ney Nebi’ye and olsun” şeklinde halkın yeminlerinde geçmektedir. Bu ağaç topluluğundan biri, bölgede Hacı Ali adında bir kişinin bahçesinde ve sonraları ağaç, adamın rüyasına girer. Rüyada ağaç, kendisinin bir kız olduğunu ve kendisinin etrafında bir türbe yapılmasını söyler. Ancak rüyada söylenen bu durumun gerçekleştirilmemesi sebebiyle zamanla köyün kehrizi ile on iki ağacın kurduğuna inanılır (KK-6, KK-8).

7. Hirre Ağacı

Hirre ağacı, Komican ilçesinin Tekye köyünde bulunur. Hirre ağacı, dağ yamacında bulunur ve meşeye benzer. Kutsal olduğuna inanıldığı için ağaçtan herhangi bir dal veya yaprağın koparılması hoş karşılanmaz. Buraya yaz aylarında özellikle çocuk sahibi olmak isteyen ve farklı dilekleri olanlar ziyaret eder. İnsanlar, dileklerini diledikten sonra ağaca bir parça bez bağlarlar. Dileklerin kabul olması durumunda ise adak kurbanlar kesilir ve yemek yapılarak dağıtılır. Adak kurbanın dışında sadece fetir dağıtan da olmaktadır. Ağaç, bölgedeki bazı kişiler tarafından altında hazine olduğu düşüncesiyle yaklaşık 10 yıl önce yakılmıştır (KK-10, KK-11).

8. Çınar Ağacı

Çınar ağacı, Komican ilçesinin Enar Mahallesi’nde bulunur. Enar Camisi’nin karşısında bulunan gövdesi geniş ve kutsal olduğuna inanılan bir ağaçtır. Ağaç, fidanken bir kadın tarafından koruma altına alınır ve Hz. Abbas’a vakfedilir. Ağacın topraktan bir buçuk metre yükseklikteki yerinden bilinmeyen bir sebeple kırıldığı ve sonradan kırılan noktadan sürekli su akmaya başladığı ifade edilir. Kutsal olduğuna inanıldığı için ağaca zarar vermenin bir tür yasak olduğu ve zarar verenin felakete uğrayacağı düşünülür. Ancak bu inanca rağmen ağaç kesilir ve bölgede daha sonra kavgalar, düşmanlıklar ve ölümler baş gösterir (KK-12, KK-13).

9. Emcek Dağı Ağacı

Emcek dağı ağacı, Tefriş ilçesinde bulunur. Ağaç, bölgedeki Emcek Dağı’nda yer alır. Bölgede kutsal kabul edildiği için insanlar tarafından dilek dilendikten sonra ağaç öpülür, ağaca bez parçaları ile başörtüsü bağlanır. Dileklerin kabul olması durumundan ağaca bağlanan bez parçaları ile başörtünün kendi kendine çözüleceğine inanılır (KK-11).

10. Sakız Ağacı

Sakız ağacı, Tefriş ilçesinin Heftiyan köyünde bulunur. Kendi bölgesindeki tek ağaç olması sebebiyle kutsal kabul edilen bir dilek ağacıdır. Dileklerin kabul olması için insanlar tarafından ağaca bez parçaları bağlanır. Dileklerin kabul olması durumunda ise kutsal ağaç yanında aş yapılıp dağıtılır. Ancak bölgedeki kutsal ağaç, bir süre önce kurumıştır (KK-14).

11. Pirli Kereken Ağacı

Pirli Kereken ağacı, Aştiyan ilçesinin Beharestan ile Serehrud köyleri arasında yer alır. Bölgede çiftçilikle uğraşan Halaç Türkleri tarafından işlerin daha az olduğu yaz aylarında ziyaret edilen kutsal ağaç, insanların çocuk sahibi olmak, evlenmek ve hastalıklara şifa bulmak gibi dileklerle başvurduğu bir yerdir. İnsanlar, dileklerin kabul olması için ağaca yeşil ve siyah renkli bez parçaları ile birlikte halı ipi bağlamaktadır. Dilekleri kabul olduktan sonra bez parçalarını ve ipleri açıp adaklarını adarlar. Daha sonra da aş pişirip dağıtırlar. Ağacın gövdesine veya dallarına zarar vermenin bir tür yasak olduğu, aksi takdirde türlü felaketlerle karşılaşacağı düşünülür. Geçmişe oranla günümüzdeki ziyaretler azalmıştır (KK-15).

Ağacın kutsal olması ile ilgili bölgede anlatılan bir memoratta Beharestan köyünden bir çoban, ilkbaharda köylülerin koyunlarını otlatmak için bu ağaç yanında bulunan Kenber Ali Kenati isimindeki bir kehrizin yanına gider. Hayvanlar otlandığı sırada bölgede çok şiddetli bir yağmur yağar ve sel meydana gelir. Bu sırada çoban, korkarak Allah'a "Ey Allah'ım bu hayvanlar bana emanet edildi. Bana emanet edilen bu hayvanları sen koru!" der. Bu duadan sonra hayvanlarıyla dağın yamacında bulunan pirli kereken ağacına doğru gidip ağacın altına sığınır. Ardından yağmur kesilir ve hayvanlar tehlikeden kurtulur. Bölge halkı, çobanın Allah'a yakarması ve hayvanlarını Allah'ın inayetiyle pirli kereken ağacının koruduğuna inandıkları için ağacı kutsal kabul ederler (KK-15).

Sonuç

Bütüncül bir anlayışla bakıldığında Türk toplulukları arasındaki ağaç kültürü, eski Türk inanışlarının bir devamı olarak günümüzde de varlığını sürdürmektedir. İran'ın Merkezi bölgesindeki Türkler arasında varlığı tespit edilen ağaç kültürünün ortaya konduğu araştırmada, ağaç kültürünün Türk dünyasındaki yeri bölge özelinde ele alınmış ve kutsal ağaç örnekleri ile ağaç etrafında yapılan uygulama ve pratikler incelenmiştir.

Bölge Türkleri arasındaki ağaç kültürü, hem ağaç-dağ-imamzade üçlü kültürleri hem ağaç-dağ ikili kültürleri hem de boş arazide tek başına bulunması gibi sebeplerle kutsal kabul edilmiştir. Ayrıca ağaç kültürü etrafında geliştirilen anlatıların geçmişten günümüze aktarılması kutsal ağaçların yeni nesiller üzerinde de etki bırakmasına neden olmuştur. Bölgede ağaçların kutsal kabul edilmesinden dolayı ağaçlara zarar vermenin felaket getireceğine inanılması, dileklerin kabulünden sonra kanlı kurban ve bez, çırağ, yiyecek gibi kansız kurbanların sunulması, ağaçlar etrafında şifa, evlilik, mal mülk, yağmur gibi dileklerin dilenmesi yönüyle farklı coğrafyalardaki Türk topluluklarıyla benzerlikler taşıdığı ifade edilebilir. Bölgede dilekler dilenirken birer kansız kurban örneği olan bez, eşarp, elbise veya halı ipinin bağlandığı görülmüştür. Ancak dileklerin kabulü için ağaca kızlar tarafından saç tellerinin bağlanması bölgeye has geleneklerden biridir. Ayrıca ince ağaç dallarının kötü ruhlardan, hastalıklardan ve nazarlardan korumak amacıyla hayvanların boyunlarına ve yeni doğmuş

bebeklerin elbiselerine iliştirildiği veya boyunlarına asıldığı görülmektedir. Dolayısıyla ağaç kültürünün bölgede hem temas büyüğü pratiklerinde hem de halk hekimliğinde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Merkezi bölgesindeki ağaçlara bez gibi çeşitli nesnelere asılması, yanında çırağ yakılması, bir ruha sahip olduğu düşüncesiyle ağaç etrafında saygıyla hareket edilmesi gibi ritüellerin İslamiyet'ten önceki inanç sistemlerinin bir devamı olarak sürdürüldüğünü göstermektedir. Ancak eski Türk inancına ait ritüellerin yanı sıra çeşitli ağaçların ibadet yeri olarak görülüp ibadet için kullanılması ve tanrıya duaların edildiği yerler olarak kabul edilmesi hem eski Türk inançlarının hem de İslami uygulamaların iç içe geçtiğini işaret etmektedir. Dolayısıyla söz konusu durum eski Türk inanışları içinde önemli bir mevkiye sahip olan bu kültürlerin, İslamiyet'te de varmış gibi algılanmasına ve İslami bir öge olduğuna inanılmasına sebebiyet vermiştir.

Türk topluluklarının yaşadığı coğrafyalarda varlığını koruyan ağaç kültürünün İran'ın Merkezi bölgesinde de bulunduğu, uygulama ve pratikler yönüyle benzerlikler göstermekle birlikte bölgeye has özellikleri de muhtevasında taşıdığı incelemeler neticesinde görülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Çobanoğlu, Ö. (2003). *Türk halk kültüründe memoratlar ve halk inançları*. Ankara: Akçağ.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin anahatları*. İstanbul: Kabcacı.
- Dehhoda, A. E. (1377/1998). *Logetname-ye dehoda*. Tehran: Moessese-ye Entesarat ve Çap-e Daneşgah-e Tehran.
- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve dindışı*. (çev.: M. Ali Kılıçbay), Ankara: Gece.
- Eliade, M. (2005). *Dinler tarihi (inançlar ve ibadetlerin morfolojisi)*. (çev.: Mustafa Ünal), Konya: Serhat.
- Ergun, P. (2004). *Türk kültüründe ağaç kültürü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Ergun, P. (2010). Türk kültüründe ruhlar ve orman kültürü. *Millî Folklor*, 87, 113-121.
- Fariyabi, Y. - Bersem, M. - Emiranipur, M. (1397/2018). Berresi-ye sahtar-e ayini ve esatiri-ye gademgah der Ciruft. *Mecelle-ye Motaleat-e İrani*, 33, 215-233.
- Frazer, J. G. (2004a). *Altın dal büyü ve din üzerine bir çalışma*. (çev.: Mehmet H. Doğan), İstanbul: Yapı Kredi.
- Frazer, J. G. (2004b). *Altın dal dinin ve folklorun kökleri I*. (çev.: Mehmet H. Doğan), İstanbul: Payel.
- Güngör, H. (2007). Geleneksel Türk dininden Anadolu'ya taşınanlar, *Yaşayan Eski Türk İnançları Bilgi Şöleni*, 1-6.
- İnan, A. (1952). Müslüman Türklerde Şamanizm kalıntıları. *İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, IV, 19-30.
- İnan, A. (1962a). *Hurâfeler ve menşeleri*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.

- İnan, A. (1962b). Türbelere paçavra bağlama ve mum yakma hurâfelerinin menşei. *Diyanet İşleri Başkanlığı Dergisi*, 1961, 180-182.
- Kafesoğlu, İ. (1980). *Eski Türk dini*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Kalafat, Y. (1990). *Doğu Anadolu'da eski Türk inançlarının izleri*. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü.
- Kıyak, A. (2011). Geleneksel Türk dininde ağaç kültü-Elazığ örneği-. *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13, 91-104.
- Korkmaz, Z. (2003). Türk kültüründeki ağaç kültürünün İslâmi devirlerdeki devamı. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 51, 99-110.
- Ocak, A. Y. (1983). *Bektaşî menâkıbnâmelerinde İslâm öncesi inanç motifleri*. İstanbul: Enderun.
- Oymak, İ. (2001). Eski Türk inanışlarında ağaç kültürünün Malatya'daki izleri. *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6, 55-74.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi (kaynakları ve açıklamaları ile destanlar) II. cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi (kaynakları ve açıklamaları ile destanlar) I. cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Örnek, S. V. (1966). *Sivas ve çevresinde hayatın çeşitli safhalarıyla ilgili bâtil inançların ve büyüsel işlemlerin etnolojik tetkiki*. Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.
- Resuli, A. (1397/2018). Humarbağı ve berhi ez adab ve rosüm ve baverha-ye an. *Elbilimi*, 100, 39-46.
- Tanyu, H. (1961). Ankara'da adakla ilgili sözler ve adaklar. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9 (1-4), 153-188.
- Tanyu, H. (1976). Türklerde ağaçla ilgili inanışlar. *Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı*, 1975, 129-142.
- Tekin, T. (1998). *Orhon yazıtları Kül Tigin, Bilge Kağan, Tonyukuk*. İstanbul: Simurg.
- Tumacniya, C. - Tavusi, M. (1385/2006). Neş-e dereht-e zendegi der ferşha-ye Torkemeni (ba tekid ber nokuş-e dereht der ferheng-e Eslami ve temeddonha-ye bastani). *Golcam*, 4 (5), 11-24.
- Ülker, H. (1991). Karaçay-Malkar Türklerinde ağaç kültü. *Türk Kültürü*, 344, 735-742.
- Vasek Abbasi, A. - Alipur, İ. (1397/2018). Ez Elborz ta Kaf: berresi-ye tetbiki-ye do reştekuh-e osturei. *Kohenname-ye Edeb-e Parsi*, 9 (2), 135-154.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://www.amar.org.ir/> (Erişim: 10.10.2022).

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Ali Asker Cemrasi, Merkezi 1964, Yüksek Lisans Mezunu. (Görüşme: 07.04.2019)

KK-2: Hasan Şehbazi, Merkezi 1974, Ön Lisans Mezunu. (Görüşme: 10.10.2019)

KK-3: Muhammed Ellame Ecved, Merkezi 1953, Okuma yazma yok. (Görüşme: 03.04.2019)

KK-4: Ali Ekber Derhah, Merkezi 1954, Okuma yazma yok. (Görüşme: 19.03.2019)

KK-5: Kurban Ortegoli, Merkezi 1962, 3. sınıfa kadar. (Görüşme: 06.04.2019)

- KK-6: Mehdi Rebi, Merkezi 1945, Okuma yazma yok. (Görüşme: 03.04.2019)
KK-7: Müslüm Rebi, Merkezi 1953, Okuma yazma yok. (Görüşme: 16.03.2019)
KK-8: Recep Resuli, Merkezi 1943, Okuma yazma yok. (Görüşme: 03.04.2019)
KK-9: Hüseyin Veneki, Merkezi 1964, Okuma yazma yok. (Görüşme: 02.04.2019)
KK-10: Ali Asker Tekyei, Merkezi 1964, Okuma yazma var. (Görüşme: 16.03.2019)
KK-11: Semed Şemşiri, Merkezi 1966, İlkokul Mezunu. (Görüşme: 05.04.2019)
KK-12: Mahmut Enari, Merkezi 1937, Okuma yazma yok. (Görüşme: 18.03.2019)
KK-13: Sultan Ali Enari, Merkezi 1940, Okuma yazma yok. (Görüşme: 26.02.2019)
KK-14: Faez Mohebbi, Merkezi 1979, İlkokul Mezunu. (Görüşme: 04.04.2019)
KK-15: Teyyebe Erebol, Merkezi 1966, Ön Lisans Mezunu. (Görüşme: 05.04.2019)

Fotoğraflar²¹



Pirli Kereken Ağacı



Hirre Ağacı

²¹ Fotoğraflar Faruk Gün ve İhsan Kasımhanı Özel Arşivinden alınmıştır.



Üzüm Ağacına Bağlanan İp



Üzüm Ağacına Bağlanan Saç Teli

“İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi’nin (COPE) Davranış Kuralları” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of “Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)”:

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Sözlü kaynaklardan alınan veriler İhsan Kasımhane tarafından derlenmiştir. Çalışmanın literatür taraması, kaynakların okunması ve sözlü kaynaklardan derlenen malzemelerin deşifre edilerek ana çalışmanın ortaya konması Dr. Faruk Gün tarafından yapılmıştır. / *Data from oral sources were compiled by İhsan Kasımhane. Reviewing the literature, reading the sources related to the study, deciphering the materials compiled from the oral sources, revealing the results of the study were carried out by Ph.D. Faruk Gün.*

KIZILIRMAK KARAKOYUN FİLMİNİ ANLATI VE KAHRAMANIN YOLCULUĞU BAĞLAMINDA BİÇİMBİLİMSEL OLARAK YENİDEN OKUMAK



RE-READING THE FILM KIZILIRMAK KARAKOYUN IN THE CONTEXT OF
THE HERO NARRATIVE AND THE HERO'S JOURNEY

Buket AKDEMİR DİLEK*

ÖZ: Anlatı kavramı Batı tarafından uzun yıllar tartışılan, üzerine düşünülen ve çalışılan bir alandır. İçerisinde anlatı barındıran metinlerin belirli bir çizgide incelenmesi ve bunun paralelinde bilimlerin ve çalışmaların ortaya çıkmasını amaçlayan bir disiplindir. Anlatı kavramı içerisinde birçok sanat dalı barındırmaktadır. Bu kavram; sözlü sanattan, yazılı sanata devamında görsel sanatlara kadar kendine yer bulmaktadır. Anlatı tarzı, gelişen teknolojiler ve toplumsal yapı paralelinde değişime uğrayabilmektedir. Aracı olan araç değişmiş olsa bile anlatının özelliği değişmemektedir. Vladimir Propp'un Rus masallar üzerine yaptığı biçimbilimsel yaklaşım olan yapısal çözümleme yöntemi bugün sinema sanatında karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada, Vladimir Propp'un masal çözümleme metodu olarak adlandırılan yapısal çözümleme yöntemi Lütfi Ömer Akad yönetmenliğinde çekilen *Kızılırmak Karakoyun* filmi üzerine uygulanmıştır. Çalışmanın amacı; Lütfi Ömer Akad'ın *Kızılırmak Karakoyun* filminde değindi köy gerçeğini ve kahraman yolculuğunu masalsi bir anlatı ile ortaya koyduğunu kanıtlamaktır. Propp'un yapısal çözümleme yöntemini olağanüstü masallar üzerine gerçekleştirilmiş olsa da anlatı yapısının sunduğu imkânlar doğrultusunda disiplinlerarası olarak bu yöntemi sinemada uygulamak mümkündür. Özellikle hikâyesini efsanelere, mitlere dayandıran sinema filmleri için bu çözümleme yöntemini kullanmak uygundur. Anadolu'da geçen iki farklı efsane olan *Kızılırmak* efsanesi ile *Karakoyun* efsanesini bir araya getiren filmin olay dizgisi yapısal çözümleme yönteminin birçok işlevini karşıladığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Propp, *Kızılırmak Efsanesi*, *Karakoyun Efsanesi*, Lütfi Ö. Akad, Sinema.

ABSTRACT: The concept of narrative has been a field that has been discussed, thought about and studied by the West for many years. It is a discipline that aims to examine texts containing narratives in a certain line and to reveal sciences and studies in parallel with this. This concept; It has found a place for itself from oral art to written art and then to visual arts. From oral art to written art, it has found a place for itself in visual art. Narrative style can change in parallel with developing technologies and social structure. The character of the narrative does not change, even if the vehicle that is the mediator has changed. Structural analysis method, which is the morphological approach of Vladimir Propp on Russian fairy tales, appears in the art of cinema today. In this study, the structural analysis method of Vladimir Propp, called the tale analysis method, was applied on the film *Kızılırmak Karakoyun*, which was directed by Lütfi Ömer

* Dr. Öğr. Üyesi.-İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü / İstanbul- buketdilek@aydin.edu.tr (Orcid: 0000-0001-7809-2935)

Akad. The aim of the study; Lütfi Ömer Akad's film Kızılırmak Karakoyun is to prove that he reveals the reality of the village with a fairy-tale-like narrative. Although Propp has realized the structural analysis method on extraordinary tales, it is possible to apply this method in cinema interdisciplinary in line with the possibilities offered by the narrative structure. It is especially appropriate to use this analysis method for movies that base their stories on legends and myths.

It is seen that the film, which brings together the legend of Kızılırmak and the legend of Karakoyun, which are two different legends in Anatolia, fulfills many functions of the event string structural analysis method.

Keywords: Propp, Legend of Kızılırmak, Legend of Karakoyun, Lütfi Ö. Akad, Cinema

Giriş

Anlatı insanlığın ilk dönemlerinden itibaren var olan bir kavramdandır. Anlatı bireylerin/ insanların dünyayı anlama, anlamlandırma yoludur. Aynı zamanda anlatı olayların yeniden sunulmasıdır (Kıran ve Kıran, 2003: 60). Anlatı formları ile insanlar dünyayı anlamaya çalışmaktadır. Sinema sanatı bu anlatı formlarına başvurarak izleyiciyi yönlendirmeyi amaçlamaktadır. Öykü destan, roman vb. anlatı araçları ile oyun, drama vb. anlatı araçları arasında belirli farklılıklar mevcuttur. Sadece yazıya ve söze dayanan eserlerde anlatı aracı olarak sözcükler kullanılırken oyun, dram sanatında sözcüklerin yanında aksiyonlar veya taklitler kullanılmaktadır (Chapman, 1990: 109).

Sinema geçmişten günümüze teknolojik gelişmelerin paralelinde birçok farklı anlatı yapısını içerisinde barındırmıştır. İlk dönemler bir anlatı oluşturabilme özelliğinin bilinmemesi nedeniyle daha çok belge film tarzında eserler ortaya çıkmıştır. İcat edilmesinden kısa süre sonra hikâye anlatma özelliği olduğu keşfedilerek konulu tarzda filmler çekilmiştir. İlerleyen dönemde sesin sinemaya dâhil edilmesi ile görüntüye dayanan anlatı yapısına seste eklenmiştir. Bu yeni teknoloji ile sinema anlatısının etkisi daha da artmıştır. 1950'li yıllara gelindiğinde renk unsurunun da sinemaya eklenmesi ile gerçekçilik artmış olup sinemanın anlatı yapısı güçlendirmiştir.

Sinema gelişen teknolojiler ile anlatı yapısını geliştirmiş olsa dahi kendi içerisinde standart bir anlatı yapısını ve düzenini barındırmaktadır. Anlatılar, toplumlar arasında değişiklik göstermesine karşılık sinemanın temel olarak anlatısı klasik anlatı ve modern anlatı olarak ikiye ayrılmaktadır. Modern anlatı giriş, gelişme ve sonuç bölümleri gibi kesin net ayrımların olmadığı farklı iniş çıkışları içinde barındıran sinemasal anlatıdır. Klasik anlatı ise bugün Hollywood tarzı anlatı olarak adlandırılan anlatı çeşididir. Temeli Aristoteles'in Poetika'sına (Aristoteles, 1987) kadar gitmektedir. Film içindeki olay örgüsünün gelişim süreçlerine bakıldığında klasik sinema anlatısı masal, efsane ve mitlerin anlatı özellikleri ile benzerlik göstermektedir. Masallar, efsaneler ve mitler tıpkı klasik sinema anlatı yapısında olduğu gibi olay örgüsüne sahiptir. Özetle serim, düğüm çözüm

olarak isimlendirebileceğimiz bu anlatı yapısı klasik anlatı sinemasının anlatı yapısıyla paralellik göstermektedir (Ersümer, 2013: 43).

Türk Sinemasının Anlatı Yapısı ve Lütfi Ömer Akad Sineması

Diğer birçok ülke sinemasında olduğu gibi Türk sinemasının anlatı yapısı tarihsel ve kültürel olaylardan etkilenmiş ve süreç içinde çeşitli değişikliklere uğramıştır. 1914'te *Ayestefenos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (Fuaz Uzkınay) filmi ile başlayan Türk sineması tarihi (Evren, 1995: 48,49) uzun yıllar toplumsal dinamiklerden beslenmiştir. Türk Sineması üzerine çalışmalar yapmış Prof. Dr. Şükran Esen Türk sinemasını "ilk yıllar, tiyatrocular dönemi, geçiş dönemi, sinemacılar dönemi, karşıtlıklar dönemi ve darbe sonrası dönem olarak 7'ye ayırmaktadır (Esen, 2010: 1,2). Sinemanın yedi farklı döneme ayrılmasının nedeni ülkedeki tarihsel ve toplumsal dinamiklerin değişimine paralel gelişen ve değişen sinema anlatısının olmasıdır.

Türk sinemasının ilk yılları Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışının sonlarına denk gelmiştir. Osmanlı, bu süreçte birçok ülke ile savaş halinde olmasından dolayı sinema ideolojik bir araç olarak askeri departmanda ortaya çıkmış ve gelişmiştir (Özön, 2013: 70,71). Tiyatrocular dönemi olarak adlandırılan dönem ise Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarına denk gelmektedir. Bu dönemdeki sinema filmlerinde sıklıkla Kurtuluş Savaşı destanı işlenmektedir. Yeni kurulan ülkenin kültürel milliyetçi ideolojisi sinema eserlerine yansımaktadır (Önder & Baydemir, 2005: 122). Örneğin; *Ateşten Gömlek* (1923), *Ankara Postası* (1929), *Bir Millet Uyanıyor* (1932) vb. Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde çekilen birçok filmde Kurtuluş Savaşı konusu ve milliyetçilik duyguları işlenmiştir. Bu filmler milliyetçi ideoloji temelinde kolektif bir tarih üretiminin ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Maktav, 2006: 7). Geçiş dönemi olarak adlandırılan dönem ise Türkiye siyasi tarihinde çok partili rejime geçiş dönemi yıllarına denk gelmektedir. Bu dönem; Dünya'da II. Dünya Savaşının etkilerinin sürdüğü ve ülkede değişen dinamiklerin sinemaya yansıdığı yıllardır. Bu dönemde sinemada tek adam olarak adlandırılan Ertuğrul'dan başka genç yönetmenlerde filmler üretmeye başlamıştır (Esen, 2010: 45-47). Bu üretilen filmler farklı konulara değinmektedir. Ayrıca bu dönem, yeni anlatı yapıları üzerine denemelerin yapıldığı dönem olarak anılmaktadır. 1950-1970'li yılları kapsayan Sinemacılar dönemi diğer bir adıyla Yeşilçam dönemi ülkenin ideolojik ve sosyal yapısında büyük değişikliklerin olduğu dönemde gelişmiştir. Kentte yaşama kültürünün ön plana çıktığı dönemde geleneksel mahalle kültüründen uzaklaşmıştır. Ayrıca artan kentleşme ve makineleşme iç göçü ve kentlerdeki nüfus çeşitliliğini doğurmuştur (Kirel, 2005: 27). 1950'li yıllarda sayısı artan film şirketleri endüstrileşme çabasına girmiş ve 1960'lara gelindiğinde Hollywood benzeri stüdyo sisteminin uygulandığı Yeşilçam Dönemine girilmiştir (Saydam, 2020: 412). Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ve önceki hükümetten daha farklı ekonomik ve

siyasi politikaları benimsemesi ve yüzünü Amerika'ya dönenen bir siyasi modeli seçmesi doğrudan sinema anlayışına da yansımıştır. Klasik anlatı olarak adlandırılan Hollywood anlatısının hâkim olduğu sinema star kavramı üzerine durmaktadır. Hollywood tarzı anlatı yapısına sahip filmler belirli anlatı kalıbı içerisinde ilerlemektedir. Türk sinemasının sinemacılar döneminin ilk yıllarında klasik anlatıdan beslenen filmler tercih edilmiştir. Daha önceki yıllarda Türk seyircisinin sevdiği Mısır melodram anlatı tarzı bu dönemdeki anlatı yapısı içerisinde yedirilerek Yeşilçam anlatısı dediğimiz anlatı türünü beslemiştir (Özön, 1995b: 222). Popüler sinemaya hitap eden bu anlatıdaki filmlerin yanında ayrıca bu dönemde sinemasal üretim yapan, sinemayı bir anlatı aracı olarak gören yönetmenler tarafından çekilen filmlerin sayısında artış yaşanmıştır.

Dönemin siyasi ve toplumsal atmosferinin getirdiği etkiler ile ortaya çıkan eleştirel ortam da toplumsal gerçekçi tarzda filmler üretilmiştir (Pösteki, 2005: 9). Bu filmler de Türkiye'nin gerçeği olan köy problemleri, köy gerçekleri, göç, gecekondu problemleri, işçi sınıfı gibi birçok farklı konular tartışılmıştır (Özön, 1995a: 33). Türk Sinemasında sinemacılar dönemini başlatan ve sinema anlatısı üzerine düşünen bir yönetmen olan Lütfi Ömer Akad toplumsal gerçekçi konulara değinen önemli yönetmenler arasındadır.

Lütfi Ömer Akad 1949 yılında çektiği *Vurun Kahpeye* filmi ile sinemayı bir anlatı aracı olarak kullanmaya profesyonel olarak başlamıştır. Klasik sinema diline kendine özgü yeni yorumlamalar katarak sinema dilini oluşturmuştur (Onaran Â. Ş., 1977: 214). Sinema yazarları Akad'ın sinema kariyerini iki döneme ayırmaktadır. Akad sinemasının birinci dönemi *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1965) ile tamamlanmıştır. Yeni gerçekçi sinema akımından izler taşıyan film, toplumsal yapının gerçeklerini kocası tarafından terk edilen bir kadının şehirde kendi başına verdiği mücadele ile gün yüzüne çıkarmaya çalışmıştır. Yönetmenin Tarım Bakanlığı Orman Genel Müdürlüğü için çektiği *Tanrının Bağıışı Orman* (1964) belgesel filmi ile yeni dönemin kapısı aralanmıştır. Lütfi Ömer Akad ilk dönem sinemasını film yapma dönemi olarak adlanırken ikinci dönemini sinema dönemi olarak adlandırmaktadır (Esen, 2010: 79-89).

Lütfi Ömer Akad bu dönemde Türk sinemasının anlatı dilini oluşturmak üzerine çalışmalar yürütmüştür. Bunu yürütürken Türk sineması dilinin diğer Türk sanatlarında olduğu gibi sade yalın bir anlatıya sahip olması gerektiğini savunmuştur. Yönetmenin anlatı üzerine yoğunlaştığı bu dönemde üçlemeleri ön plana çıkmıştır. Yönetmenin köy, kent/imkânsız aşklar ve göç olmak üzere üç üçlemesi bulunmaktadır.

Kent üçlemesi/imkânsız aşklar üçlemesi olarak geçen üçlemede *Vesikalı Yârim* (1968), *Kader Böyle İstedi* (1968) ve *Seninle Ölmek İstiyorum* (1969) filmleri yer almaktadır. Üçlemede yer alan üç filmde de büyük kentte geçen aşk hikâyeleri toplumsal gerçekçi bir atmosferde verilmiştir. Üç filmde

de dönemin ekonomik, tarihsel ve sosyal gerçekliğinden izlere rastlanmaktadır.

Göç üçlemesi olarak geçen üçlemede *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) filmleri yer almaktadır. Üç filmde de köyden kente göç eden ailelerin kent hayatında yaşadığı zorluklar, kent hayatının acı yüzü, toplumsallaşma vb. dönemin sosyal ve kültürel sıkıntıları çarpıcı bir dille anlatılmaktadır. Özellikle son film olan *Diyet* filminde dönemin işçi hareketleri ve sendikalaşmanın önemi vurgulanmaktadır.

Üçlemelerin ilki olan köy üçlemesinde *Hudutların Kanunu* (1967), *Ana* (1967) ve bu çalışmaya konu olan *Kızılırmak-Karakoyun* (1967) filmi yer almaktadır. Yönetmenin çektiği bu üç film köy yaşantısının sorunlarına değinmektedir. Ayrıca Anadolu halkını romantize etmeden gerçekçi bir şekilde temsil etmesi, köy sorunlarına değinmesi ile toplumsal gerçekçi atmosferi yoğun şekilde hissettirmektedir. Çalışmaya konu olan *Kızılırmak-Karakoyun* filminin hikâyesi iki farklı Anadolu efsanesine dayanmaktadır. İki farklı Anadolu efsanesini bir araya getiren Akad; köy gerçeği, ağalık sistemi gibi konular üzerinde durarak efsane ile toplumsal gerçekçi anlatıyı birleştirmektedir.

Sinemasal geçmişi üzerine durulan Lütfi Ömer Akad sinemasının toplumsal hayatın dinamiklerinden etkilendiği görülmektedir. Yönetmen ilk dönemlerinden itibaren toplumsal yapıdan bağımsız olmadan sinemasını üretmiştir. Akad'ın sineması kimi zaman dönemin sıkıntılarından, toplumsal sorunlardan, gerçeklerden kimi zaman ise tarihsel mitlerden, efsanelerden beslenmektedir.

Dünya sineması geçmişten günümüze birçok mitten faydalanmıştır. Çekilen filmlerin birçoğu ülkelerin mitlerine ve efsanelerine dayanmıştır. Örneğin Yunan Mitolojisi, İskandinav Mitolojisi, Mısır Mitolojisi vb. birçok mit sinemanın konusu olmuş veya belirli mitolojik göndermeler filmlerde yer almıştır. Türk sineması için de aynı şeyden söz etmek mümkündür. Anadolu coğrafyasında mitolojiye karşılık gelen kavram efsanelerdir. Türk sinemasında efsanelerin konu edildiği ve uyarlandığı birçok eser mevcuttur. Lütfi Ömer Akad tarafından çekilen *Kızılırmak Karakoyun* filmi bu örneklerden biridir. Çalışmanın analiz bölümünü oluşturan bu film iki farklı efsaneye dayanmaktadır. Çalışmayı daha anlaşılır kılmak adına bu iki efsane kısaca şu şekildedir;

Kızılırmak Efsanesi;

Kızılırmak'ın bir yakasından diğer diğer yakasına bir gelin gidecektir. Gelin olacak genç kız 7 kardeşten tek kız olanıdır. Düğün günü genç kızı ailesi ata bindirir ve diğer yakadan kızı almaya gelen ahali kızı alır. Düğün alayı Kızılırmak Köprüsünün üzerinden geçerken köprü ağırlığa dayanamaz yıkılır. Gelin ve düğün alayının çoğunluğu Kızılırmak'ın sularına kapılır ve

ölür. Kurtulanlar gelinin ve damadın ailesine haber gönderir. Haberi alan gelinin kardeşi köprünün başına gelir ve şu sözleri söyler;

*“Yedi kardeşlik de bindirdik ata
Köprünün başında oldu bir hata
Aldırdık gelini Kızılırmak’a
Ne yaptın Kızılırmak ne yaptın allı gelini
Gelini gelini de Türkmen torunu
Köprüden geçerken köprü bükülüp çöktü
Bütün seymen Kızılırmak’a düştü
Bu hali görenin hep aklı şaştı
Ne yaptın Kızılırmak ne yaptın allı gelini
Gelini gelini de Türkmen torunu
Davulcusu kayabaşı dolaşır
Seymeni koyun gibi meleşir
Damat Bey’e kara haber ulaşır
Ne yaptın Kızılırmak ne yaptın allı gelini
Gelini gelini de Türkmen torunu”*

Haber kısa süre sonra damat tarafına ulaşır ve damat koşarak köprünün diğer ucuna gelir. Köprünün başında şu sözleri söyler;

*“Bileydim de nazlı yâre varaydım
Atının başından tutup yedektim
Düşüyorum dedikçe de sıkı sıkı tutaydım
Ne yaptın Kızılırmak ne yaptın allı gelini
Gerdanı beş karış benim yârimi
Avcıyı getirin de şu kartalı vursun
Dalgıcı getirin de gelini bulsun
Cerrah getirin de Damat Bey’in halinden bilsin
Ne yaptın Kızılırmak ne yaptın allı gelini
Gerdanı beş karış benim yârimi”*

Kısa bir süre sonra düğün alayında kaybolan kişileri bulmak amacıyla Kızılırmak boyunca arama yapılır. Bulunan ölümler köylerinde toprağa verilir (URL-1). Türkü sözlerinin de yer aldığı efsanenin özeti bugün müzik ve sözlü kültür aracılığı ile günümüze kadar ulaşmıştır.

Karakoyun Efsanesi;

Genç adam zengin ağanın yanında çobanlık yapmaya başlar. Genç çoban; Ağrı Dağı ve Karaköse arasındaki dağlarda sürüsünü otlatır. Bir süre sonra genç çoban ağanın genç kızına âşık olur. Genç kız da ilerleyen süreçte

çobanın kavalı çalışı, davranışlarından etkilenir ve ona âşık olur. Daha sonra ağa, kızı ile çoban arasındaki ilişkiyi öğrenir ve bu ilişkiyi onaylamaz. Bir gün çoban dağda koyunlarını otlatırken eşkıyaların baskınına uğrar, koyunları çalınır ve kendisi ip ile bağlanır. Çobanın köpeği ağanın evine giderek kapısında havlar. Durumu anlayan kız ağa babasından yardım ister. Ağa adamları ile çobanı kurtarır. Ağa, çobana koyunları eşkıyalardan kurtarması karşılığında kızı ile evlenebileceği sözünü verir. Çoban kaval çalarak koyunları dereden geçirir ve ağaya geri götürür. Fakat ağa kızı ile evlenmesi için şart sunmaya devam eder. Bu şartlardan ilki; koyunlara tuz yedirip susuz bıraktıktan sonra dereden su içirmeden geçirmektir. Çoban kara koyun haricinde bütün sürüyü su içmeden sudan geçirir. Kara koyun suyun ortasında su içmeden bekler. Bunun üzerine ağa kara koyunun neden böyle yaptığını sorar. Çoban kara koyunun darıldığını söyler. Bunun üzerine çoban koyuna kavalı ile durumu anlatan bir ezgi çalar ve kara koyun sudan geçer. Ağanın diğer şartı kuzuların emişme zamanı kuzulara süt emdirmeden birbirinden ayırmaktır. Çoban bu şartı da yerine getirir. Bir sonraki şart ağanın evinin önündeki büyük ağacı bir saat içinde kesmektir. Ağanın kızının desteği ile çoban bu şartı da tamamlar. Ağa son olarak iki hafta boyunca koyunların otlatılmasını, süre sonunda en zayıf koyunun kesilip kendisine kıyafet yapılması şartını koyar. İki hafta sonra çoban kara koyunu keserek ağaya kıyafet diker. Bütün şartları yerine getiren çoban ağanın kızı ile evlenir (URL-2).

Bu iki efsanenin olay örgüsüne bakıldığında klasik anlatı olarak adlandırılan anlatı tarzı ile benzerlik gösterdiği görülmektedir. Propp'un 100 olağanüstü masalı inceleyerek ortaya koyduğu yapısal çözümleme metodu bu efsaneler üzerinde de uygulanabilmektedir. Bu iki Anadolu efsanesini bir araya getiren *Kızılırmak Karakoyun* filmi bu anlamda disiplinlerarası bir çalışmayı mümkün hale getirmektedir. Bu amaçla iki Anadolu efsanesine dayanan *Kızılırmak Karakoyun* filmi yapısal çözümleme metodu kullanılarak analiz edilebilmektedir.

V.Propp'un Yapısal Çözümleme Metodu (Masal Çözümleme Metodu)

Vladimir Propp dil bilim, edebiyat, göstergebilim, halk bilimi gibi bilim dallarında çalışmalar yapmış Rus araştırmacıdır (Bars, 2014a: 83). En önemli eseri olan *Morfolojik Yöntem* (Morfolojiya Skazki), göstergebilim kuramcılarının çıkış noktası olarak başvurdukları bir kaynak olmuştur. Propp çalışmalarında kendisinden önce yapılmış olan masal inceleme çalışmalarını eleştirmiş, bu çalışmalardan önce masalın ne olduğunun bilinmesi gerektiğini vurgulamıştır. Propp'a göre masal doğru şekilde biçimbilimsel olarak incelenmezse masalın konusunda doğru bir değerlendirme yapmak mümkün değildir. Masallar hangi toplum tarafından nerede ve ne zaman üretildiği ve ne şekilde aktarıldığı meselesinden ziyade biçimsel olarak irdelenmelidir (Ekici, 2013: 122). Propp tarafından kaleme

alınan Masalın Biçimbilimi isimli çalışma, masalları yapısal özellikleri ve işlevleri üzerinden incelemektedir (Abalı, 2013: 30). Propp'un çalışmasında analiz ettiği metinler aracılığıyla masalların çok renkli, çeşitli ve tekbiçimci olarak iki özelliği vurgulanmıştır. Bu inceleme esnasında Propp ilk olarak masalların bölümlerini belirlemiş devamında bu bölümleri dikkate alarak incelediği masalları birbiriyle karşılaştırmıştır (Çıblak, 2015: 130). Bu ayrımı gerçekleştirebilmek için özel yöntemler belirlemiştir. İlk olarak olağanüstü masallar olarak nitelendirilen masalların oluşturucu bölümlerini ayırmıştır. Daha sonra masallar bu oluşturucu bölümleri paralelinde karşılaştırılmıştır ve çalışmanın sonucunda doğru biçimsel bir yapı oluşturulmuştur (Bars, 2014b: 259).

V. Propp *Masalın Biçimbilimi* kitabında masalın sabit ve değişen değerlerini saptamak için aşağıda belirtilen durumları birbirleri ile karşılaştırmıştır (Propp, 2001: 23).

1. Bir Kral kahramana bir kartal verir. Kartal kahramanı başka bir krallığa götürür.

2. Yaşlı adam Sucenko'ya ait bir at verir. At Sucenko'yu başka bir krallığa götürür.

3. Bir sihirbaz, Ivan'a küçük bir kayık verir. Kayık Ivan'ı başka bir krallığa götürür.

4. Kraliçe Ivan'a bir yüzük verir. Yüzükten çıkan cüsseli adamlar Ivan'ı başka bir krallığa götürür.

Yukarıda görüldüğü gibi masalarda kahramanların isimleri, kullandıkları nesnelere değişse de, kahramanların yapmış olduğu eylemler değişmemektedir. Bu dört madde; masalların genellikle aynı eylemleri farklı bireylere yaptırıldıklarını bizlere göstermektedir. Bu eylemler işlev olarak anılmaktadır (Çıblak, 2015: 130). Propp incelemesinde temel anlatı birimi olarak işlevi kullanmaktadır. Kişinin eylemi işlevdir. Masalarda kişilerin (kahramanların) yerine getirdiği işlevler değişmezdir ve masalların temel bölümlerini oluşturmaktadır (Bars, 2014a: 84). Propp bu işlevler hakkında saptamalarda bulunmuştur (Propp, 2001: 24-27).

1. Kişilerin işlevleri kimin tarafından gerçekleştirdiği değişse de işlev masalın değişmez ögesidir.

2. Masalarda işlevler sınırlı sayıdadır.

3. İşlevler hep aynı sırada gerçekleşir.

4. Bütün olağanüstü masallar, yapısal olarak tek bir tiptir.

Propp, masalarda değişmeyen 31 işlevi sırasına göre belirtmiştir. Kısa özetler ve şematik karşılaştırma yapmak için her işleve bir simge vermiştir. Masallar incelendiğinde çoğunlukla başlangıç durumu ile başlamaktadır. Bu başlangıçta aile bireylerinin kim olduğu açıklanmış ya da ilerleyen süreçte kahraman olacak kişi tanıtılmıştır. Masallardaki bu başlangıç durumu işlev

olarak nitelendirilmese dahi önemli bir biçimsel öge olmuştur. Kavramsal olarak bu öge “başlangıç durumu” olarak isimlendirilmiştir. Ayrıca “a” işareti ile gösterilmiştir (Çıblak, 2015: 13).

Makalede analiz yöntemi olarak kullanılacak olan yapısal çözümleme metodu ve Propp’un tespit ettiği 31 işlevin sıralanışı ve tanım içinde kullanılan işaretler şu şekildedir (Propp, 2001: 28-64):

1. Aile üyelerinin herhangi birisi evden ayrılır veya uzaklaşır. (tanımı: uzaklaşma, simgesi β)
2. Başkahramanın karşısına bir yasak çıkar. (tanımı: yasaklama, simgesi γ)
3. Kahraman bu yasağı deler/ çiğner. (tanımı: yasağı çiğneme, simgesi ε)
4. Masalın kötüsü olan saldırgan bilgi almaya başlar. (tanımı: soruşturma, simgesi ξ)
5. Masalın kötüsü olan saldırgan masaldaki kurban hakkında bilgi toplar. (tanımı: bilgi toplama, simgesi ζ)
6. Masalın kötüsü olan saldırgan kurbanı ele geçirmek amacıyla onu kandırmaya çalışır. (tanımı: aldatma, simgesi η)
7. Masalın kurbanı saldırgan tarafından kandırılır ve farkında olmadan veya gönülsüz olarak düşmana yardım eder. (tanımı: suça katılma, simgesi θ)
8. Masalın kötüsü olan saldırgan masalın başındaki aile üyelerinden herhangi birine zarar verir. (tanımı: kötülük, simgesi A)
8. Masalın başındaki aileden birinin bir eksikliği vardır ve bunu elde etmeyi amaçlamaktadır. (tanımı: eksiklik, simgesi a)
9. Ailenin eksikliği veya masalın kötüsü olan saldırganın yaptığı kötülük haberi yayılır ve bir dilek veya buyruk yoluyla kahramana başvurulur. (tanımı: aracılık, geçiş anı, simgesi B)
10. Kahraman eylemi/ görevi kabul eder. (tanımı: karşıt eylemin başlangıcı, simgesi C)
11. Kahraman görev/ eylem amacıyla evinden ayrılır. (tanımı: gidiş, simgesi ↑)
12. Kahraman büyülü bir nesne veya yoldaş edinmesi için sınanma veya saldırı ile karşı karşıya kalır. (tanımı: bağışçının ilk işlevi, simgesi D)
13. Kahraman masalın sonunda bağışta bulunacak kişiye tepki verir. (tanımı: kahramanın tepkisi, simgesi E)
14. Masalın kahramanı büyülü nesneyi elde eder. (tanımı: büyülü nesnenin alınması, simgesi F)
15. Kahramanın hedeflediği nesne veya ürüne ulaşması için ona yoldaşlık edilir. (tanımı: iki krallık arasında yolculuk, bir kılavuzun eşliğinde yolculuk, simgesi G)
16. Masalın kahramanı ve saldırganı herhangi bir çatışmada karşı karşıya gelir. (tanımı: çatışma, simgesi H)
17. Kahraman kendisini tanımlayan bir işarete sahip olur. (tanımı: özel işaret, simgesi I)

18. Saldırgan kahramanın karşında yenilir. (tanımı: zafer, simgesi J)
19. Masalın başlangıcındaki kötülük giderilir ya da eksiklik tamamlanır. (tanımı: giderme, simgesi K)
20. Kahraman maceranın başladığı mekâna geri döner. (tanımı: geri dönüş, simgesi ↓)
21. Kahraman başkaları tarafından gözlemlenir. (tanımı: izleme, simgesi Pr)
22. Kahramanın yardıma ihtiyacı olur ve kahramana yardım edilir. (tanımı: yardım, simgesi Rs)
23. Kahraman kendi kimliğini saklayarak evine geri döner ya da farklı bir ülkeye gider. (tanımı: kimliğinin gizleyerek gelme, simgesi O)
24. Sahtekâr bir kahraman gerçek olmayan fikirler ileri sürer. (tanımı: asılsız savlar, simgesi L)
25. Kahramana aşması gereken zorlu bir iş verilir. (tanımı: güç iş, simgesi M)
26. Kahramana verilen bu güç iş kahraman tarafından yerine getirilir. (tanımı: güç işi yerine getirme, simgesi N)
27. Kahraman herkes tarafından tanınır ve kabul edilir. (tanımı: tanı(n)ma, simgesi Q)
28. Sahte kahramanın/ düşmanın ya da kötünün gerçek kimliği anlaşılır. (tanımı: ortaya çıkarma, simgesi Ex)
29. Kahraman yeni bir imaj kazanır. (tanımı: biçim değiştirme, simgesi T)
30. Sahte kahraman ya da saldırgan ceza alır. (tanımı: cezalandırma, simgesi U)
31. Masalın kahramanı evlenir ve başa geçer. (tanımı: evlenme, simgesi W°o)

Bütün bu 31 işlev arka arkaya sıralandığında her işlev kendisinden önceki işlevin mantığı ve estetik gerekliliği çerçevesinde ortaya çıkartılır. Üste sıralan bu işlevlerin tamamına bütün masalarda rastlanmasa dahi bu işlevler aynı sıra ile devam etmektedir (Rıfat, 2009: 39).

Masalı oluşturan olay dizgesinin belirlenmesi masalı çözümleme sırasında önceliklidir. Masalda her yeni kötülük, zarar, eksiklik yeni bir olay dizgesi oluşturur. Bu açıklama, bir masalın birçok olay dizgesinden oluşabileceğini göstermektedir. Propp'a göre; işaret edilen bu 31 işlev 7 bireyin (anlatı kişinin) eylem alanları dâhilinde oluşmaktadır. Bu 7 eylem alanı; saldırganın eylem alanı, bağışçının eylem alanı, yardımcının eylem alanı, aranan kişinin ve babasının eylem alanı, gönderenin eylem alanı, kahramanın eylem alanı, düzmece kahramanın eylem alanı şeklindedir. Bu eylem alanlarında sırasıyla; kötülük, çatışma, izleme, büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması, büyülü nesnenin kahramana verilmesi, zor işin başarılmasında kahramana yardım edilmesi, güç işlerin başarıma isteği, bir özel işaretin zorla benimsetilmesi, düzmece kahramanın ortaya çıkarılması, gerçek kahramanın tanınması, saldırganın cezalandırılması, evlenme, kahramanın görevlendirilmesi, arayış amacıyla gidiş, bağışçının isteklerine tepki, asılsız iddialar süreci yer almaktadır (Çıblak, 2015: 133). Propp'a göre masal kahramanları sürekli aynı fonksiyonları sergilemektedir.

Fonksiyonların sayısı sınırlı olsa dahi kahramanların sınırı yoktur. Aynılık ve çeşitlilik bu masalların iki özelliğidir. Kahramanlar, farklı nesnelere, çevrelere, geleneklere ve inançlara ile masalları zenginleştirirken belirli fonksiyonların olması aynılığı sağlamaktadır (Günay Türkes, 2011: 28). Propp'un ortaya koyduğu bu inceleme ile masalların ortak unsurları (eylem-işlevleri) belirlenmiş ve masalları yapısal olarak incelemeye bir açıklama getirilmiştir. Bu çalışmayı peri masalları üzerinde yapmış olsa da peri masalları dışında kalan masallar ve farklı kültürlerde ve coğrafyalarda ortaya çıkmış masallar, mitler ve efsaneler yapısal olarak birbirlerine benzemektedir. Bu açıklamalar masalların, mitlerin ve efsanelerin tamamının ortak bir yapı üstüne inşa edildiğini göstermektedir.

Kızılırmak Karakoyun Filmi Filmografisi ve Konusu

Kızılırmak Karakoyun filmi ilk olarak 1947 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiştir. 1947 yılından 20 yıl sonra film ikinci defa çekilmiştir. Senaristliğini ve yönetmenliği Lütfi Ömer Akad'ın üstlendiği 1967 yapımı *Kızılırmak Karakoyun* filmi siyah beyaz bir filmidir. Başrollerinde Yılmaz Güney, Nilüfer Koçyiğit, Kadir Savun yer almaktadır. Filmin müziğini Orhan Gencebay, Abdullah Nail Baysu yapmıştır (Onaran, 1981: 300-306).

Filmin konusu kısaca şu şekildedir; Abdi Ağa'nın dedesi geçmiş zamanda obadan kovulmuş kasabaya yerleşmiştir. Abdi Ağa bunun intikamını almak istemektedir. Hüseyin Ağa obanın ağasıdır. Abdi Ağa intikam için obanın yaşadığı kışlağı alır ve kira ücretini arttırır. Hüseyin Ağa'nın yavaş yavaş Abdi Ağa'ya olan borcu artar. Hüseyin Ağa'nın eşi Zehra Kadın'ın Abdi Ağa ile akrabalığı vardır ve dedesinin intikamını almayı istemektedir. Ali Haydar obanın çobanıdır ve Hüseyin Ağa'nın kızı Hatçe ile aşk yaşamaktadır. Ancak çiftin geleceği obanın töreleri gereği birlikte olmalarını imkânsız hale getirmektedir. Bir ağa kızı ancak bir ağa oğlu ile evlenmez. Zehra Kadın Hatçe'ye üvey analık yapıp onu hor görmektedir. Hatçe'ye kara yünleri ak edene kadar yıkamasını söyler. Hatçe dere kıyına gider ve yünleri yıkamaya başlar. O sırada Ali Haydar gelir ve ona beyaz yün verir. Bir gün Abdi Ağa'nın oğlu Ahmet ve yardımcısı Fettah Efendi obaya gelir. Ahmet Hatçe'yi görür ve beğenir. Hatçe Ali Haydar'ın yanına gider ve Yıldız Dağına kaçmayı teklif eder. Ali Haydar'la yalnız kalınca Hatçe ile olamayacağını fakat kendisinin burada olduğunu imasında bulunur. Ahmet Hatçe'yi gelin olarak istediğini Şaban'a söyler. Şaban bunu iletmek için obaya giderken Hatçe ve Ali Haydar'ı görür. Hüseyin Ağa'ya gider ve iki genci söyler. Bunu üzerine Hüseyin Ağa kızına ağa kızı olduğunu söyleyip töreyi hatırlatır. Bu sırada Ali Haydar Hüseyin Ağa ile yüzleşmeye gelir. Ağa törenin her şeyin önünde olduğunu ve kararın (hükmün) Düşkünler meydanında verilmesini söyler. Hak meydanı dedikleri Erenler Meclisi toplanır ve taraflar teker teker dinlenir. Karar aşamasında obanın ozanı Can Dede birbirlerini sevdikten sonra kalplere engel olunamayacağını ve onlara bir şans verilmesini ister, bunun üzerine ortaya aşılmaz bir şart koşulur bu şart

aşılırsa Hatçe ile evliliğe izin verilmesi kararına varılır. Bu şartın ilk kısmı, üç gün boyunca Ali Haydar'ın sürüsü başka birileri tarafından güdülecek ve üç gün üç gece tuzla beslenecek hiç su verilmeyecek şeklindedir. Üç günün sonunda Ali Haydar sürüdeki hayvanları nehirden geçirecek fakat hayvanlardan hiçbiri bir yudum su bile içmeyecektir. Bu üç günlük sürede hayvanlar tuzla beslenir. Hatçe'de 3 gün boyunca tuz yiyip su içmez ve Ali Haydar'da aynı şeyi yapar. Bu sırada Ahmet Hatçe'yi Hüseyin Ağa'dan ister. Hüseyin Ağa üç günlük süre bittikten sonra konuşulmasını söyler. Beklenen gün gelir Ali Haydar sürüyü geçirmeye başlar. İlk karakoyun kavalın sesini doğru ilerler ve nehri geçer, devamında sürünün tamamı su içmeden nehri geçer. Obayı şenlik havası alır. Bu haberin üzerine Fettah Efendi Ahmet'in kızı alma teklifinin cevabı için obaya gelir. Cevap için bir müddet bırakır ve yaşadıkları yaylanın da Abdi Bey tarafından satın alındığını söyleyip gider. Bu haberden sonra Erenler Meclisi tekrar toplanır. Ali Haydar hakkında vazgeçtiğini söyler. Karar Hatçe'nin babasına bırakılır. Hüseyin Ağa Hatçe'yi Ahmet'e verir. Obada şenlik kurulur. Düğün eğlenceleri yapılır. Abdi Ağanın adamları gelir, düğünün obada değil kasabada yapılacağını söylerler. Gelini alıp şenlik alanını dağıtarak giderler. Bu saygısızlığın üzerine Ali Haydar Hatçe'yi geri almak için Hüseyin Ağa'dan izin ister. İzin alınır ve oba halkı ile birlikte yola çıkılır. Hatçe Kızılırmak'ın üzerindeki köprüden geçerken Ali Haydar yetişir. Ali Haydar köprü'nün karşısında duranlar tarafından vurulur fakat köprüye, Hatçe'nin yanına ilerlemeye devam eder. Hatçe de ona karşı gider. O sırada köprü yıkılır. Ali Haydar ve Hatçe Kızılırmak'ın sularında kaybolur.

Kızılırmak Karakoyun Filminin Yapısal Çözümleme Yöntemi ile İncelemesi

Genel özellikleri ile açıkladığımız Propp'un yapısal çözümleme yönteminin uygulandığı *Kızılırmak Karakoyun* filmindeki olay dizgesi ve işlevleri şu şekildedir:

Olay Dizgisi-1

1. Abdi Ağa ve Hüseyin Ağa tanıtılır. (başlangıç durumu, simgesi a)
2. Hüseyin Ağa'nın karısı Zehra Kadın Abdi Ağa'nın akrabasıdır ve geçmişte obadan kovulan halasının kocasının intikamını almak istemektedir. (tanımı: aldatma, simgesi η)
3. Abdi Ağa obayı satın alır. Yıllık ücreti 100 altına çıkartır, Hüseyin Ağa bu ücreti ödeyemez, yavaş yavaş Abdi Ağa'ya olan borcu artmaktadır. (tanımı: eksiklik, simgesi α)

Olay Dizgisi 2

4. Ali Haydar obanın çobanıdır, Hatçe ise Hüseyin Ağa'nın kızıdır. (tanımı: başlangıç durumu, simgesi a)
5. Obanın töreleri gereği birlikte olmaları imkânsızdır. Bir ağa kızı ancak bir ağa oğlu ile evlenmez. (tanımı: yasaklama, simgesi γ)

6. Ali Haydar ve Hatçe birbirlerine âşıktırlar. (tanımı: yasağı çiğneme, simgesi Ʒ)

7. Bir gün Abdi Ağa'nın oğlu Ahmet ve yardımcısı Fettah Efendi obaya gelir. (tanımı: soruşturma, simgesi Ʒ)

8. Abdi Ağa'nın oğlu Ahmet Hatçe'yi görür. Onunla tanışmaya çalışır. Yardımcısı Fettah Efendi'den bu durumla ilgilenmesini ister. (tanımı: bilgi toplama, simgesi Ʒ)

9. Şaban Hatçe ve Ali Haydar'ı görür. Çifti kızın babasına söyler. Zehra Kadın ve Şaban Hatçe ve Ali Haydar'ın uygunsuz davranışta bulduklarını söyleyerek çifte iftira atar. (tanımı: asılsız savlar, simgesi L)

10. Erenler Meclisinde; Ali Haydar ile Hatçe'nin evlenebilmesi için şart koşulur. Bu şart Ali Haydar'ın sürüsü başka biri tarafından üç gün güdülüp üç gün boyunca tuzla beslenecek ve hiç su verilmeyecek şartı ile başlar. Üç günün sonunda sürü hiç su içmeden nehri aşarsa Hatçe ile evlenmesine izin verilecektir. (tanımı: güç iş, simgesi M)

11. Ali Haydar sürüyü nehirden başarı ile geçirir. (tanımı: güç işi yerine getirme, simgesi N)

Olay Dizisi 3

12. Hüseyin Ağa yaylanın ellerinden gittiğini Abdi Ağa tarafından satın aldığını öğrenilir. (tanımı: eksiklik, simgesi a)

13. Ali Haydar obanın rahatlığı için Hatçe ile evlenmekten vazgeçer. Abdi Ağanın adamları gelir, düğünün obada değil kasabada yapılacağını söylerler. Gelini alıp şenlik alanını dağıtarak giderler. (tanımı: aracılık, geçiş anı, simgesi B)

14. Bu saygısızlığın üzerine Ali Haydar Hatçe'yi geri almak için Hüseyin Ağa'dan izin ister. (tanımı: karşıt eylemin başlangıcı, simgeci C)

15. İzin alınır ve oba halkı ile birlikte yola çıkılır. (tanımı: gidiş, simgesi ↑)

16. Kızılırmak köprüsü üzerinde Ali Haydar gelin alayına yetişir. (tanımı: çatışma, simgesi H)

17. Ali Haydar Ahmet'i vurur. (tanımı: cezalandırma, simgesi U)

Bu filmin işlevlerini bir araya getirdiğimizde şöyle bir tablo ortaya çıkmaktadır:

1. a η α

2. a γ Ʒ Ʒ L M N

3. a B C ↑ H U

7 eylem alanındaki kişiler;

1. Saldırganın eylem alanı: Abdi Ağa, Abdi Ağanın oğlu Ahmet, Abdi Ağanın yardımcısı Fettah, Zehra Kadın bu eylem alanı içinde değerlendirilebilir. Abdi Ağa dedesinin intikamını almak için obanın elinden

yaylak ve kışlaklar alır. Zehra Kadın evlendiği günden beri Hüseyin Ağanın Abdi Ağa'ya olan borcunu arttırmakta ve Hatçe'ye kötü davranmaktadır. Ahmet Hatçe'nin rızası olmadığı halde borç karşılığı Zehra ile evlenmek ister. Fettah Ahmet'e yardım eder ve Ali Haydar ile Hatçe'nin ilişkisini Hüseyin Ağa'ya söyler.

2. Bağışçının eylem alanı: Filmde açık olarak büyümlü bir nesne yoktur. Fakat Ali Haydar'ın çalmış olduğu kaval ile koyunlarının su içmeden dereden geçmesi mucizedir. Bu durum bağışçının eylem alanı olarak değerlendirilir.

3. Yardımcının eylem alanı: Bu eylem alanında karşımıza iki kişi çıkmaktadır. Can Dede ve Ferhat. Can Dede'nin Erenler Meclisinde Ali Haydar'ı ve sevgisini savunmaktadır. Ferhat zor görevi önererek Ali Haydar'ın obadan kesin atılma ihtimalini kırmaya çalışarak bir şans yaratır.

4. Prensesin ve babasının eylem alanı: Hatçe yasak olsa bile çoban Ali Haydar'ı sevmektedir. Töreye karşı gelip Ali Haydar'a Yıldız Dağına kaçma teklifinde bulunur. Zor görev sırasında sevdiğinin yanında olmak için üç gün boyunca Hatçe'de tuz yiyip su içmez. Baba Hüseyin Ağa töreye karşı gelse bile Ali Haydar'a bir şans verir. Zor görevi geçince de kızını çobana verir. Borç gereği kızını Ahmet'e vermeyi kabul etse bile düğün günü Ali Haydar'ın Hatçe'yi geri getirme isteğini destekler.

5. Göndericinin eylem alanı: Bu eylem alanında Erenler Meclisi yer alır. Ali Haydar'ın zorlu görevi ve görevin yerine getirmesi bu meclise sunulur ve meclis tarafın kabul edilir.

6. Kahramanın eylem alanı: Filmin kahramanı Ali Haydar'dır. Ali Haydar sevdiği kadın olan Hatçe'ye kavuşabilmek için zorlu görevi kabul eder. Görevi yerine getirse bile obanın iyiliği için sevdiği kadından vazgeçer. Düğün günü obaya saygısızlık eden damat tarafını cezalandırmak ve Hatçe'yi geri almak için yola çıkar. Hatçe'yi kurtarmaya çalışırken kahramanca ölür.

7. Düzmece kahramanın eylem alanı: Bu eylem alanında Abdi Ağa'nın oğlu Ahmet yer alır. Ahmet babası Adi Ağa'nın gücüne güvenerek Hatçe'yi Hüseyin Ağa'dan ister. Hatçe'yi her ne şekilde olursa olsun ister. Bu eylem sadece Hatçe'ye âşık olduğu için gerçekleşmemekte içinde intikam duygusunu da barındırmaktadır. Karakterinin kötü olduğu ve kadınlara karşı tutumu şarkıcının ve dansçının olduğu sahnede karakterin barbar/kaba davranmasıyla belli olur.

Lütfi Ömer Akad filmlerinde modernleşme sıkıntısına değinirken modernlik karşıtı bir tavır sergilemeden halka doğrudan temas ederek halkın sinemasını üretmeyi amaçlamıştır (Abisel, 2005: 15). Anadolu halkına temas eden *Kızılırmak Karakoyun* filmi dayanağını Anadolu efsanelerinden almaktadır. Kızılırmak efsanesi ve Karakoyun efsanesini bir araya getiren bu film yalnızca masalsı anlatımdan ibaret değildir. Masalsı yapının içerisinde köy gerçeklerini çarpıcı şekilde ortaya koymaktadır. Proop'un yapısal çözümleme yöntemi yalnızca masallar üzerine yapılan bir

çalışma olsa da anlatı yapısının sunmuş olduğu imkânlar toplumsal gerçekçi bir analizi de mümkün hale getirmektedir. Bu yönü ile disiplinler arası çalışmaya olanak sağlayan bu yöntem, Türkiye'nin köy gerçeğini görünür hale getirmektedir. Klasik anlatı yapısında ilerleyen *Kızılırmak Karakoyun* filminde Propp'un belirttiği 31 işlevin 17 işlevine rastlanmıştır. Yapısal çözümleme yöntemi içerisinde yer alan işlevlerin çoğunun filmde yer aldığı tespit edilmiştir. Klasik anlatı yapısına sahip olan birçok efsane, hikâye, filmde konu değişse dahi olayların ilerleyişi ve sonuca bağlanması benzer şekilde olmaktadır. Her anlatı ürününün aynı aşamalardan geçerek konusunu anlatması pek mümkün değildir. Ancak belirli bir çizgide yoğunluğu ortak olacak olay örgüsünde konu ilerlemektedir. Propp çalışmasında masallar arasında ortak unsurları belirleyip sabit bir anlatı yapısını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Propp, 31 işlevin tamamının tüm masallarda tam olarak bulunmayabileceğini ancak işlev sırasının değişmeyeceğini belirtmiştir. *Kızılırmak Karakoyun* filmi üzerine yapılan çalışmada Propp'un belirttiği şekilde işlevlerin tamamı yer almasa dahi işlev sırasının sabit kaldığı tespit edilmiştir. İşlevler arasında mantıklı bir ilişki mevcuttur.

17 işlevin yer alması ve Propp'un belirttiği sıra ile ilerlemesi filmin anlatı yapısının daha rahat anlaşılmasını ve akıcı olmasını sağlamaktadır. Anadolu'nun efsanelerinden referans alınarak çekilen filmde efsaneler işlevler aracılığıyla ilerlemektedir. Masalsı bir formda anlatılan hikâye dönemin toplumsal gerçekçi konularına değinmektedir. Olay örgüsünü içine alan olay dizgesi, olayın yapılan yapısal çözümleme ile toplumsal gerçekçi bir formda gerçekleştiğini ortaya çıkartılmaktadır.

Sonuç

Çalışmanın analiz bölümü için başvurulan yöntem olan yapısal çözümleme yöntemini Vladimir Propp 100 peri masallarını inceleyerek ortaya koyduğu *Masalın Biçimbilimi* adlı kitabında açıklamıştır. Bu yöntemin ana fikri; masalların coğrafi ve kültür farklılıklarını içinde taşımadığı, kahramanlar ve nesnelere değişse bile olay dizgesinde belirlenen 31 işleve göre şekillendiği üzerinedir. Propp tarafından ortaya konulan bu 31 işlevin tamamı bütün masallarda var olmayabilir. Fakat bu 31 işlevin belirli maddeleri muhakkak 31 işlevde belirtilen sıra ile masallarda yer almaktadır. Yapısal çözümleme yöntemi adı verilen bu yöntem farklı araştırmacılar tarafında Anadolu ve Türk mitlerine/efsanelerine uygulanmıştır. Anadolu coğrafyasında masaldan ziyade ağırlıklı olarak mitler/efsaneler mevcuttur. İçerik açısından masallar, mitler/ efsaneler birbirleriyle benzerlik göstermektedir. Mitler/ efsaneler üzerine yapılan çalışmalarda olay dizgisine uygun şekilde hikâyenin geliştiği ve sonuçlandığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada ise bu yöntem bir filme uygulanmıştır. Yapısal çözümleme yöntemi yalnızca masal, mit/efsanelerin analizin yanı sıra film analizlerinde de kullanılmaktadır. Klasik anlatı sineması tarzında çekilen filmlerde tercih

edilen anlatı yapısı yapısal çözümleme yöntemini uygulayabilmeyi mümkün hale getirmektedir.

“Kızılırmak Karakoyun Filmini Kahraman Anlatısı ve Kahramanın Yolculuğu Bağlamında Biçimbilimsel Olarak Yeniden Okumak” isimli bu çalışmada Lütfi Ömer Akad’ın yönetmeninde çekilen *Kızılırmak Karakoyun* filmi yapısal çözümleme yöntemi ile analiz edilmiştir. Hikâyesini iki Anadolu efsanesinden alan film isminden de anlaşılacağı üzere Kızılırmak efsanesi ve Karakoyun efsanesine dayanmaktadır. Yapısal çözümleme yönteminin belirttiği 31 işlevin 17’si bu filmde kullanılmıştır. Bu 17 işlev 3 olay dizgesi etrafında gerçekleşmiştir. Kullanılan işlevler sonucunda birinci olay dizgesinde 3 işlev, ikinci olay dizgesinde 8 işlev, üçüncü olay dizgesinde 6 işlev kullanılmış olup işlev tablosu oluşturulmuştur. Propp’un yapısal çözümleme yöntemi doğrultusunda belirttiği 7 eylem alanı olan saldırganın eylem alanı, bağışçının eylem alanı, yardımcının eylem alanı, aranan kişinin ve babasının eylem alanı, gönderenin eylem alanı, kahramanın eylem alanı, düzmece kahramanın eylem alanı filmde kullanılmıştır.

Propp’un masallar üzerine yaptığı yapısal çözümlemeyi klasik anlatı yapısını içerisinde barındıran filmlerde uygulamak mümkündür. İşlev sayısı fark etmeksizin işlevlerin sırasında bir değişiklik olmayacağını belirten Propp’un bu çıkarımının “Kızılırmak Karakoyun Filmini Kahraman Anlatısı ve Kahramanın Yolculuğu Bağlamında Biçimbilimsel Olarak Yeniden Okumak” çalışması ile filmler için de geçerli olduğu tespit edilmiştir. İncelenen filmin olay dizgesi birçok masaldaki olay örgüsünün işlevlerine benzer şekilde gelişmektedir. Sınırlı sayıda işlevin olduğu filmde olay örgüsü belirtilen işlevlerin sınırları arasında ilerlemiş olup işlevler arasındaki ilişki mantık çerçevesinde devam etmektedir. Film içerisindeki hiçbir işlev birbirini dışlamamaktadır.

Toplumsal gerçekçi konulara değinen *Kızılırmak Karakoyun* filminin yapısal çözümleme yöntemi ile analiz edilmesi bundan sonra yapılacak çalışmalar için yeni bir bakış açısı getireceği düşünülmektedir. Yapısal çözümleme yönteminin sinema filmlerine uygulanabilecek bir yöntem olduğunu göstermekle birlikte toplumsal gerçekçi bağlam içerisinde değerlendirebilecek örnek bir çalışma olmaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Abalı, İ. (2013). Yapısal folklor kuramı bağlamında bir masal incelemesi örneği. *İdil Dergisi*, 2 (10), 26-40.
- Abisel, N. (2005). *Çok tuhaf çok tanıdık Vesikalı Yârim üzerine*. İstanbul: Metis
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (çev.: İ. Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Bars, M. E. (2014). Vladimir Propp'un biçimbilimsel yaklaşımı çerçevesinde "Basat Depegözi öldürdüğü boy" üzerine bir inceleme. *Journal of Turkish Studies*, 9 (3), 257-269.
- Bars, M. E. (2014). Vladimir Propp'un yapısal çözümleme yöntemi çerçevesinde "Battal Gazi destanı" filminin incelenmesi. *Tarih Okul Dergisi*, 7 (18), 79-98.
- Chapman, S. (1990). *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Çıblak, N. (2015). Propp'un masal çözümleme metodu. *Türk Dili*, 638, 127-140.
- Ekici, M. (2013). *Halk bilgisi (folklor) derleme ve inceleme yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Ersümer, A. O. (2013). *Klasik anlatı sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (1995). Sinema tarihimizin bilinmeyen ilk filmleri. *Antrakt*, (45), 48-49.
- Günay Türkeş, U. (2011). *Elazığ masalları ve Propp metodu*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kıran, A.-Kıran, Z. (2003). *Yazınsal okuma süreçleri, dilbilim, göstergebilim ve yazınbilim yöntemleriyle çözümlemeler*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam öykü sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Maktav, H. (2006). Vatan, millet, sinema. *Birikim*, (207), 71-83.
- Onaran, Â. Ş. (1977). *Lütfi Ömer Akad'ın sineması*. İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Önder, S.-Baydemir, A. (2005). Türk Sinemasının gelişimi (1895-1939). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 113-135.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya Türk sineması ve sorunları Cilt 1*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözen sinemaya Türk sineması ve sorunları Cilt 2*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2013). *Türk sinema tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Parsa, S. (2008). *Film çözümlemeleri*. İstanbul: Multilingual.
- Propp, V. (2001). *Masalın biçimbilimi*. (çev.: Sema Rifat), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pösteği, N. (2005). *Türk sinemasına yeni bir bakış: Yönetmen sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Rıfat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say yayınları
- Saydam, B. (2020). Türk sineması'nın tarihine genel bir bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18 (36), 401-424.

Elektronik Kaynaklar

URL1: <https://www.samsunbihaber.com/haber/kizilirmak-efsanesi-41967> (Erişim: 04.10.2022)

URL-2: <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=15&Sayfa=32> (Erişim: 04.10.2022)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.* **Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests:** Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

TOPLUMUN SOKAKTAKİ AYNASI: DUVAR YAZILARINDA MİZAHIN KULLANIMI



THE MIRROR OF SOCIETY IN THE STREETS: UTILIZATION OF HUMOR IN STREET WALLS

Aysun Ezgi YILMAZ*

ÖZ: Sosyal hayatta yer alan birçok etmen, bireylerin kendilerini doğrudan ifade etmesinin önünde engel teşkil etmektedir. İnsanlığın bu engeller karşısında direniş yöntemlerinden biri ise mizahdır. Doğrudan ifade edilemeyen hususlar, mizah aracılığıyla dile getirilirken toplumun sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel vb. dinamikleri de ayrıntılı olarak açığa çıkmaktadır. Türk kültüründe Keloğlan, Nasreddin Hoca, Karagöz halk mizahının geleneksel temsilcileri olarak kabul edilirken günümüzde küresel bir köy haline gelen dünyada, iletişim kanallarının gelişmesi ve genişlemesi ile mizahın icra biçimlerinin çeşitlendiği görülmektedir. Bir yandan hâlâ geleneksel olarak devam ettirilen mizah, diğer yandan sosyal medya vb. platformlarda sürdürülmektedir. Bu bağlamda mizahın görüldüğü bir başka alan ise kamusal alanlar içerisinde değerlendirilen sokak duvarlarıdır. Gerek bireysel gerekse toplumsal konularla ilgili duygu ve düşüncelerin paylaşıldığı duvar yazılarında dilsel açıdan farklı kullanımların varlığı dikkat çekmektedir. Çalışma kapsamında mizahi bir dil kullanıldığı düşünülen duvar yazıları ele alınmıştır. Yakın dönem duvar yazıları üzerine yapılan bu incelemede; insanlık tarihinin başlangıcından bu yana varlığını sürdüren duvar yazılarının günümüz kent kültürü içerisinde nasıl bir iletişim kanalı olduğu gösterilmiş Türk toplumunda son on yılda (2011-2021) yaşanan sosyal, siyasal, kültürel değişimlerin mizaha nasıl yansdığı ve bu değişimlerin mizahı nasıl şekillendirdiği değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk kültürü, sokak/ duvar yazıları, mizah dili, kent kültürü, toplumsal mizah.

ABSTRACT: Various factors of the social life retrain individuals from expressing themselves directly. One of the resistance methods of humans against those factors is humor. While subjects that may not be expressed directly are being defined by the humor, facts such as the individuals' life perspective, power of reasoning and etc also become apparent with this way. While Keloğlan, Nasreddin Hoca, Karagoz are accepted as the traditional representatives of folk humor, reflections of this humor can be seen through every phase in the Turkish literature. Within the worlds that become a global village, improving and expanding of communication channels has affected the way of performing the humor. On one hand the humor continues to be fulfilled through traditional ways, on the other hand it is also expressed via either social or media organs. In this context, another field where the humor can be seen is "the street walls" that utilized in public areas. Inside the writings that shared on the walls, emotions and thoughts of both individual and social matters can be observed to have been performed with a humorous way. In this research of recent wall writings; it has been evaluated how the social, political and cultural

* Araş. Gör.-Başkent Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Ankara-aezgi1989@gmail.com (Orcid: 0000-0002-6619-0834)

dynamics of the last decade in (2011-2021) Turkish society are reflected in humor and how these dynamics shape humor.

Keywords: *Turkish culture, the wall writings, language of humor, urban culture, social humor.*

Giriş

İnsanın yaşam serüvenine bakıldığında var olduğu andan itibaren hem kendini ve hem de çevresinde olup bitenleri anlamlandırma ve yorumlama çabası içinde olduğu görülmektedir. İnsanın mağara duvarlarında başlayan çabası süreç içerisinde kesintiye uğramamış aksine çeşitlenerek daha güçlü bir şekilde sürdürülmüştür. Müzikten resme, tiyatrodan sinemaya, plastik sanatlardan edebiyata kadar farklı alanlarda ortaya çıkan ürünler ele alındığında bu ürünlerin ortak paydasında insanın anlama/anlatma ihtiyacı olduğu anlaşılmaktadır. Temelinde gülme/güldürme olan mizah da diğer alanlar gibi insanın kendisini ve çevresini anlamlandırmasında ve yorumlamasında kullanılan kanallardan biridir. Arapça kökenli bir sözcük olan mizah; İngilizce’de ‘humour’, Türkçede ise ‘gülmece’ (Türkçe Sözlük, 1692) sözcüğü ile karşılanmaktadır. Genel çerçevede eğlendirme, güldürme ve bireyi düşündürme amacı taşıyan mizah; alışılmadık, gülünç, beklenmedik durum ve olaylar karşısında verilen tepkilerin yansıması olarak tanımlanabilir; ancak mizahın çerçevesini net çizgilerle belirlemek oldukça zordur. Mizah, zaman zaman gülme, şaka, alay, nükte, hiciv gibi terimlerle de karşılanmaktadır; bu terimler, mizah ile tam bir eşdeğerlik taşımasa da hepsinde var olan ‘gülme/güldürme’ unsuru, terimler arası bu kullanımı açıklar niteliktedir.

Mizahın tanımında yaşanan zorluk; mizahın edebi bir tür olup olmadığı noktasında da görülmektedir. Ağâh Sırrı Levend “Gülmece ve yergi, edebiyat türleri arasında, başarılması ayrı koşullara bağlı, ayrı nitelik taşıyan ince bir sanattır.” (1971: 37) yaklaşımıyla mizahın ayrı bir tür olduğunu savunan isimlerin başında gelmektedir. Sezai Coşkun da mizahın müstakil bir tür olduğunu belirtmekte mizahın gerçekleşme biçimlerine göre latife, nükte, şaka, alay, iğne, taş, hiciv gibi alt başlıklara ayrıldığını ifade etmektedir (2015: 693). Mizahı edebi bir tür olarak değerlendirenlerle birlikte edebi bir tür olmadığını savunanlar da mevcuttur. Türkiye’de mizah denildiğinde akla ilk gelen isimlerden Muzaffer İzgü ve Rıfat Ilgaz mizahın bir tür olamayacağı yönünde görüş bildirenler arasındadır. Ilgaz verdiği bir röportajda insan mizacından gelen bir özellik olarak nitelediği mizahın tekniği olmaması nedeniyle tür olamayacağına ilişkin görüşlerini belirtmektedir (URL-1).

Türk mizah tarihine bakıldığında ise; her dönem aynı yoğunlukta ve biçimde olmasa bile mizahın varlığını koruduğu ve sürdürdüğü görülmektedir. Keloğlan Masallarından Nasreddin Hoca fıkralarına, Karagöz’den mizah dergilerine kadar birçok unsur Türk mizahının dinamikleri arasındadır. Bu unsurlar, dönemin mevcut aksaklıklarını,

eksikliklerini gün yüzüne çıkarırken, bastırılan ya da doğrudan söylenmesi sakıncalı olan konuların dolaylı olarak ifade edilmesini sağlamaktadır.

Mizahın edebiyat, tiyatro, sinema, resim gibi birçok sanat dalında varlığını sürdürmesinde sanatçıların rolü yadsınamayacak kadar büyüktür; kitlelere hitap gücüne sahip sanatçılar, mizah aracılığıyla toplumsal bilinçlenmeye öncülük etmektedir. Günümüzde ise sanatçıların önderliğine ilaveten iletişim kanallarının gelişmesi ve yaygınlaşması, toplumu oluşturan bireylerin mevcut aksaklıklar ya da eksiklikler karşısında bilinçlenmesine ve reaksiyon vermesine olanak sağlamaktadır. Önceki dönemlerde özellikle sanatçılar aracılığıyla ortaya konulan mizahın, şimdilerde halk tarafından değişik biçimlerde üretilir hale gelmesi bu noktada şaşırtıcı değildir. Mizahın üretiliş biçimi ve içeriğinde görülen değişiklikler Nebi Özdemir'in tespiti ile desteklenmektedir: "Kültürü oluşturan diğer gelenekler gibi mizah geleneği de, asırların ürünü omurgası korunsa da, geçerli iletişim araç ve bağlamlarına göre yeniden oluşturulmaktadır" (2008: 1287). Türk mizahının yeni kanallarına sosyal medyada son dönemde popüler hale gelen "caps" uygulaması örnek verilebilir.

Süreç içerisinde işlevi ve kullanım biçimi farklılık gösterse de insanın kendi ifade ettiği kanallar arasında duvarlar gelmektedir. İlkel insanın içinde bulunduğu doğayı ve yaşananları anlamlandırma, korkularını, hayallerini yansıma noktasında başvurduğu, yazının söz konusu olmadığı dönemlerde çeşitli şekil ve resimlerle duygu ve düşüncelerini aktardığı mağara duvarları önemli bir iletişim aracı rolü oynamıştır. Yazının varlığıyla birlikte resim ve şekillere harfler eklenmiş insanlar duvarlara duygu ve düşüncelerini yazı aracılığıyla aktarmaya başlamıştır. Yapılan çalışmalar duvar yazılarının Osmanlı Döneminde de aktif olarak kullanıldığını göstermektedir; kimi seyyahların gittikleri yerlere iz bırakmak, şairlerin şiirlerini nakletmek, bazı tezkirecilerin de biyografisi için bilgi topladıkları şairlere ait şiirlere ulaşmak için bilgi kaynağı olarak duvar yazılarından yararlandığı tespit edilmiştir (Çınarcı, 2018: 88). Çalışmasında Osmanlı Dönemi Klasik Türk şairlerinin duygularını aktarmak üzere duvar yazılarından yararlandığını belirten Mustafa Uğur Karadeniz duvar yazılarının tarihi sürecini değerlendirirken duvarların sadece şairlerin iletim kanalı olmadığına yönetime siyasi mesaj vermek isteyen bireyler tarafından da kullanıldığına dikkat çekmektedir (2021: 508). Günümüzde ise gündelik hayatta insanların ortak kullanım alanları arasında yer alan sokaklarda özellikle sokak duvarlarına gerek bireysel gerekse toplumsal duygu ve düşüncelerin aktarılmasıyla ortaya çıkan duvar yazıları eleştiriden mizaha isyandan itirafa kadar birçok duyguyu yansıtmaktadır. Duvar yazıları üzerine yaptığı çalışmada mizah üretenlerin duygu durumlarını, çoğunlukla basit yapılar kullanarak aktardığını ifade eden Rezan Karakaş az sözle çok şey anlatılan bu alanda mecazlar, dil saplamaları, şaşırtma vb. dilsel unsurların söyleme tarzının belirleyicisi olduğunu ve anlatılmak istenenin ortaya koyulmasında etkili olduğunu belirtmektedir (2018: 1118). Bu bağlamda az söze rağmen çok katmanlı bir anlam evreni olan duvar yazılarının objektif ve sistematik

bir biçimde çözümlenmesi, toplumu oluşturan dinamiklerin yorumlanması ve açığa çıkarılması açısından oldukça önemlidir. Türkiye’de duvar yazıları üzerine bir tez çalışması yapan Nurhilal Kavşut da duvar yazıları ile birey ve toplum arasındaki ilişkiyi şu sözlerle ifade etmektedir:

“Duvar yazısının yaşadığı çağı hesaba katacak olursak, yazılan mesajların ortak değerleri ve tutumları yansıttığı, toplumun duygu, düşünce, eğilim ve tercihlerini anlamakta çok önemli ipuçları verdiğini görürüz. Kendilerini en iyi ve en açık ifade edebilme ve farklı herhangi bir kimliğe bürünme ihtiyacı duymadan düşüncelerini aktarabilme imkânı duvar yazılarıyla mümkün olduğundan ait oldukları toplumu ve bireylerini tanımada iyi birer ölçüttürler” (2005: 9).

Kavşut’un da dile getirdiği gibi duvar yazılarında yer alan mesajlar her ne kadar kişisel bir elden çıksa da bu duvar yazıları üzerine çözümleme ve yorumlama yapıldığında birçok duvar yazısının toplumun içinde bulunduğu dönemde mevcut dinamikler hakkında veri sağladığı ve bu dinamikler hakkında halkın görüş ve duygularına ayna tuttuğu anlaşılmaktadır. Bu noktada folklor kurumları arasında yer alan ve günümüzde de halk yaratılarının anlamlandırılmasında kullanılan İşlevsel Halkbilim kuramının önde gelen isimlerinden Wiliam Bascom’un 1954 yılında yayımladığı “Folklorun Dört İşlevi” adlı makalesinde yer alan dört işlevden sonuncu olan “Toplumsal ve Kişisel Baskılardan Kurtulma” işlevini bir toplumsal mizah unsuru olan duvar yazıları üzerinden ele almak yerinde olacaktır. Metin Ekici de bu maddenin işlevsel halkbilim yöntemi ve psikoanalistlerin birleştiği ortak bir nokta olduğunu toplum tarafından yasaklanmış çeşitli söz, düşünce ve davranışların halk yaratılarıyla ifade alanı bularak toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma işlevi taşıdığını belirtmektedir (2017: 88-89). Bascom’un söz konusu çalışmasına “Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)” adlı yayını ile yeni bir işlev daha ekleyen İlhan Başgöz ise toplumda farklı düşünce, inanç ve değerleri taşıyan bireylerin varlığına ve bu bireyler arasındaki çatışmalara dikkat çekmektedir. Başgöz beşinci işlev olarak nitelediği protesto işlevinde folklorun; “çatışmaları büyütme, başkaldırmalara destek olmak, kurulu düzene ve değerlere direnmeleri arkalamak, onları yıkmaya kalkışanlara güç vermek gibi bir işlevi” (1996: 2) olduğunu belirtmektedir. Ekici’nin Bascom’un son maddesi içerisinde değerlendirilebileceğini belirttiği protesto işlevini zengin-fakir, yönetici-yönetilen mücadelesindeki çatışmanın folklor ürünlerine yansması olarak açıklamaktadır (2017: 89). Bu bağlamda bir folklor ürünü olarak değerlendirilebilecek duvar yazılarının araştırmacıların folklorun işlevleri arasında sıraladığı “toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma”, “protesto” işlevi taşıdığı söylenebilir.

Toplumsal Olayların Duvar Yazılarına Yansması Ve Mizah İlişkisi

Bir toplumda meydana gelen ve toplumdaki bireyleri etkileyen olaylar, duvar yazıları aracılığıyla okunabilmektedir. Söz konusu olayların etkisiyle ortaya çıkan duygu ve düşüncelerin duvar yazıları ile dile

getirilmesi ise; halkın yönetene ulaşma çabası olarak nitelendirilebilir. Bireylerin, kimliklerini açık etmeden hemen her konuda duygularını ve fikirlerini ifade ettiği duvar yazıları, bu aşamada bir çeşit iletişim kanalı olarak düşünülebilir. Duvar yazılarında mizahın kullanılması ise, rastlantısal bir durum değildir; aksine mizah aracılığıyla bastırılmış duygularını etkili bir biçimde sunma şansı yakalayan birey, mizahı bilinçli olarak kullanmaktadır. Yalnızca gülme/güldürme amacı taşımayan mizah, aynı zamanda bir takım toplumsal işlevlere sahiptir. Mizah üzerine yaptığı çalışmada Çiğdem Usta mizahın toplumsal işlevlerini şu şekilde aktarmaktadır: “(...) Mizahın, bu araştırmacılar tarafından değinilen üç toplumsal işlevi vardır: Toplumsal kenetlenme, eğiticilik ve yıkıcılık” . Usta kenetlenme işlevini; aynı olaylar karşısında gülme tepkisi veren bireylerin birbirine yakınlaşması olarak açıklarken; eğiticilik işlevini yanlış yapan bireye gülerek, yanlış gösterme ve tekrarlanmasını önleme olarak açıklar. Usta, son olarak yıkıcılık işlevinde; toplumsal düzende ezeni yani güç sahibini alaya alarak iktidarı ortadan kaldıran mizahın, ezen ile ezilene eşitlediğini belirtir (2009: 44).

Mizahın pozitif ve negatif yönleri olduğuna dikkat çeken Gülin Öğüt Eker’in tespitleri ise mizahın birey ve toplum hayatında çok yönlü bir işlevi olduğunu ortaya koyması bakımından önemlidir. Öğüt Eker; alay etme, küçük düşürme, teşhir etme yönleriyle mizahın toplum içerisinde sosyal bir ceza olarak kullanıldığında negatif; hayata olumlu bakabilme, stresi azaltma, akıl ve ruh sağlığını koruma ve sorunlarla başa çıkabilme gibi etkileriyle pozitif bir yönü olduğunu belirterek (2017: 58) mizahın toplumdaki işlevlerini ve kullanım amaçlarını kapsamlı bir şekilde göstermektedir.

Çalışmasında duvar yazılarının revaçta olanı yansıtması sebebiyle popüler kent kültürüne ait deyiş türü sözlerden, topluma mâl olmuş bazı söz ve sloganların bir araya gelmesiyle oluştuğunu belirten Rabia Şenay Şişman duvar yazılarının içinde bulunan dönemin izlerini yansıttığını da ortaya koymaktadır (2019: 312). Çalışma kapsamında yapılan incelemede de Türk toplumunu son on yıldır (2011-2021) ciddi anlamda etkileyen toplumsal olaylar göz önünde bulundurulduğunda hepsinin duvar yazılarına yansıdığı görülmektedir. Bu olaylar arasında; 2011’de iç savaştan kaçan Suriyelilerin Türkiye’ye giriş yapması ile yaşanan mülteci sorunu, 2013’te yaşanan Gezi Parkı eylemleri, yine 2013 yılında yürürlüğe giren alkol yasası, 2016 yılında yaşanan darbe girişimi ve 2019’da Çin’de ortaya çıkan ve kısa bir sürede tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 pandemisinin 2020 yılı Mart ayı itibarıyla Türkiye’de görülmesi gibi olaylar sayılabilir. Sıralanan bu konular ve ilgili duvar yazıları alt başlıklar altında incelenerek açıklanacaktır:

1. Türkiye’deki Suriyeli Mültecilerin Durumu

Türkiye’de son yıllarda gündemi meşgul eden konulardan biri Suriyeli sığınmacıların durumudur. Ülkelerindeki iç savaş ve çatışmalar nedeniyle vatanlarını terk etmek zorunda kalan Suriyelilere kapılarını açan Türkiye, 2011 yılından bu yana birçok Suriyeli vatandaşa ev sahipliği yapmaktadır.

2011 yılında Türkiye'ye giriş yapan Suriyeli mültecilerin sayısı 31 Aralık 2022 itibarıyla 3 milyon 535 bin 898 kişiye ulaşmıştır (URL-2). Hızla artan sayılarıyla ve mevcut durumlarıyla ülke gündeminde sık sık konu olan Suriyeli sığınmacılara ilişkin görüşlerin duvar yazılarına da yansıdığı görülmektedir. Bu duvar yazılarından biri "**Eskiden Nereye Baksam Sen Vardın Şimdi Suriyeli**" (URL-3) şeklindedir. Söz konusu duvar yazısına ilk aşamada gülüp geçilse de aslında toplumu yakından ilgilendiren Suriyeli mültecilerin durumuna ilişkin önemli ipuçları taşıdığı anlaşılmaktadır. Sevgi ve özlem duygusuyla sevdiği kişiyi sürekli görmek isteyen, göremediği anlarda bile onun hayalini kuran bireyin duygu dünyasını yansıtan "nereye baksam seni görüyorum", "baktığım her yerde sen varsın" gibi kullanımların kısmen değiştirilmesi neticesinde oluşturulduğu anlaşılan bu duvar yazısı ile Türkiye'de sayıları hızla artan Suriyeli mültecilere ve ülkedeki konumlarına ilişkin bir eleştiri getirildiği anlaşılmaktadır.

Suriyeli mültecilere yönelik bir başka duvar yazısı da şu şekildedir: "**Suriyeliler gidene kadar kalsaydın bari**" (URL-4). Bu duvar yazısının şarkıcı İlyas Yalçıntaş'ın 2016 yılında seslendirdiği "İncir" şarkısının "İncirler olana kadar kalsaydın bari" şeklindeki nakaratının değiştirilmesiyle yani mizah dilinde "değiştirim" yoluyla oluşturulduğu görülmektedir. Suriyeli mültecilerin büyük bir çoğunluğunun yurtlarına dönme planı yapmayı, bir kısmının da Türkiye vatandaşlığı alarak ülkeye kalıcı olarak yerleşmesi Suriyelilerin uzun bir süre daha Türkiye'de kalacağını göstergesidir. İlgili duvar yazısı da Suriyeli mültecilerin kalıcı olarak ülkeye yerleşmesi ve vatandaşlık almasına yönelik bir eleştiri olarak okunmaktadır.

Söz konusu duvar yazıları üzerinden gerçekleştirilen mizahi söylemlerin Suriyeli mültecilere karşı bir öfke söylemi barındırmadığı; olayın başındaki beklenti ile süreç içerisinde gelinen nokta arasındaki uyumsuzluğun sonucu olduğu anlaşılmaktadır. Mizahı ve gülmeceyi derinlemesine irdeleyen isimlerden John Morreal da mizahın katı gibi görünen yaşam ortasında esneklik ve açıklık sağladığını uyumsuzluğu reddetmeden dile getirme imkânı yarattığını belirtirken mizahın toplumdaki yerine ve işlevlerine gönderme yapmaktadır (1997:180).

2. Gezi Parkı Olayları

2013 yılında AK Parti hükümetinin İstanbul Büyükşehir Belediyesine sadece umumi hizmette kullanılmak üzere tahsis ettiği Gezi Parkı yerine Topçu Kışlası inşa etme projesi üzerine başlayan ve boyut değiştiren Gezi Parkı Eylemleri siyasal, kültürel, toplumsal açıdan tartışılmış ve ciddi yankı uyandırmıştır. Özellikle süreç içerisinde kolluk kuvvetlerinin biber gazına başvurmak zorunda kalması eleştirileri de beraberinde getirmiştir; öyle ki eyleme katılmadığı halde sadece dışarıda olduğu için biber gazına maruz kalan bireylerin mağduriyeti o dönem gündemde geniş yer tutmuştur. Bu süreçte yaşanan kaotik durum toplumu oluşturan bireyleri etkilemiş ve bireyler çeşitli kanallarla yaşanan süreci eleştirmiştir. Bu sürecin yansımaları o dönemde yazılan duvar yazıları üzerinden de açıkça

okunmaktadır. Bu süreçte yazılan duvar yazılarından biri **“Gaz yemeyene kız yok”** (URL-5) biçimindedir. Türk toplumunda “Askere gitmeyene kız yok” şeklinde yer alan ve evlilik için önkoşul olan askere gitme-evlilik ilişkisinin bu noktada biber gazı-evlilik biçimine dönüştürüldüğü bunun da mizah dilinde “değiştirim” olarak adlandırılan dil olayı ile sağlandığı anlaşılmaktadır.

Gezi olaylarına müdahale esnasında biber gazı ile birlikte TOMA (Toplumsal Olaylara Müdahale Aracı), cop gibi araçların kullanıldığı bilinmektedir. Bu araçların kullanımının da mizahi bir unsura dönüştüğü ve duvar yazılarına konu edildiği görülmektedir. Türk müziğine katkıları ile tanınan önemli sanatçılardan Barış Manço’nun her yaş grubu tarafından bilinen ve severek söylenen “Domates Biber Patlıcan” adlı şarkının mizahi dil oyunlarından “değiştirim” ilkesinden yararlanarak **“TOMates, Biber, PatlıCOP”** şeklini aldığı ve bir duvar yazısı olarak Gezi sürecinde ortaya çıktığı tespit edilmiştir (URL-6).

3. Alkol Düzenlemesi

2013 yılında yapılan *alkol düzenlemesi* son on yıl içinde Türk toplumunda oldukça tartışılan konuların başında gelmektedir. Alkol tüketimini teşvik eden reklamlar ve promosyonların yasaklanması, alkollü içkilerin 22:00 ila 06:00 saatleri arasında perakende olarak satılamaması, televizyonlarda yayınlanan dizi, film ve müzik kliplerinde alkollü içkileri özendirici görüntülere yer verilmemesi gibi düzenlemelerin söz konusu olduğu kanun (URL-7) toplumda doğrudan alkol yasağı olarak algılanmış bu durum çeşitli kesimlerin tepkisine yol açmıştır. Alkol düzenlemesinin ardından, dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan’ın alkol politikalarına yönelik açıklamasında alkol kullanımını eleştirirken sarf ettiği “Bizim Milli içkimiz ayrıdır” (URL-8) şeklindeki söylem de gündemde uzunca bir süre yer bulmuştur. Söz konusu yasal düzenlemenin duvar yazılarına da yansıdığı görülmektedir. Konuyla ilgili birçok duvar yazısı bulunmakla birlikte mizahi içinde yoğun olarak barındıran **“Kafamız ayık ayrılarımız yayık”** (URL-9) şeklindeki duvar yazısı dikkat çekicidir. İçinde alkol bulunmayan dolayısıyla sarhoş etme gibi bir etkiye sahip olmayan ayrılarla içki arasında kurulan bu bağ mizah kuramları arasında yer alan uyumsuzluk kuramı ile açıklanabilir. Kurama göre dünyadaki nesne, olay ve olgular arasında belli bir düzen ve kalıplar söz konusudur; bu düzen bir şekilde bozulduğunda ortaya çıkan uyumsuzluk gülmeyi beraberinde getirmektedir (Morreal, 1997: 24-25). “İçki” sözcüğünün Türkçede alkollü içecekleri, içeceğin ise alkolsüz sıvıları (su, ayran, soda, şalgam, limonata vb.) karşılamak için kullanılmasından yola çıkarak dönemin Başbakanının alkolsüz bir içecek olan ayrıları milli içki olarak değerlendirmesi standart düzen içinde bir uyumsuzluk yaratmış söz konusu uyumsuzluk duvar yazılarına da yansımış ve mizahi söyleme dönüşmüştür. Alkol düzenlemesinin toplumdaki yansımalarına ilişkin başka örnek de **“Alkolü yasaklandın, millet ayıldı”** (URL-10) şeklinde dil oyunlarından “ironi” kullanılarak oluşturulan duvar yazısıdır. İlgili örnekte alkol

düzenlemesini över gibi görünüp yeren kinayeli söyleyişin mizah yarattığı anlaşılmaktadır.

4. 15 Temmuz 2016 Darbe Girişimi

Yakın döneme bakıldığında Türk toplumunu en çok etkileyen olayların başında, 15 Temmuz 2016 tarihinde Fetullahçı Terör Örgütü (FETÖ) tarafından gerçekleştirilen darbe girişimi olduğunu söylemek yanlış bir tespit olmayacaktır. Türk Silahlı Kuvvetlerine sızmış FETÖ mensubu bir grup subay tarafından başlatılan girişim, güvenlik güçleri ve Türk halkının özverisiyle 24 saat dolmadan kontrol altına alınsa da can kayıplarının yaşanması engellenememiştir. Girişim sonrası yapılan operasyonlarla, Fetullahçı Terör Örgütüne mensup kişilerin sadece askeriyeye değil devletin çeşitli birimlerine nasıl sızdığı, ne şekilde organize oldukları açığa çıkarılmış; ancak ortaya çıkan bu gerçekler toplum üzerinde travmatik etkiler yaratmıştır. Toplumun karşı karşıya kaldığı bu gerçekler karşısında mizahın da devreye girdiği duvar yazıları üzerinden açıkça görülmektedir.

Söz konusu konuyla ilgili doğrudan bir duvar yazısı görülme de kamuya açık bir alanda boş bir cam üzerine yazılan **“Darbe Yapmak Maklube Yapmaya Benzemez”** (URL-11) şeklindeki yazıda mizahın “Maklube” adı verilen yemek üzerinden yapıldığı görülmektedir. Darbe ve Maklube arasındaki bağ ise şu şekilde açıklanabilir: Fetullahçı Terör Örgütü’nün Türk toplumu içerisinde yapılanması herkesin bildiği üzere cemaat çatısı altında gerçekleşmiştir. Terör örgütü liderinin görüşlerini yaymak amacıyla oluşturduğu “Gülen Cemaati” amacına ulaşmış ve zamanla geniş bir taraftar kitlesine ulaşmıştır. “Maklube” ise cemaatçilerce düzenlenen toplantı ve sohbetlerde sunulan özel bir yemek olarak nitelendirilmektedir. Özünde Araplara has bir yemek olan Maklube, cemaat içerisinde fazlaca tüketildiği için cemaat yemeği olarak anılmaktadır. Bu noktada söz konusu duvar yazısı, darbe girişiminde bulunan cemaatçileri tiye alırken Türk toplumunda böylesi bir girişimin cemaat evlerinde yapılan Maklube yemeği kadar kolay yapılamayacağını vurgulamakta; böylece mizah aracılığıyla darbecilere ince ve bir o kadar da zekice bir cevap vermektedir.

5. Covid-19 Pandemisi

2019 yılının sonunda Çin’de ortaya çıkan Covid-19 diğer adıyla Koronavirüs, SARS-CoV-2 virüsünün neden olduğu hastalık olarak tanımlanmış kısa bir zaman zarfında farklı ülkelere yayılarak pandemi haline dönüşmüştür. Türkiye’de de Mart 2020 itibarıyla görülen Covid-19 pandemisi bilinmezlikle birlikte korku, endişe ve paniği de beraberinde getirmiştir. Özellikle farklı ülkelerde (Çin, Rusya, Almanya vb.) geliştirilen aşılardan uygulanmaya başlanmasına kadar geçen süre zarfında insanlar söz konusu pandemiden hem biyolojik hem de psikolojik açıdan etkilenmiştir. Pandeminin önlenmesi için alınan sıkı tedbirler, sokağa çıkma yasakları, karantina süreci gibi uygulamalar tüm insanlık için yaşanan kaotik bir süreci beraberinde getirmiştir. Yaklaşık iki buçuk yıldır tüm dünyayı etkisi altına

alan Covid-19 pandemisi, yeni varyantların ortaya çıkması, aşı karşıtlarının varlığı vb. sebeplerle etkisini sürdürürken insanlık süreç içerisinde pandemiyle yaşamayı öğrenmiş ve söz konusu duruma uyum sağlamayı başarmıştır. Bu uyum sürecinde insanların pandemiye karşı kullandığı silahlardan birinin mizah olduğu görülmektedir. Pandemiye konu alan karikatürler, capsler, duvar yazıları bu dönemin mizah ürünleri arasında yer almakta ve insanların psikolojik açıdan rahatlamasına vesile olmaktadır. Örnek olarak seçilen **“Nelet Gele Bele Koronavisüre”** (URL-12) şeklindeki duvar yazısı da pandemi sonucu ortaya çıkan duvar yazılarından biridir, yazıda yöresel dil kullanımı ise mizahın ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Uyumsuzluk kuramı bağlamında dilde mevcut ağız, lehçe, şive, sesletim gibi özellikler bakımından ortaya çıkan biçimsel ve anlamsal farklılıkların mizah yaratabileceğini belirten Bayram Aşılıoğlu mizah oluşumunda dilsel unsurların etkisini ortaya koymaktadır (2013: 218). Seçilen örnekte Koronavirüse okunan lanetin Diyarbakır’ın yöresel dil unsurlarıyla sağlanması mizah yaratmış pandeminin yarattığı psikolojik gerginliği azaltmayı başarmıştır. Pandemi döneminin ardından görülen **“Dünya Koronaya tutuldu ben sana”** (URL-13) şeklindeki duvar yazısında ise dil oyunlarından “çok anlamlılıktan yararlanıldığı” görülmektedir. “Tutulma”nın söz konusu yazıda hem hastalığa yakalanmak hem de “âşık olmak, sevgi duymak” şeklinde çok anlamlı olarak kullanıldığı bu söylem üzerinden küresel boyutta insanları tehdit eden, korkutan Koronavirüse karşı bireylerin mizah yoluyla bir direniş sergilediği anlaşılmaktadır.

Sonuç

Duvar yazıları üzerine yapılan bu incelemede toplum odaklı duvar yazılarının; halkın toplumsal olaylara, yönetime dair bakış açısını ve tepkilerini; değişen dünya düzeniyle birlikte değişen ilişkilere ve uygulamalara ilişkin görüşlerini yansıttığı tespit edilmiştir. Türkiye’de yaşanan toplumsal olayların ve durumların konu edildiği bu tip duvar yazılarında; devlet yönetiminden uygulanan iç ve dış politikaya, devleti tehdit eden unsurlardan yasal düzenlemelere kadar birçok toplumsal dinamiğin yer aldığı görülmektedir. Bu tip duvar yazılarında mizahın kullanılmasında amaç ise salt eleştiri yapmak ya da yönetimi yermek değil; mevcut konular hakkındaki fikirleri ortaya koyma ve bireylerin seslerini duyurma çabası olarak değerlendirilebilir. Özellikle toplumu ve bireyleri olumsuz etkileyen durum ve olaylar karşısında duygu ve düşüncelerin mizahi bir dille ifade edilmesi olumsuzluklardan uzaklaşmayı ve rahatlamayı da beraberinde getirmektedir. Duvar yazıları aracılığıyla toplumun genelini ilgilendiren olaylar, değerler ve konular hakkında bilgi sahibi olursa da bu yazıların öznel yorumlar içerdiği unutulmamalıdır.

Duvar yazılarında mizahın incelendiği bu çalışma ayrıca Türk mizahının gelişimi ve değişimi hakkında ipuçları taşımaktadır. Geçmişte ortaya konan mizahın ağırlıklı olarak sanatçılar aracılığıyla temsil edildiği günümüzde ise özellikle caps ve duvar yazıları gibi kanallarda toplumu oluşturan bireylerin katkısıyla çeşitlenerek sürdürüldüğü görülmektedir.

Türk mizah anlayışına ilişkin ipuçları taşıyan duvar yazılarının, güldürerek rahatlama, yaşanan zorluklarla başa çıkma; olayları yeniden değerlendirme/düşündürme, toplumsal bilinci canlandırma gibi özellikler taşıyan çok yönlü bir kanal olduğu açıktır. Anonim bir halk yaratısı olan duvar yazılarının kültür ürünü olması sebebiyle halkbilimi, kent insanının durumu ve duyusunu ortaya koyması itibarıyla sosyoloji, bireylerin olaylar karşısındaki tepkisini anlamlandırma noktasında psikoloji gibi disiplinlerin çalışma alanlarına temas ettiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda duvar yazıları üzerine yapılacak disiplinler arası çalışmaların duvar yazılarının çok katmanlı anlam dünyasını ortaya çıkarma noktasında önemli ve gerekli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aşılıoğlu, B. (2013). Mizahın anlamı ve eğitimdeki yeri. *Bayburt Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi Eğitim Felsefesi Özel Sayı-1*, 208-243.
- Başgöz, İ. (1996). Protesto: folklorun beşinci işlevi (fonksiyonu). *Umay Günay Armağanı*, 1-4, Ankara: Feryal Matbaacılık.
- Çınarcı, M.N. (2018). Seyyahlardan şairlere duvar yazıları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 59, 87-94.
- Coşkun, S. (2015). Cumhuriyet döneminde mizah ve hiciv. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, (ed.: Alim Gür-Ertan Engin), 61-96, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ekici, M. (2017). Kuramlar ve yöntemler. *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, 61-96, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Karakaş, R. (2018). Duvar yazılarına biçembilim ve göstergebilim açısından bir bakış. *İdil Dergisi*, 7(49), 1117-1126.
- Karadeniz, M.U (2021). Mâni'ü'n-Nukûş" ve klâsik Türk şiirinde duvar yazısı: "Âh şâhum". *Folklor/ Edebiyat*, 106, 503-515.
- Kavşut, N. (2005). *Duvar yazıları/graffitiler*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Koestler, A. (1997). *Mizah yaratma eylemi*. (çev.: S. Kabakçioğlu-Ö. Kabakçioğlu), İstanbul: İris Yayıncılık.
- Levend, A. S. (1971). Divan edebiyatında gülmece ve yergi (hezl ve hecv). *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*. 18, 37-45.
- Morreal, J. (1997). *Gülmeyi ciddi almak*. (çev.: K. Aysevener-Ş. Soyer), İstanbul: İris Yayıncılık.
- Öğüt Eker, G. (2017). Mizah, Tanrı'dan bir armağan mı yoksa şeytanın getirdiği bir ceza yöntemi mi? Sosyal normların cezalandırma yaptırım boyutunda sosyal ceza olarak gülme. *Folklor/Edebiyat*, 92, 49-62.
- Özdemir, N. (2008). Sanal mizah. 38. (ICANAS) Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 10-15 Eylül 2007, Bildiriler: Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri, C. III, 1277-1301, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.

- Özdemir, N.. (2010). Mizah, eleştirel düşünce ve bilgelik: Nasreddin Hoca. *Millî Folklor*, 87, 27-40.
- Şişman, R. Ş (2019). Duvar yazılarındaki anlam çeşitliliğine tematik yaklaşım (Muş merkez örneği), *Folklor/ Edebiyat*, 25(98), 309-326.
- Usta, Ç. (2009). *Mizah dilinin gizemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Türkçe sözlük* (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Rıfat Ilgaz acıları gülmeceye dönüştüren yazar.

<https://core.ac.uk/download/pdf/80956672.pdf>

(Erişim: 30.07.2022)

URL-2: Türkiye'deki Suriyeli sayısı Aralık 2022.

https://multeciler.org.tr/turkiyedeki-suriyeli-sayisi/?gclid=Cj0KCCQIAiJSeBhCCARIsAHnAzT-S7T56RDF3q_4zF7A7T9CDTcEgbGRnowgAuvSpqkbVKZkrv11dNqQaAm5tEALw_wcB

(Erişim: 14.01.2023)

URL-3: Eskiden nereye baksam sen vardın şimdi Suriyeli.

https://tr.pinterest.com/pin/782570872732304178/?nic_v3=1a6BKrzH2

(Erişim: 06.04.2022)

URL-4: Suriyeliler gidene kadar kalsaydın bari.

https://tr.pinterest.com/pin/383228249533246823/?nic_v3=1a6BKrzH2

(Erişim:08.04.2022)

URL-5: Gaz yemeyene kız yok.

https://tr.pinterest.com/pin/517421444675164804/?nic_v3=1a6BKrzH2

(Erişim: 08.04.2022)

URL-6: TOMAtes, biber, patlıCOP.

<https://www.milliyet.com.tr/pazar/direnince-cok-eglenceli-oluyorsun-turkiye-1720366> (Erişim 15.01.2023)

URL7: Bazı kanunlar ile 375 sayılı kanun hükmünde kararnamede değişiklik yapılması hakkında kanun.

<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2013/06/20130611.pdf>

(Erişim:10.04.2022)

URL-8: Cumhurbaşkanı Erdoğan: Bizim milli içkimiz ayrandır.

<https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/cumhurbaskani-erdogan-bizim-milli-ickimiz-ayrandir/713032> (Erişim 12.04.2022)

URL-9: Kafamız ayık ayranımız yayık.

<https://duvardageziparki.tumblr.com/page/12>

(Erişim: 04.05.2022)

URL-10: Alkolü yasakladın millet ayıldı.

<https://listelik.com/galeri/alkolue-yasakladin-millet-ayildi.38192/>
(Erişim: 16.01.2023)

URL-11: Darbe yapmak maklube yapmaya benzemez.

https://fastly.4sqi.net/img/general/600x600/126194528_mjRrVar_e81Bh8ZMIR0eVIwthsKrp6ZYfkfwWxhUKg2w.jpg

(Erişim: 05.05.2022)

URL-12: Nelet gele bele koronavirusü

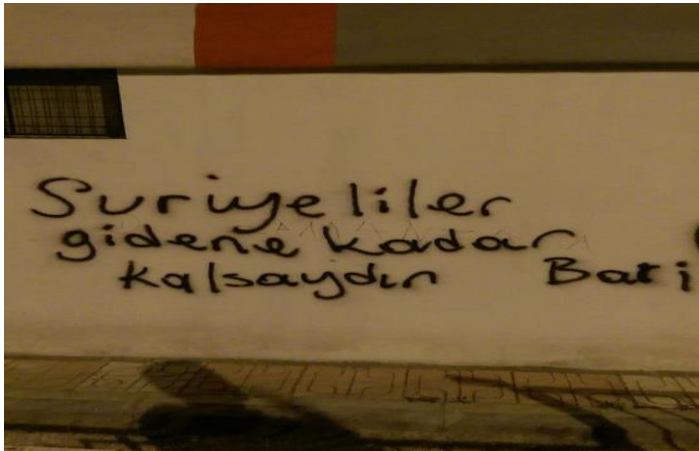
<https://www.tigrishaber.com/nelet-gele-boyle-koronaviruse-67661h.htm> (Erişim: 07.05.2022)

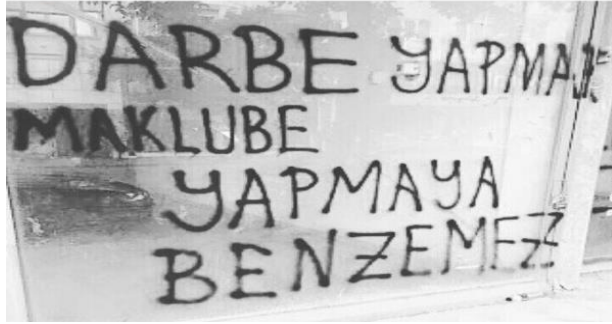
URL-13: Dünya koronaya tutuldu ben sana.

<https://purcaholic.tumblr.com/post/640689699839754240/d%C3%BCnya-koronaya-tutuldu-ben-sana-s%C3%B6zler> (Erişim:

16.01.2023)

Görseller









"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/ Author's Note: Bu çalışma, 6-8 Ekim 2016 tarihinde düzenlenen "Uluslararası Genç Akademisyenler Kültür Kongresi"nde sözlü olarak sunulan bildirinin genişletilmiş şeklidir. / *This study is an expanded version of the paper presented orally at the " International Young Academicians Culture Congress" held on 6-8 October 2016.*

MASALLARDA SOYUT ANLAM DÜNYASININ TESPİTİ İÇİN BİR METAFOR: “KABUK”



A METAPHOR FOR THE DETERMINATION OF THE ABSTRACT WORLD OF
MEANING IN FABLES: “SHELL”

Elif SAYAR*

“Cevizin kabuğunu kırıp özüne inmeyen, cevizin hepsini kabuk zanneder.”

Sabahattin Ali

ÖZ: Yeni bir anlamsal ifade aracı olarak kabuk; sembol, değer, dil ve söylem bakımından çok boyutlu bir tartışmayı da beraberinde getirir. Mimari, iletişim, psikoloji, sosyoloji, felsefe, mitoloji ve edebiyat gibi farklı alanlardaki bağlam anlayışı, kabuğun anlamsal ve tanımsal ifadesini değiştirir ve ona yeni yaklaşımlar sunar. Geçişken bir edebi tür olan masal ise sözlü kültürü ve sosyo-kültürel bir edimi bugüne taşır. Olağanüstü donanımlara sahip kahramanları başlangıç, bitiş ve ara formellerin kullanıldığı belirsiz zaman ve mekân içinde ince bir halk mantığını bünyesinde barındıran masalın örtük anlamı, okura elinde fırçası olan bir ressam gibi kesitsel bir zamanda kendini ifade etme fırsatı verir. Masallarda sembolik dilin kullanımı, okurun kendi metaforunu tasarladığı bir evrene dönüşür. Masalların efsunlu yapısı onlara ait arketipik kültür kodlarını, imge ve semboller vasıtasıyla açığa çıkarır. Çalışmada somut anlamlar dünyasından alınan “kabuk” metaforu, masallardaki soyut anlam dünyasının tespiti için kullanılır. Masallarda “kabuk” kavramıyla örtüşen sembol ve değerler düzlemi, temsili dünyanın ardındaki özü görünür kılar. Metnin yapısını kuran bir araç olarak masallardaki malzemenin nasıl seçildiği, imgelerin altında öznenin inşasında hangi ideolojilerin yattığı; değerlendirmeye alınan *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Uyuyan Güzел*, *Külkedisi* ve *Pamuk Prenses* masalları üzerinden görünür hale gelecektir. Böylelikle masallarda kabuğu oluşturan öğelerin kavramsal olarak nasıl okunduğunun ortaya konulması, bu masallardaki kabuğun yeni tanımını, anlamını ve kapsamını güncel söylemler içindeki yerini saptamak, çalışmanın odak noktasını oluşturur.

Anahtar Kelimeler: Kabuk, masal, metafor, sözlü kültür

ABSTRACT: As a new means of semantic expression, the shell brings with it a multidimensional discussion in terms of symbol, value, language and discourse. Context understanding in different fields such as architecture, communication, psychology, sociology, philosophy, mythology and literature... changes the semantic and descriptive expression of the shell and offers new approaches to it. The tale, which is a transitional literary genre, carries oral culture and a socio-cultural act to the present. The implicit meaning of the fairy tale, which includes its heroes with extraordinary abilities, the use of beginning, ending and intermediate forms, and a fine folk logic in indefinite time and space, gives the reader the opportunity to express himself in a cross-sectional time like a painter with a brush in his hand. The use of symbolic language in fairy tales turns into a universe in which the reader designs her own metaphor. The enchanted

* Dr. Öğr. / Trabzon -elif.sayar60@gmail.com (Orcid: 0000-0001-7892-691X)

structure of the tales reveals their archetypal culture codes through symbols and symbols. In the study, the "shell" metaphor taken from the world of concrete meanings is used to determine the abstract meaning world in tales. The plane of symbols and values that overlap with the concept of "shell" in fairy tales makes the essence behind the representative world visible. How the material in the fairy tales is chosen as a tool that establishes the structure of the text, what ideologies lie behind the images in the construction of the subject, will become visible through the tales of Little Red Riding Hood, Sleeping Beauty, Cinderella and Snow White. Thus, revealing how the elements that make up the shell in tales are read conceptually, determining the new meaning, definition and scope of the shell in these tales, and its place in current discourses constitute the focus of the study.

Keywords: Shell, tale, metaphor, oral culture

Giriş

Bundan kırk ila elli bin yıl önce ortaya çıktığı düşünülen inanç sistemleri; bir toplumun ahlaki, felsefi ve dini temellerini şekillendiren inanç giysilerini(kabuklarını) oluşturur. Töre, gelenek, görenek, âdet ve inanç gibi toplumsal kabuklar bağlam görevi üstlenerek bir milletin etik anlayışını ve ahlak kurallarını ortaya koyar. Bu kurallar çerçevesinde insanoğlunun kolektif şuuru, varoluşunu temellendirme noktasında inanmak ve teselli bulmak ümidini taşır.

Varoluşunu gerçekleştirmek isteyen özne kendine ve topluma yabancılaşır, benliğini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Birey için tek çıkış noktası başkaldırıdır. Bu da bireyin kendini gelenek, toplum ve genel geçer yargılardan soyutlaması ile mümkündür. Shakespeare *Hamlet* adlı eserinde şöyle der: "Bir fındikkabuğu içinde bile kâinatın kralı sayabilirdim kendimi..." (Shakespeare ,2019: 55). Bu sözler insanoğlunun fiziksel olarak kısıtlansa da zihinsel olarak evrenin tümünü keşfetmekte özgür olduğunu düşündürür. Klasik mitolojide ateşi Zeus'tan çalan ve bedel olarak kayaya zincirlenen bir kartalın ciğerlerinden parça koparmasıyla cezalandırılan Prometheus mitinin aksine insanın tüm sınırlandırılmalara rağmen kabuğunu kırıp evreni ve varoluşunu anlamlandırma yoluna gittiği görülür.

TDK'ye göre kabuk: "Bir şeyin üstünü kaplayan ve onu dış etkenlere karşı koruyan, kendiliğinden oluşmuş setçe bölüm ", "ekmeğin pişme sırasında içinden daha çok sertleşen dış bölümü", "bir sıvı veya atmosferi dıştan saran, sert katman", "bir hayvanı dıştan örten kitinli, kalkerli, silisli, kemiksi veya boynuzsu örtü", "deri üzerinde bir yaranın ve sivilcenin kurumasıyla oluşan sertçe bölüm" (TDK, 2012: 1142) olarak tanımlanır. İnsanlığın nerede başladığı ve nerede bittiğini belirtmeyen zaman kavramı, bireyi var ve yok oluşu arasında masalsi bir yolculuğa çıkarır. Bir var bir yok olan zaman yumağı, yakını uzak etmek için çözülür; uzağı yakın etmek için de toplanır. Bu nedenle masal, yolda çözülmesi gereken düğüm noktalarının sırlarını çekinmeden bize verir ve yolun sonunu okura gösterir.

Göstergelerin çağrışım noktalarını öteye taşımak metaforik düzlemde mümkün olur. "Bir şeyi başka bir şeyle anlatmak" olan metafor, insanın günlük hayatındaki düşünme sürecini etkiler. Bu bağlamda "metafor" bir şeyi başka bir şey yoluyla anlamak (anlatmak değil) ve deneyimlemektir"

(Lakoff ve Johnson, 2015: 30). Metafor, toplumsal ve kişisel hafızada oluşturulmuş bir kavramdır. “Metafor kelimelerin değil, kavramların niteliğidir. Metaforun fonksiyonu salt sanatsal/estetik kaygıları değil, belirli kavramları daha iyi anlamaktır. Metafor çoğunlukla benzerliğe dayanmaz. (...) Metafor linguistik bir süs, gereksiz bir dekor değil, insanî düşüncenin ve akıl yürütmenin ayrılmaz bir unsurudur.” (Lakoff ve Johnson, 2015: 12). Metaforik anlatım ise “ifade içinde açıklayıcı, düşündürücü, hatırlatıcı veya anlamayı kolaylaştırıcı bir öge olması düşüncesiyle metaforları kullanarak kurulan bir anlatım biçimidir.” (Demir ve Yıldırım, 2019: 1090). Metaforik anlatım yönünden oldukça zengin olan masal türü, tek boyutlu olarak tanımlanamaz. Geçişken bir tür olan masal, sözlü kültürün ve sosyo- kültürel bir edimin izlerini de beraberinde taşır.

Masallar insanın sadece sosyal ihtiyaçlarını değil psikolojik ihtiyaçlarını da karşılamanın bir aracıdır. Bilinçaltından çıkan psikolojik temelli simgeler, tüm insanlığa ait bilgilerin de bütünüdür. Masal başlangıçta sahici dünyanın aklandığı bir ütopya, bir kaçış hatta toplumun boş fantezisi sayılabilir ancak masal efsunlu yapısıyla gerçeği hayal ile maskeler, toplumun kötücül durumunu ve düzen sorununu kendi içinde çözer.

Yetişkinler çocuklarına her daim bu hikâyeleri okumuş, yeri geldiğinde sansürlemiş, onlara uygun bir şekilde aktarmış ve anlatmışlardır (Zipes, 1988: 8-9). Sanayi ve bilgi toplumunun oluşması masalları gözden düşürse de insanlığın ortak kültürünü aktarmada işlevselliğini korur. Özellikle ilk çocukluk döneminde (2-6 yaş) önemli bir yeri olan masalların onların içindeki gerilimlerini azaltacak, iyi- kötü bileşenlerle baş etmelerini sağlayacak bir arabulucudur. Masalarda kahramanın zorlu bir görevin üstesinden gelebilmesi için yardımcı figürler bulunur. Sonunda kötülerin cezalandırıldığı iyilerin(kahramanın) mükâfatlandırıldığı bir çözüme ulaşılır. Masallardaki iyi ve kötü kabuğu bireyin karakter oluşumunda bir seçim faktörünün olduğunu gösterir.

Anlatılarda bu çatışma düzlemi yazar- rol ilişkisi için de geçerlidir. Yazar oluşturduğu karakter kabuğunun içinde düşünce dünyasını tasvir eder, personalar geliştirir. Bu sayede zihinsel ve duygusal açılımlar, simgesel kabuklar yoluyla aktarılır. Stendhal romanlarında “yol boyunca gezdir(diği) ayna” ile gerçeğin peşinden koşar. Bir anlatı türü olarak masal da gerçeği kendi formu içinde gizler. “Bir varmış, bir yokmuş / evvel zaman içinde...” gibi kalıplaşmış sözler, masalların açıkça kurmaca olduğunun en açık göstergesi olsa da “dinleyiciyi gerçek üstü ve gerçek dışı havaya alıştırmak için bir giriş, (...) hayal oyunlarıyla yalanın perdesi arkasından gerçeği görmeye bir davet”tir (Boratav, 1992: 33).

Çalışmada, masallardaki görünenin arkasındaki gerçeği anlamlandırma noktasında malzemelerin nasıl seçildiği ve imgelerin altında öznenin inşasına dair hangi ideolojiler yattığı, seçilen *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Uyuyan Güzel*, *Külkedisi* ve *Pamuk Prenses* masalları üzerinden “kabuk” kavramı içerisinde değerlendirilmeye alınır. Kabuk kavramıyla özdeşleşen

sembol ve değerler düzlemi, temsili dünyanın ardındaki özü görünür kılar. “Böylece masallar bir kabuk olarak “barındırdığı hileyi ve yürüttüğü toplumsal projeyi bir kılıfın ardına gizler”(Bacchilega, 2016: 26), tutkuya dair ne varsa alevlendirir, düşünce dünyasının sınırlarını genişletir, iktidara hizmet eden ideolojik bir denge kurar. Göz önünde bulunmanın görünmezliği masalların en önemli silahıdır.

1. Bir Varmış Bir Yokmuş, Kırmızı Başlık Bir ‘Kabuk’muş...

Ataerkil toplumun ürettiği ikili kadın kimliği(dışılık-annelik), sanılanın aksine daha keskin bir çatışmayı da beraberinde getirir. “Ödül(ünü) ancak bağımlı kadın tipine sunan” (Sezer, 2020: 17) masal, öğretisini kadının derinlerde kalmış bağımlı parçasına, bilinçaltına işler. Peki bunları nasıl işler? Geçmişten bugüne semboller genetik hafıza ile aktarılır. Böylelikle hayatla kurulan masal onu çözmek ve yeniden örmek için gizli engelleri kaldıran bir araç durumuna gelir. Geçmiş yaşantılardan kaynaklanan engeller, yaralarla birlikte kabukları da büyütür. Masallar bu gösterişli kabukların kırılmasında ustaca rol alır.

Kadının ikircikli yapısına bir örnek teşkil eden *Kırmızı Başlıklı Kız(Little Red Riding Hood)* masalında köylü bir kız, büyükannesini ziyarete giderken bir kurtla karşılaşır. Kızdan önce büyük annenin evine varan kurt onu bir hamlede mideye indirir ve kılık değiştirerek kızı beklemeye başlar. Çeşitli ikramlar sunulan kız, üzerindeki kurtu çıkarıp kurdun yanına uzanır. Sonunda kurdun niyetini açık eden soru-cevap zincirinin ardından (Seni daha iyi yiyebilmek için!) kabul gören trajik son gerçekleşir ve kurt kızı bir hamlede kapar (Grimm Kardeşler, 2020: 97-105).

Kırmızı Başlıklı Kız’da bir ‘kabuk’ olarak değerlendirmeye alınan ‘kırmızı başlık’, bir şeyin üstünü örten tanımıyla korkunun, içi henüz pişmemiş bir safdil(ergen) kadının ve toplumda ayırt edici özelliğe sahip bir ayrıştırıcının konumundadır. Anlatının karşıt gücü kurt/kurt adam ise “bir hayvanı dıştan örten organik madde” haliyle belirli bir korku nesnesini içerir. Kurt adamın varlığına duyulan inançta insan doğasını güvenilmezliğine dair bir iz bulunmaktadır. Bu haliyle kabuk; “kırmızı başlık” görünümüyle korkuyu, ergenliği ve ayrışıklığı, kurdun kürkü ise -dönüşümüyle- güvensizliği simgeler.

Masaldaki diğer bir kabuk, genç kızın kurdun karnına girmesi (ölümü) ve avcı tarafından kurdun karnından çıkarılmasıyla (doğumu) genç bir kadın olarak tekrar doğuşudur. Yaşlı bir aracı olan kurt ise “kültürel açıdan kızın (büyük) anneyi özümsemesine dair bir tür kadın-merkezli soy kütüğün temsilidir.” (Bacchilega, 2016: 101). Tarihsel sürecin erken döneminde anaerkilliğin kucağında olan kadın, üretimde erkeğe kıyasla daha etkin bir rol oynar ve soy anneden çocuğa geçer. Ancak modern toplumda pek çok kültür ataerkil bir özellik taşır. Kadın ikincil ve kontrol edilen bir unsurdur.

Başlığın kırmızı rengi, kurban rolündeki kızın işbirlikçi yanı olduğu düşünülürse kadının melek- şeytan ikileminin şeytani yönünü temsil eden kırmızı, arketip olarak ilk kadın ve ilk feminist Lilith’in efsanesinde kendini

bulur. Aynı anda ve zamanda yaratılan Âdem'in kendisine eşit olduğu görüşünde olan Lilith, ataerkil topluma baş kaldıran ilk asi dişi olarak betimlenir. Böylelikle bir kabuk olarak kırmızı başlık, ataerkil toplumun geleneksel söylemlerine bir başkaldırı şeklinde okunabilir.

Annesinin sözünü dinlemeyen kız, kurt tarafından yenilir ve avcı kurdun karnını yarararak büyükanneyi ve küçük kızı dışarı çıkartır. Sonuçta masal "Bir daha asla annemin yasakladığı yollara tek başıma gitmeyeceğim." (Grimm Kardeşler, 2020: 103) söylemi ile son bulur. "*Kırmızı Başlıklı Kız*"ın bu son söylemi ataerkil toplumun kadına dayattığı kabuklaşmış ideoloji ve cinsel politikayı açıkça ortaya koyar.

2. Aynadaki Kristalize Ses: Pamuk Prenses

Masallardaki sihrin sorunsuz işleyebilmesi için inançsızlığı askıya almak gerekir. Onu kendi tecrübelerimizin bir parçası, hayatta olup bitenlerin bir yansıması olarak algılamak; masalı imge ve neden oldukları simgesel çağrışımları bir ayna gibi "gerçek" ilişkisiyle, örtük bir şekilde tekrar yorumlama fırsatı verir. "Yansıtılan şey masalın aynasından kırılarak bize gelir"(Bacchilega, 2016: 56). Masal okuyanın dönüşümü içinde ne olmak istediği veya ne olmak istemediği şeyi, masalın yansımasında kırarak verir. Masaldaki görünümü dışsallaştıran bir "kabuk" olarak ayna, *Pamuk Prenses*'te kadının kristalize edilmiş şekliyle kendini gösterir. Bu kristal kabuk, erginlenme sürecinde kadını yeniden üretir.

Grimm Kardeşler'in "*Küçük Pamuk Prenses*" veya "*Kar Tanesi*" (*Seewittchen*) şeklinde tercüme ettiği masalda bir kraliçe; kar kadar beyaz tenli, kan kadar al yanaklı, abanoz kadar siyah saçlı bir kız bebeği olmasını diler. Fakat çocuğu doğururken ölür. Yedi sene sonra üvey annesi sihirli aynaya danışır ve ayna ona Pamuk Prenses'in dünyadaki en güzel kız olduğunu söyler. Öfkelenen kraliçe bir avcıya prensesi öldürmesi için emir verir; ancak Pamuk Prenses'in güzelliği karşısında ona hayran olan avcı, Prenses'e acır ve onu serbest bırakır. Pamuk Prenses ormanda yürürken yedi cücenin yaşadığı bir ev bulur ve ev işlerini yapması karşılığı cüceler ona göz kulak olmayı kabul eder. Pamuk Prenses'in hala hayatta olduğunu öğrenen kraliçe ise onu öldürme planları yapar. Kraliçe önce dantel, sonra tarak ve en sonunda zehirli elma ile kıza saldırır. Elmayı ısırarak prenses ölür ve cam bir tabutun içine konur. Yoldan geçen bir prens, prensesi görünce ona âşık olur ve tabutu alır. Prens'in hizmetkârlarından birinin ayağı takılır ve sendeler. Pamuk Prenses'in boğazına takılan zehirli elma parçası fırlar, prenses uyanır ve Prens'le evlenir (Grimm Kardeşler, 2020: 57-73).

Sessiz ve edilgen bir karakter olarak Pamuk Prenses'in doğuşunu ve eril kadını üreten obje olan ayna, (ataerkil çerçeveye) bir kabuktur. İfşa eden, görünür kılan(mimesis) bu kabuk, özgürleşme mücadelesinde bir kapı olarak kullanılır. Böylece Pamuk Prenses, ölmesi gereken anlatı mantığı içerisinde kalmaya devam eder.

Aynadaki ataerkil çerçeve sosyal bir mekanizmanın iz düşümü olan "ses" yoluyla aktarılır. Ayna ile kraliçe arasında geçen bilinen diyalogdaki

cevabın, “-Ayna, ayna duvardaki ayna, en güzel kim bu dünyada? (...) – Sizsiniz kraliçem, sizden güzeli yok bu dünyada.” (Grimm Kardeşler, 2020: 58). Pamuk prensesin büyümesi ve güzelleşmesiyle değişmesi de kaçınılmaz olur. “Pamuk Prenses sizden daha güzel galiba.”(Grimm Kardeşler, 2020: 59). Toplumda değişen güzellik algısının bir tür yansıması olan bu ses, kadının toplum içindeki yerini belirli kalıplara indirger. Bu kulvarda “güzellik” unsuru hayati önem taşır. Eğer “güzel” isen cinsel tatmin nesnesi olma, sınıf atlama ve başkasının sırtından geçinme hakkı doğar. Nihat Ateş’in *Çöküş Romanları*’ndaki güzellerde olduğu gibi onlar, ne çalışır ne de herhangi bir hayat mücadelesi verir. “Çünkü “o” güzeldir ve onun “aynadaki görüntüsüne gömülmüş” imgesi dışına çıkamayan, başkaları için “güzel” olmak zorunda olan ve başkalarının güzel görme “ihtiyacını” karşılamakla görevli bir nesne olmaktan başka yaşam alanı yoktur”(Ateş, 2003: 54). Masalda güzellik anlayışı iki olguya dayanır: iri kibirli ve kıskanç kraliçe, diğeri saf ve merhametli Pamuk Prenses. Bu ikircikli güzellik anlayışı kadının içinde beslenen iki kadın tipini de ortaya döker: Lilith ve Havva.

Özellikle popüler kültürde “kadın” yaşamın tüm alanlarında tanımlanan ve yeniden üretilen bir söyleme dönüşür. Ne yazık ki ataerkil sistemin, kültürel ve toplumsal iktidarın sürekli yeniden kurulduğu bu alan, uzun süre sesini duyuramaz. Feminist hareketlerle öne çıkan ‘kadın’ ve ona yönelik ekonomik, toplumsal ve bireysel çatışmalar masallardaki sembolik dilin tekrar yorumlanmasıyla geniş kitlelere ulaşma fırsatı bulur.

Walter J. Ong’a göre söz/ses’in bir diğer özelliği, nesnelere iç ve dış yapısını kaydetmesidir. Bu bakımdan görüntü parçalayıcıdır, işitme ise birleştirir. Bir nesneyi görmek için nesneden uzaklaşmak gerekir fakat ses insanın içine akar. İnsan sesin içine gömülebilir fakat görüntüye gömülemez (Ong, 2013: 90-91). Ayna, görünür kılınan güzellik algısını ikiye bölerken ses tekil olan ‘hakikati’ duyurur. Hıristiyanlığın dört kanonik İncil’inden birisi olan Yuhanna İncil’i şöyle başlar: “Kelâm başlangıçta var idi ve Kelâm Allah nezdinde idi ve Kelâm Allah idi. O, başlangıçta Allah nezdinde idi. Her şey onun ile oldu ve olmuş olanlardan hiçbir şey onsuz olmadı.” (Kitabı Mukaddes, 1981: 93). Burada bahsedilen Hz. İsa’dır. Başka bir deyişle Tanrı’yla birlikte olandır. Burada söz, Hz. İsa tecessümünde insanoğlu olarak görünür. Başka bir ifadeyle söz somutlaşarak insana dönüşür. Somutlaşan bilgi, insanın idrakini kolaylaştırır. Masalda hakikat bilgisi ayna yoluyla görünenin ardındaki ‘ses’e dönüşür. Pamuk Prenses’in ve onun temsili sevgi, saflık ve merhametin karşısına Kraliçe’nin öfke, kibir ve kurnazlığı yerleşir.

Saydam bir kabuk olarak cam tabut ise, varoluş tarzı bakımından karanlık(!) ve kasvetli bir beklemeyi simgeler. Cam tabut; görmenin ancak dokunamamanın, başka bir ifadeyle bakireliğin ifadesidir. Kadının hapsedildiği zindan, kule, tabut... gibi ulaşılması güç mekânlar, freudyen bakış açısıyla fallik yan anlamlar içerir. Kahramanın böylesi bir kabuğa çekilmesi; mecazi anlamda, ataerkil toplum düzeninde erkeği öldürerek iktidara sahip olmasını getirir.

Genetik hafızanın kodlarını kullanan masalda, erginlenme ölçütü olarak kabul gören cinsel birleşme,(simgesel anlatımıyla öpüşme) evlilik, yolculuk, tecrit, doğayla baş başa kalma, (cam tabutun ormana konulması) gibi sık tekrarlanan imgeler, Pamuk Prenses'in yaşadığı geçici ölümlerde görülür. Bir çocuk olarak ölüp bir yetişkin olarak tekrar doğan prensesin gözü açılır ve dönüşür. "Geleneksel masalda evliliği hedef alan ilk öpüşmenin büyü, çirkini güzele, kurbağayı prence, ölümü hayata, kötüyü iyiye dönüştürür."(Sezer, 2020: 24). Dönüşümü sağlayan bir metafor olarak öpüşme, Pamuk Prenses masalında genç kızın kabuğunun kırılmasını sağlar, onu zihinsel ve duygusal olgunluğa erıştırir.

3. Kül'den Cam'a... Külkedisi'nden Sindirella'ya...

Bireyin erginlenme süreci bireyleşme ile başlar. Jung, bu süreci kişinin bütünleştiği, tamlığa ulaştığı, kendi kendini gerçekleştirdiği bireysel bir deneyim şeklinde tanımlar: "Asıl bireyleşme süreci -kişinin kendi iç merkeziyle (ruhsal çekirdeğiyle) ya da selfiyle bilinçli olarak karşı karşıya gelme- genellikle kişiliğin yaralanması ve buna refakat eden acı ile olur. Bu başlatıcı şok, öyle algılanmasa da bir tür "hidayet" şeklinde olur. Ego ise daha çok kendini istenci, istekleri bakımından engellenmiş olarak hisseder, genellikle bu ket vurmaya da dıştaki bir şeye yansıtır." (Jung, 2007: 166). Jung bu süreçte insanoğlunun deneyimler yoluyla bütünselliğe doğru ilerlediğini gözlemler. Masalları da kişinin erginlenme süresinde bir vasıta olarak görür.

Külkedisi'nin yazgısı da tıpkı Pamuk Prenses gibi annesinin ölümünden sonra eve üvey anne ve kız kardeşlerin gelmesiyle değişir. İyi kalpli ve güzelliği kiskanılır ve bu nedenle onlar tarafından hor görülür. Buna karşı Külkedisi'nin doğaüstü güçlere sahip ve ona yardımcı olan dostları vardır. Ülkenin kralı, oğlunu evlendireceği kızı seçmesi için bir balo düzenler ve ülkedeki tüm genç kızları davet eder ancak Külkedisi ev işleri yapmakla görevlendirilir. Olağanüstü güçlere sahip dostları sayesinde prensese dönüşerek baloya gider. Böylece mutluluğa ilk adım atılmış olur (Grimm Kardeşler, 2020: 84-96).

Campell'in "*Ayrılma-Erginlenme-Dönüş*" sıralamasıyla formüle ettiği sürecin ilk aşaması "ayrılma" kahramanın iç veya dış rehberin çağrısına uyarak eşiği geçmesi ve kendisini bekleyen sınava doğru ilerlemesi, ikinci aşama ise çıktığı yolculukta "olgunlaşarak" aşama kaydetmesidir. Masalarda "balina karnı" olarak isimlendirilen ikinci süreçte kahraman birçok sınava tabii tutulur. Üçüncü aşama olarak kabul edilen "*persona arketipi*" ise masal metinlerinde daha çok kıyafetle somut hale gelir. Toplum hayatında kabul görmek için bürünülen roller, diğer adıyla personalar, kişiliğin önüne geçtiğinde kişi gerçek benliğinden uzaklaşır. Oynadığı role kendini kaptıran kişinin bireyleşme sürecinde kişilik dengesini sağlaması gerekir. Masal kahramanları zaman zaman kıyafet değişikliğine giderek kimliklerini gizlemeye çalışır. Özellikle kadın kahramanlar için bu değişim önemli bir fırsat olur. Ataerkil toplum düzeninde kadınlar söz sahibi olmak,

iş ve sosyal alanda erkeklerle eşit olmak için kıyafet değiştirerek toplum içine karışırlar. Diğer ifadeyle erkekle eşitliği yakalamış olurlar. Kimi zaman da gerçek kimliklerini gizleyerek kendilerini gelebilecek tehlikelere karşı koruma altına alırlar. Masal kahramanları hedeflerine yaklaştıklarında değişim geçirerek farklı bir benlik kazanarak eski kimliklerine geri “dön”erler.

Külkedisi’nde değişim ve dönüşüm nesnesi olarak kabuk metaforuyla özdeşleşen öge, cam ayakkabılardır. Cam ayakkabılar güzelliğin teşhididir. Kül ise onun dayanıklılık, kaderine itaat eden edilgen yanı ve safdil çizgisidir. Kendisinin bu çizgide kalması, onu mükâfatlandırarak Prens’le evlenmesine olanak verir. Cadı, üvey anne, kötü kalpli kraliçe gibi erkek söyleme başkaldıran kadınlar ise ataerkil düzene (prens, kral, avcı) uymadıkları için cezalandırılan taraftır. Bir kabuk olarak prensesin camdan ayakkabısı, güzelliğin yanı sıra onun toplumsal statüsünü değiştirerek Külkedisi’nden Sindirella’ya dönüşmesini, başka bir deyişle sosyal bir kabuk değiştirmesinin göstergesidir. Üvey anne ve iki kız kardeş ise sosyo-ekonomik statü kazanan Prens’in yanında yer almak isteseler de düzene karşı geldikleri için Prens’in iki omzunda bulunan güvercinler tarafından gözlerinden biri çıkarılarak cezalandırılırlar.

Modern çağda insan, sosyal ve ekonomik pek çok sıkıntıyı göğüslemek zorunda kalır. Bu zorunluluk kadının olgun bir birey olarak toplum içinde var olmasını gerekli kılar. Özellikle günümüz kadının hem ev içi sorumlulukları ve iş hayatında verdiği var olma mücadelesi onu daha çok sosyo-ekonomik statü kazanmaya iter, Külkedisi’nden Sindirella’ya dönüşmek için bir cam ayakkabıya ihtiyaç duyar.

4. Erginlenmede Bir İnziva Örneği: Uyuyan Güzel

Anlatma esasına dayalı metinlerde kahramanın döngüsü onun seçtiği yolculuk ile ilgilidir. Campbell’in “Ayrılma-Erginlenme-Dönüş” sıralamasıyla formüle ettiği süreç, kahramanın erginlenme aşamasında oldukça önemlidir. Masal kahramanları bu ruhsal yolculuğun sonunda erginlenir, tam benliğe kavuşmuş bir birey olarak hayatını sürdürmeye devam eder. Masal kahramanlarının ister gönüllü ister gönülsüz “evden” ayrılışları değişim sürecinin ilk aşamasıdır. Rahim imgesiyle simgelenen ‘Balinanın Karnı’ ismiyle adlandırılan aşamada masal kahramanları “Eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür.” (Campbell, 2000: 107) Büyülü eşikten geçişin ve yeniden doğumun bir aşaması kabul edilen ‘Balinanın karnı’ değerlendirmeye alınan kabuk metaforu ile paralellik gösterir. Uyuyan Güzel’in uykusu(tecrit)onu diğer her şeyden ayrı tutarken sarayı saran dikenli güller adeta bir koza misali Güzel’in etrafını örür. Böylelikle kahraman bir anlamda toplumdan soyutlanır, başka bir ifadeyle topluma olan tepkisini ortaya koyar. Bu, aynı zamanda ataerkil toplum düzeninde kadının yerini belirlemede tepkisel bir dilin göstergesi olarak okunabilir. Değerlendirmeye geçmeden önce masalı hatırlamak yerinde olacaktır.

Kraliçe'nin küçük bir kızı olur ve ziyafet verir. Ziyafete davet edilmeyen büyücü, kızın on beş yaşında (ergenlik) parmağına iğne batırıp öleceğini söyler. Henüz dileğini gerçekleştirilmeyen iyi büyücü dileği hafifletmek için Prenses'in yüzyıllık derin uykuya dalmasını diler. Kızını bu kehanetten korumak isteyen kral, krallıktaki bütün iğneleri yasaklar, ancak kehanet on beş yaşında gerçekleşir. Genç kız iplik eğiren yaşlı kadının çakırığındaki iğneye dokunur dokunmaz iğne batar ve uykuya dalar (Grimm Kardeşler, 2020: 106-112).

Kızın eline iğnenin batması ve ilk kan, Freudyen bakış açısıyla ergenlik dönemine girişin bir adımıdır. Böylelikle iğne, çocukluktan ergenliğe geçişin bir aracıdır. Bu dönüşüm, çocukluk kabuğunu çatlatarak yeni bir oluşumu, ergenliği de beraberinde getirir. Yıllar geçtikçe Uyuyan Güzel'in Briar Rose (dikenli gül), sarayı vahşi doğa tarafından aşılmaz bir çitle örülür. Diğer bir ifadeyle bir tırtılın kozası misali kabuk tutar. Saraydaki herkes Prenses gibi ölümcül uykuya yatar. "Normal uykuda benliğin terk edilişi, doğaya bir tür okyanussal geri dönüştür. Benliğin erimesini içeren tinin bütün bu ifadeleri, aynı zamanda doğa ile bir birleşme ve bir tür ölümdürler." (Kovel, 2000: 127). Modern öncesi dönemde benliğin bütünlüğünü korumak hemen hemen tüm din ve öğretilerde önemli bir yer tutar. Benlikten vazgeçme yerine benliği geliştirme çabasına yönelik bir eyleme dönüşen promodern benlik algısı, ben'in ifşasına (günah çıkarma ve kefarete) evrilir. Benliğin ifşası aynı zamanda, benlikten kopma hali, insanın kendi iradesinden vazgeçip küllî iradede yok olmasıdır. Evrensel bakış açısıyla Türk dili ve kültürünün en saf halini yansıtan Yunus Emre'nin "*Bir ben vardır bende, benden içeri*" sözü buradaki benlik bilincini en iyi biçimde özetler. Bu girift yapıda kişi öncelikle kendine odaklanır; içine yönelen birey, eteğe kemiğe bürünen varlığı dışında başka bir varlığı olduğunu da keşfeder. Öteki ben'in keşfi (alter ego) veya ikili yansıma (eş benlik) bireyi ontik bir alana taşır.

Uyuyan Güzel erginlenmek için doğada tek başına, korunaklı kabuğunun içinde kalır ve onun olgunlaşma süreci, uyku halinde, algıların olmadığı zaman diliminde, benliğin terk edilişi ile mümkün olur. Prenses uyku ile önce kabuğuna çekilir daha sonra Prens'in öpme eylemi ile kabuğunu kırarak (erginlenme) bulunduğu ortamın dışına çıkar. Prens'in ilgisi, özellikle baba ilgisinden yoksun kızlar için baş döndürücüdür. "Çocuklukta doyumsuz kalan sevgi ihtiyacı, kendini bir başkasına bırakmaya yönelik pasif ama potansiyel açıdan yıkıcı bir arzuya yol açabilir." (Dowling, 1999: 82). Bunun bir göstergesi olarak çok uzun yıllar sonra Prens'in gelip Briar-Rose'u öpmesi ve uyanan Prenses'in ona "tatlı tatlı" bakması gösterilebilir. Bu durumda masal aracılığıyla toplumsal hayatın içinde kadına verilen edilgen konum meşrulaştırılır.

Sonuç

Kabuk, Tanrı kavramını ve din duygusunu sistematik olarak ele alan teolojiden toplumsal oluşumu sağlayan töre ve geleneklere kadar birçok olguda kendini gösterir. Toplumsal role bürünmeyi sağlayan kılık ve kıyafetler, somut bir kabuğu örneklerken akıl ve duygular ise soyut bir kabuğun görünümünü üstlenir. Anlatılardaki karakterin ortaya çıkışını seçimlerin belirlediği öne sürülürse iyi ve kötü mefhumunun da bir kabuk olarak değerlendirilmesi aşikârdır. Masallardaki iyi ve kötü karakterin seçtiği yol doğrultusunda ilerleyip okura belirli mesajlar vermesi ve o mesajın yeniden üretilmesi masalların çoğul okumasını da beraberinde getirir. Bu çoğulcu yapı masallardaki simgesel dilin varlığıyla yakından ilgilidir.

Tarihin akışı içinde insanlığın geliştirdiği tek evrensel dil, sembollerin dilidir. Mitolojiler, masal ve efsaneler modern zamanda aynı güç ve etkiyi sürdürerek insanoğlunun bilinçaltını şekillendiren duygu ve düşünceleri simgeler yoluyla görünür hale getirir. Sözlü kültür ürünlerinin başında gelen masallar, sembol diliyle halk yaşamının aynası olur ve asırlar boyu kuşaktan kuşağa aktarılarak bugüne gelir. Toplumun içinde ve toplum tarafından üretilen sözlü kültür ürünü masallar, çağın gereksinimlerine göre sosyal yaşamda anlamını bulur. Ayrıca masalın işlevsel kurama göre etkin olması, karşısında tepki gösterecek bir dinleyici kesiminin olması ile mümkündür.

Toplumun değişim ve dönüşümü bilginin değişimi ile mümkündür. Her toplumda değişime uğrayan masalların ideolojik yapısı çoğu zaman eleştirel okumadan yoksun kalır. Masalların bilinçaltı sembeleri ve genetik hafızayı kullanarak bireylere kültürel bir kod haritası çizer. Ataerkil düzen, evlilik, bekâret, güzellik ve rekabet gibi unsurlar masalların olay örgüsünde cinsiyete bağlı söylem ve davranışlarla örneklenir. Masallarda kahramanın yolculuğu manevi anlamda onun büyümesine/olgunlaşmasına yardımcı olur. Kahramanların erginlenme yolculuğu, davranışları ve ortaya çıkan söylem, okura kendi benliğini anlamlandırmada bir yol haritası çizer.

Hem biyolojik determinizme hem de toplumsal cinsiyet ayrımı, kadın özelliklerini aşağı kabul eden hiyerarşik bir sistemi inşa eder. Bu süreçte kadın ve erkeğe farklı toplumsal norm ve değerler yüklenir ve bu değerler içselleştirilir. Doğum ile başlayan toplumsallaşma süreci aile, eğitim ve çalışma hayatı gibi yaşamın her alanında devam eder. Erkeklerin kadınlar üzerinde egemen olduğu ataerkil toplum yapısı cinsiyete dayalı iş bölümünü de beraberinde getirir. Kadın ev merkezli anne, eş, çocuk ve hasta bakımı üstlenen kişi; erkek ise ev dışında ücretli çalışan, evi geçindiren aile reisi konumundadır. Kadınların öncelikli görevinin çocuk bakımı ve ev işi olması yönündeki kabullenilen kültürel değerler, onları çocuk yaştan itibaren eğitim-öğrenim fırsatlarından yararlanmada erkeklere göre dezavantajlı yapar. Toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü, düşük eğitim düzeyi, kentlerde kadının çalışma hayatına katılımının az olması onun bireysel kararlarını almada ailenin erkek bireyelerine bağımlı hale getirir. Masal, mit ve efsaneler

kadının unuttuğu gözlemci, sezgisel, yaratıcı, özgün ve doğal halini tekrar hatırlatmada etkin rol oynar. Kadının ötelenmiş içsel hayatını, bastırılmış yanlarını su yüzüne çıkararak ona çıkış kapıları sunar. Bundan dolayı masallar eski, tükenmiş paradigmalarda kadının benlik bütünlüğünün tekrar sağlanması ve erginlenme sürecinin gerçekleşmesi için gerekli bir vasıta niteliğindedir.

Masallar; çocukluk sürecine katkı sağlamanın yanı sıra bireye farklı bir bakış açısı sunarak onun, özellikle kadının toplum içindeki yerini belirlemede etkin rol oynar. Çalışmada kadın kahramanların olgunluk süreci “kabuk” metaforu üzerinden imlenir. Değerlendirmeye alınan dört hikâyede “kabuk” metaforu, imge düzleminde karşılığını bulur. Bu doğrultuda masallardaki ortak çıkarım: *Kırmızı Başlıklı Kız*’da “kırmızı başlık” *Pamuk Prenses*’te “ayna” ve “cam tabut”, *Külkedisi*’nde “cam ayakkabılar”, *Uyuyan Güzeller*’de “uyku ve dikenli çalılar”; bir şeyin üstünü kaplayan, onu dış etkenlerden koruyan yapısıyla kabuk eğretilmesini anlamlı hale getirerek ataerkil toplum düzeninde kadının dönüşümünü sağlayan imgeleri okumada işlevsel hale getirir. “Kabuk” metaforu masallarda olduğu gibi daha başka alanlarda da bir ‘kılıf’ olarak okunabilir. Nihayetinde “kabuk”; mimaride dış yapı, coğrafyada yer kabuğu, bilişimde depolama alanı, fizik ve matematikte boyut... v.b. gibi birçok alanda okuması yapılabilen zengin bir anlam aracına dönüşür.

KAYNAKÇA

- Ateş, N. (2003). *Çöküş romanları*. İstanbul: Papürüs Yayınevi.
- Bacchilega, C. (2016). *Postmodern masallar toplumsal cinsiyet ve anlatı stratejileri*. İstanbul: Avangard Kitap.
- Boratav, P. N. (1991). *Folklor ve edebiyat II*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Boratav, P. N. (1992a). *Zaman zaman içinde*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Boratav, P. N. (1992b). *Az gittik uz gittik*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Campbell, J. (2000). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (çev.: Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Demir C. - Yıldırım Karakaş, Ö. (2019). Türkçede metaforlar ve metaforik anlatımlar. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21 (4), 1085-1096.
- Dowling, Colette (1999). *Sindrella kompleksi: Çağdaş kadında bağımsızlık korkusu*. (çev.: Selçuk Budak), Ankara: Öteki Yayınları.
- Grimm Kardeşler (2020). *Grim Kardeşler 'den seçme masallar (tam metin)*. (çev.: Türkan Çolak), İstanbul: Artemis Yayınları.
- Jung, C. G. (2007). *İnsan ve sembolleri*. İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Kitabı mukaddes eski ve yeni ahit* (1981). İstanbul: Ser Ofset Basımevi.
- Kovel, J. (2000). *Tarih ve tin özgürleşme felsefesi üzerine bir inceleme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lakoff, G.-Johnson, M. (2015). *Metaforlar*. (çev.: Gökhan Yavuz Demir), İstanbul: İthaki Yayınları.

- Ong, W. J. (2013). *Sözlü ve yazılı kültür sözün teknolojileşmesi*. (çev.: Sema Postacioğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.
- Sezer, M. Ö. (2020). *Masallar ve toplumsal cinsiyet*. İstanbul: Kor Kitap.
- Shakespeare, W. (2019). *Hamlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- TDK (2012). *Türkçe sözlük 2*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Zipes, J. (1988). The chancing function of the of the fairy tale. *The Lion and the Unicorn*, 12 (2), 7-31.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / *The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":*

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/Editör's Note: Bu çalışma 4-6 Haziran 2022'de "8th INTERNATIONAL MARDIN ARTUKLU SCIENTIFIC RESEARCHES CONFERENCE"nda "Shell" As A New Tool of Expression in Tales" adlı özet sunumun genişletilmiş halidir. / *This study is an extended version of the summary presentation titled "Shell" As A New Tool of Expression in Tales" at the "8th INTERNATIONAL MARDIN ARTUKLU SCIENTIFIC RESEARCHES CONFERENCE" on June 4-6, 2022.*

ŞARKIŞLA ORTAKÖY ALEVİLERİ GEÇİŞ RİTÜELLERİ: EVLENME VE DÜĞÜN



SARKISLA ORTAKOY ALEVIS TRANSITION RITUALS: MARRIAGE AND WEDDING

Çiçek TOPÇU* - Ulvi TOPÇU**

ÖZ: Emlek yöresi olarak da adlandırılan bölge, Sivas'ın Yıldızeli ilçesi ile Yozgat'ın Akdağmadeni ilçesi arasında kalan Kızılırmak Vadisi'nin bulunduğu alanı ifade eden coğrafi bir adlandırmadır. Bölge Yıldızeli – Şarkışla – Akdağmadeni üçgeni içinde yer alır. Bu bölge adını edebiyat tarihine yazdıran ozanların yetiştiği bölgedir. Âşık Kul Sabri, Âşık Yusuf, Âşık Hasan Devrani, Âşık Ali İzzet Özkan ve Âşık Veysel hep bu bölgenin yetiştirdiği önemli şairlerimizdir. Ortaköy Emlek yöresinin en büyük köyü olması hasebiyle Alevi geleneklerini yaşayan ve yaşatan en önemli köylerden biridir. Bu sebeple araştırma sahası olarak bu köy seçilmiştir. Bu köyün Türkmen – Alevi kültürünün araştırılmasında önemli bir merkez olduğu düşünülmüştür. Sahayla ilgili çalışma konusu tespit edilirken, sahanın hem kültür bakımından zenginliği hem de “Geçiş dönemlerine” ait araştırmanın olmayışı dikkate alınmıştır. Bu çıkış noktasıyla “Ortaköy Alevilerinde Geçiş Dönemleri” konusu araştırılmaya değer bulunmuştur. Buradaki çalışmada, geçiş döneminin önemli bir aşamasını işaretleyen evlilik ritüeli ve evlenme geleneğinde evlilik yaşı, eş seçimi, görücülük, kız isteme, nişan, düğün öncesi hazırlık, kına gecesi, gelin almaya gitme gelin indirme, nikâh ritüelleri araştırılmaktadır. Araştırma, katılımlı “gözlem tekniği” ve saha araştırma metodu olan “görüşme metodu” çerçevesinde yapılmıştır. Sözlü kültür ortamında ve video ses kaydı gibi elektronik kültür ortamlarında “katılımsız gözlem yöntemi”nden yararlanılmıştır. Nihai olarak, doğum öncesinden başlayan ve doğumdan sonraki süreçlerde de devam eden geleneklerin ve inanmaların insanı yalnız bırakmadığı, hatta yaşamları boyunca onları yönlendirdiği bilgisine ulaşılmaktadır. Saha çalışmasının yapıldığı köyde geçiş dönemi ritüellerinden evliliğin eskiye oranla biçim değişirse de muhteva yönüyle özünü muhafaza ettiği ve canlılığını koruduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Geçiş dönemleri, evlenme, düğün, Ortaköy Alevileri, Şarkışla'da evlilik.

ABSTRACT: The region, also called Emlek region, is a geographical designation that expresses the area where Kızılırmak Valley is located between Yıldızeli district of Sivas and Akdağmadeni district of Yozgat. The region is located in the Yıldızeli – Şarkışla – Akdağmadeni triangle. This region is the region where the poets who wrote their names in the history of literature were raised. Aşık Kul Sabri, Aşık Yusuf, Aşık Hasan Devrani, Aşık Ali İzzet Özkan, and Aşık Veysel are all our important poets raised by this region. Ortaköy Emlek is one of the most important villages that live and keep alive the traditions of Alevi because it is the largest village in the region. For this reason, this village was chosen as the research area. This village was thought to be an

* Dr.-Antalya Belek üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü / Antalya-cicektopcu@outlook.com (Orcid: 0000-0002-9273-2529)

** Bilim Uzmanı / Kayseri-eyluletut@gmail.com (Orcid: 0009-0007-7340-7687)

important center for the study of Turkmen-Alevi culture. While determining the study subject related to the field, both the richness of the field in terms of culture and the lack of research belonging to "Transitional Periods" were taken into consideration. With this starting point, the subject of "Transition Periods in Ortaköy Alevis" was found worth investigating. In this study, the marriage ritual and marriage tradition, which mark an important stage of the transition period, are investigated, marriage age, spouse selection, see-through, asking for a girl, engagement, pre-wedding preparation, henna night, going to pick a bride, lowering the bride, and wedding rituals. The research was carried out within the framework of the "observation technique" and the "interview method", which is a field research method. The "unattended observation method" has been used in oral cultural environments and electronic cultural environments such as video sound recordings. Finally, it has been learned that the traditions and beliefs that start before birth and continue in the postnatal processes do not leave people alone, and even guide them throughout their lives. In the village where the fieldwork was carried out, it is seen that although the marriage, which is one of the transitional rituals, has changed its form compared to the past, it has preserved its essence in terms of content and preserved its vitality.

Keywords: *Transition periods, marriage, wedding, Ortaköy Alevis, marriage in Şarkışla.*

Giriş

Sosyal bir varlık olan insan, kabileden topluma, toplumdaki millete geçiş sürecinde kültürel birikimlerini de kuşaklara taşımalarını bilmiş ve bu sayede varlığını anlamlandırmıştır. Millet oluşumu sürecinde bu kültürel birikimler önemli bir yapı taşı görevi ifşa eder. Doğumla başlayan süreçte içinde doğulan toplumun değerleri, kişinin adından tutun da yaşamının her alanında belirleyici bir unsurdur. Doğumdan ölüme kadar geçen süreçte adımız, dilimiz, kültürümüz, sosyal ve etnik statümüz hep bu kültürel birikimlerin etkisi ve yönlendirmesi altındadır.

Kültürel birikimler, milletin oluşmasındaki en önemli yapı taşlarıdır. Maalesef son yıllarda iletişim aygıtlarının hızla hayatımıza girmesi, Türk toplumunun hazırlıksız bir şekilde yabancı kültür bombardımanına yakalanmasına yol açar. Kültürel dejenerasyon milleti oluşturan değerlere de zarar verir, milli birliği bozma raddesine ulaşır. Gerek etnik kökenler gerek mezhepsel farklılıklar son dönemlerde kaçınılmaz olarak başlayıp bu amaçla çeşitli kışkırtıcı faaliyetlerin arttığı basın yayın organlarının haberlerinde sıkça yer bulur.

Çalışmamızın birincil amacı, ne kadar etnik ve mezhepsel farklılıklar olursa olsun, gelenek, inanma ve göreneklerimiz bizi tarih boyunca birbirimize sıkı sıkıya bağladığını ve millet yaptığını göstermektir. 21. yüzyılda devam ettirdiğimiz doğum, evlenme, ölüm geleneklerimizin kökenlerinin binlerce yıl önceden bize seslendiğini, coğrafyamızdan uzakta yaşayan soydaşlarımızın, bütün Türk dünyasının hala aynı ortak ritüellerinin bizimle yaşadığını sunmak diğer bir amacımızdır. Bu çıkış noktasından hareketle, geçiş dönemlerinin milletlerin kültürlerini anlayabilmek açısından önemli veriler barındırdığı temel düşüncesi referans alınmıştır. Türk kültürünün temel taşları da geçiş dönemi ritüelleriyle atılmıştır. Bu ritüelleri anlayabilmek Türk kültürünü daha iyi anlamamızı

sağlayacaktır. Bu düşünceyle, yaptığımız çalışmanın birincil amacına bağlı olarak oluşan ikincil amacı, Sivas'ın Şarkışla ilçesine bağlı Ortaköy Alevilerinde geçmişten günümüze kadar devam eden “doğum, evlenme, ölüm” ritüelleri arasından “evlenme” ritüelini sınırlılığı seçilerek bunun ayrıntılarını tespit etmek, tespit ettiğimiz ayrıntıları, Anadolu ve Türk Dünyası'ndaki örnekleri ile mukayese edip ortak yönlerini bulmaya çalışmaktır. Söz konusu eksen etrafında gelişen araştırmamız temelde iki ayak üzerine inşa edilmektedir. Çalışmanın ilk ayağında, geçiş dönemlerine ait bibliyografya çalışması yapılmıştır. Geçiş dönemlerine ait kaynaklar okunmuş, yöre hakkında bibliyografya çalışması yapılmıştır. Çalışmanın ikinci ayağında ise, “katılımlı gözlem tekniği” ve “görüşme metodu” çerçevesinde Ortaköy'de saha araştırması yapılmıştır. Sözlü kültür ortamında ve video ses kaydı gibi elektronik kültür ortamlarında “katılımsız gözlem yöntemi”nden de yararlanılmıştır. Röportajlara başlamadan önce konular ve bu konularla ilgili sorular bir şablon halinde hazırlanmıştır. Köy muhtarıyla temasa geçilerek köyde “evlenme” konusuna hâkim, saygı duyulan ve aynı zamanda dini bilgilere vakıf kişiler tespit edilmiştir. Bu kişilerle diyaloga geçilerek onların verdikleri bilgiler doğrultusunda çalışma tamamlanmıştır. Kaynak kişilerden ses kayıt cihazlarıyla elde edilen bilgiler deşifre edilerek yazıya geçirilmiştir.

1. Şarkışla İlçesinin Kısa Tarihi

Şarkışla Sivas'a bağlı bir ilçe merkezidir. Sivas'ın güneyinde yer alan Şarkışla il merkezine 81 km uzaklıkta bulunur. Tarihi bir yerleşim birimi olan Şarkışla'nın doğusunda Altınyayla, batısında Gemerek, kuzeyinde Yozgat ve Yıldızeli, güneyinde ise Kayseri yer almaktadır. İlçenin yüzölçümü 1902 kilometrekare olup denizden olan yüksekliği 1180 metredir (Şarkışla Kaymakamlığı Envanteri, 2006: 18).

Araştırmalar, ilçe merkezine 5 km uzaklıktaki Çatalyol köyünde bulunan çakmak taşından araç – gereçlerin Neolitik Döneme ait olduğunu ortaya koymuştur. Hititler döneminde yörenin bir yerleşim birimi olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Hititler dönemine ait olduğu anlaşılan ve ilçeye 5 km mesafedeki Döllük köyünde bulunan tunç heykel bu fikri doğrulamaktadır. Bu Hitit heykelciliği bugün Ankara Etnografya Müzesi'ndedir. Hitit devletinin yıkılmasından sonra Asur topraklarına katılan Şarkışla M.Ö. 695'ten sonra Kafkasya üzerinden gelen Kimmerlerin egemenliğine girmiş, daha sonra bunları İskitler ve Med'ler takip etmiştir. Med devletini yıkan Persler bölgeye hâkim olmuşlardır. Persleri yenen Büyük İskender ile Makedonyalıların hakimiyeti başlamıştır (Şarkışla Kaymakamlığı Envanteri, 2006: 13).

Anadolu'nun Roma hakimiyetine girmesiyle yeni bir dönem başlamıştır. Roma İmparatorluğunun M.S. 395'te ikiye ayrılmasıyla Doğu Roma sınırları içinde kalan ilçeye 1071 Malazgirt Savaşı ile Selçuklular hâkim olmuşlardır (Denizli, 1998: 359).

Selçukluların Anadolu'daki ilerleyişi, Emir Sabuk komutasındaki Türklerin, 1059 yılında Sivas ve çevresini ele geçirmesiyle devam etmiş, fakat Selçuklular bölgeyi sadece bir hafta ellerinde tutabilmişlerdir. Bölgedeki esas Türk hakimiyeti 1071 Malazgirt Savaşından sonra başlamıştır. Kısa bir süre Selçuklu egemenliğinde kalan Şarkışla yöresi, daha sonra Sivas ve çevresinde kurulan Danişmendli Beyliği topraklarına katılmıştır (Şarkışla Kaymakamlığı Envanteri, 2006: 14).

1175 yılında ise II. Kılıçaslan'ın Sivas'ı almasıyla bölge tekrar Anadolu Selçuklu hakimiyetine girmiştir. 1243 Köseadağ Savaşı ile Anadolu'da Moğol hakimiyeti başlamıştır. Moğol istilası Şarkışla'nın yağmalanması sonucunu doğurmuştur. Moğol baskısı, yerleşik halkın bir kısmının Batı Anadolu'ya bir kısmının da Suriye topraklarına göçmelerine sebep olmuştur. 1322 yılında Anadolu valiliğine atanan Timurtaş, Kayseri'yi merkez alarak Sivas ve çevresinin egemenliğini ilan etmiştir. Buna İlhanlılar sert bir karşılık vermiş ve Timurtaş İlhanlıların baş düşmanı Memlûklülere sığınmak zorunda kalmıştır. Timurtaş'ın Memlûklülere sığınmasıyla vekili olan Eratna Bey kendi Beyliği'ni kurmuş ve böylece Şarkışla Eratna Beyliği egemenliğine girmiştir. 1243'te İlhanlı istilasına uğrayan ilçe daha sonra 1340 yılında Eratna Beyliğinin egemenliği altına girmiştir. 1408 yılında ise Osmanlı İmparatorluğuna bağlanmıştır (Aslanoğlu, 1979: 46).

Eratna Bey'in ölümünün ardından oğlu Ali Bey iktidara gelmiş ancak devletin vezirliğini yapan Kadı Burhaneddin yönetimi ele geçirmiştir (1381). Kadı Burhaneddin'in 1398 yılında Akkoyunlu hükümdarı Osman Bey'e yenilmesi ile yörede iktidar boşluğu oluşmuş, halkın Timur tehlikesini öngörerek Osmanlıları davet etmesiyle bölgede Osmanlı hakimiyeti başlamıştır. Ankara Savaşı'nı kaybeden Osmanlı devleti fetret dönemine girerken siyasi ve idari boşluk Sivas ve yöresini de etkilemiş ancak bu başıboşluğa 1408 yılında Çelebi Mehmet son vererek Osmanlı idaresi tekrar bölgenin idari hâkimi olmuştur.

Şarkışla'ya yerleşmek amacıyla gelen Türklerin geliş tarihleri tam olarak bilinmemekle birlikte, ilk yerleşenlerin Hacı Ali Obası ve Hacı Himmetoğulları oldukları kuvvetle muhtemeldir (Şarkışla Kaymakamlığı Envanteri, 2006: 15). Hacı Ali Obası ve Hacı Himmetli isimleri bugün de mahalle adı olarak Hacı Himmetli aynı zamanda bir cami adı olarak varlıklarını hala korumaktadır. Ayrıca Malatya Arapkir'den geldikleri söylenen Çuhadaroğulları ve Nene Hatunoğulları'nın (Hacı Ömerler) da aynı dönemlerde ilçeye geldikleri tahmin edilmektedir (Şarkışla Kaymakamlığı Envanteri, 2006: 15).

Sivas Merkez Sancağı'na bağlı Tenos (Tonus) adıyla kaza (ilçe) durumuna getirilen Şarkışla'da 1877 yılında ilk belediye teşkilatı kurulmuş ve 1879 yılında ilçenin coğrafi durum tespiti yapılmıştır (Sivas İli, 1996: 145-146).

1870 Sivas Vilayeti Salnamesi'ne göre, şehirde 10059 Müslüman, 1713 Hıristiyan olmak üzere 11.772 kişinin yaşadığı belirtilmektedir (Şarkışla

Kaymakamlığı Envanteri, 2006: 15). 1853 – 1856 Kırım Savaşı ve 1877 – 1878 Osmanlı - Rus Savaşları'ndan sonra bir kısım Kırım Ta-tarları, Kafkas ve Kars Göçmenleri Sivas'ın diğer kazalarına olduğu gibi Şarkışla'nın çeşitli köylerine yerleştirilmiştir (Şarkışla Kaymakamlığı Envanteri, 2006: 15). Kafkas göçmenleri Çeçenler Şarkışla'nın kuzey köylerine Çerkez göçmenleri ise güneye Uzunyayla'ya yerleştirilmişlerdir (Anabritannica, Şarkışla, XXIX İstanbul, 1994: 69).

1890 Sivas Vilayet Salnamesi'nde Şarkışla ile ilgili şu bilgiler verilmektedir: Sivas merkeze bağlı Tenos kazasının kaza merkezi Şehr-i Kışla (Şarkışla)'dır. Merkeze uzaklığı 12 saattir. 15 nahiye, 114 köy ve 5625 haneden oluşup 16.566 Müslüman, 6305 Hıristiyan nüfusa sahiptir. 39 cami, 3 medrese, 5 han, 55 dükkân, 2 fırın, 65 değirmen, 28 Müslim ve 10 gayrimüslim mektebinin bulunduğu belirtilmektedir (Şarkışla Kaymakamlığı Envanteri, 2006: 16).

Yine aynı salnamede kazanın 585.979 dönümlük bir araziye sahip olduğu, 57063 tarla, 2 çiftlik, 150 bahçe, 230 çayır ve 115 meraya sahip olduğu belirtilmektedir (Şarkışla Kaymakamlığı Envanteri, 2006: 16). Kazada buğday, arpa, fiğ, mercimek ve fasulye yetiştirilmektedir. Yine aynı salnameye göre deve, karasığır, manda, koyun, keçi ve at yetiştiriciliği yapılmaktadır (Şarkışla Kaymakamlığı Envanteri, 2006: 16). Halı ve kilim dokumacılığının da yöre ekonomisine getirisinin olduğu belirtilmektedir (Şarkışla Kaymakamlığı Envanteri, 2006: 15).

Şarkışla, 1930'lu yıllarda Türk – Yunan Nüfus Mübadelesi Antlaşması sonucu Yunanistan'dan az da olsa Türk muhacirlere kucağını açmıştır. Bu muhacirler genellikle ilçe merkezi başta olmak üzere Osman-pınarı ve Gümüştepe köylerine yerleştirilmişlerdir (Yasak, 1997: 168). 1953 yılında Gemerek bucağı, 1990 yılında da Altınyayla Kasabası ilçe durumuna getirilerek Şarkışla ilçesinden ayrılmışlardır (Şarkışla Kaymakamlığı Envanteri, 2006: 16).

1.2. Ortaköy

Köyün tarihi ile ilgili kaynakların yazılı kaynaklar olmaması sebebiyle köyün kuruluş zamanını tam olarak ortaya konamamaktadır. Ancak anlatılanlarla bir tarih oluşturulmaya çalışılmıştır.

Buna göre köy yaklaşık beş yüz yıl önce kurulmuştur. Köyün ilk sakinlerinin Kangal'a bağlı Kederli köyünden gelen 25 hanelik bir kafiledir. Elbentoğulları diye bilinen bu kafilenin başında, Elbent Koca adlı bir bey vardı. Zaman içerisinde güçlü diğer beylerin karşısında güçlenme ihtiyacı duyan Elbent Koca, büyük ihtimalle daha önceden temasta olduğu ikinci bir kafileyi, Kangal'a bağlı Terzili köyünden Gubatoğulları'na haber ileterek davet etmiş, bu davet sonucu 20-25 hanelik ikinci kabile de köye yerleşmiştir (Gündüz, 1999: 7). Daha sonraları Divriği'den Osman-kocalılar 30 hane civarında bir kabile ile Kangal'a bağlı Ağören köyünden 5-6 hanelik bir kabile de buraya gelerek yerleşti. Böylece yeni gelenlerle köyün çekirdeği oluşturulmuş oldu (Gündüz, 1999: 7).

Köyün ilk idarecisi Elbent Koca'dır. O ölünce oğlu Yusuf köyün idaresini eline alır. Bu idarecilere o dönemlerde kâhya adı verilmektedir (Gündüz, 1999: 7). Köyün yönetimi uzun süre babadan oğula intikalle Elbentoğulları'nda kalır. Emlek Nahiye adını alan köy, nahiye müdürleri tarafından idare edilir. Elbentoğulları'nın köydeki hakimiyeti Ağören'den gelen kafileye mensup Çamo lakaplı İsmail'e geçer. Daha sonra sırasıyla Osman Ocaklılardan Kemal oğlu Hüseyin Ağa, Elbentoğulların'dan Veli Ağa fahri müdürlük yaparlar. 1908 yılında Akçakışla'nın nahiye olmasıyla Ortaköy buraya bağlanır. 1958 yılına kadar Akçakışla'ya bağlı bir köy iken 1958 yılında tekrar nahiye olur ve Orta Bucak adını alır.

Ortaköy çeşitli bölgelerden göçlerle oluşturulmuştur. Alevi kökenli gruplar bir ocağa ve onun temsilcisi dedelere bağlıdırlar. Tedelli, Terzili, Osman Kocalı, Garip Musalı olarak adlandırılan bu grupların bağlı oldukları ocakları ve dedeleri de farklıdır. Ayrıca köyün üst tarafında kurulan Mustafa Abdal tekkesine bağlı aileler de bulunmaktadır. Bu ailelere "Dervişçi" adı verilmiştir (Gündüz, 1999: 8).

Garip Musalıların mensup oldukları ocağın kurucusu Garip Musa ile ilgili şöyle bir menkıbe anlatılmaktadır: "Horasan erenleri ve Horasan erleri ve Tahtakılıçlılar ve Abdallar ve Alperenler, Yesevi ananesinden gelen Divriği'nin Alan nam karyesinde Küçük Tekke' de medfun Seyyid Garip Musa dahi Tahta Kılıçlar'dan idi. Ol dahi taifesiyle Rum'a gelirken yol üzerinde bir Ermeni kalaycı tahta kılıcı ile alay etti. Garip Musa tahta kılıcın urup merkebin doğradı. Ermeni pişman olup zar eyledi. Seyyid, Ermeni'nin haline acıdı. Allah'a dua etti. Merkep sırtında yükü ile dirilip ayağa kalktı. Ol vakitten beri Ermeni kalaycılar hangi köye gitseler Garip Musalı var mı tahkik ederler. Anın bakırlarından akçe almadan kalaylarlar." (Gündüz, 1999: 9).

Garip Musa'nın diğer Anadolu erenleri gibi tahta kılıç kuşanarak Horasan'dan geldiğine inanılmaktadır. Garip Musa bir Alp-Eren'dir. Özbek Türklerinden 90 atlı bir aile 14. Yüzyılda Anadolu'ya gelir ve Divriği'nin Alan köyüne yerleşirler. Garip Musa da gelenler arasındadır. Burada bir tekke kurarak Hoca Ahmet Yesevi düşüncesini yaymaya başlar. Hacı Bektaş Dergahı'nı da mürşit kapısı olarak kabul eder (Gündüz, 1999: 9).

Köye ilk gelen aileler Kocalı, Tedelli, Terzili, Garip Musalı olmak üzere 4 sülale vardır.

Bu ailelerden Garip Musalılar, Seyit Garip Musa adlı bir Horasan erenine soylarını dayandırırılar. Horasan'dan gelip Anadolu'yu İslamlaştıran bu Gazi Alperen Divriği'nin Alan Bölgesi Güneş köyüne yerleşmiştir. Güneş Köyü'nün adı Garip Musa'nın oğlu Mehmet Güneş'ten gelmektedir. Seyit Garip Musa dergâhı da buradadır. Ortaköy'ün ilk kurucuları erkân öğretecek ocaklılara ihtiyaç duymuş bu sebeple Garip Musa evlatlarını özellikle davet ederek, arazi vererek köye yerleşmelerini sağlamışlardır (KK-1, KK-2, KK-5).

Bu dört sülaleden başka bir diğer aile de Miserler'dir. Bunlar daha sonra gelmişlerdir. Hıdır Abdal Ocağı'na mensupturlar. Hacı Bektaş-ı

Veli'nin Suluca Karahöyük'e yerleştiği yıllardan itibaren onun ilkelerine inanan Horasan erenlerinin pir dergâhında yetiştikten sonra Anadolu'nun her tarafına dağılan bu dervişlerin ocakları Hacı Bektaş-ı Veli'ye bağlanıyor ve o yolun piri kabul ediliyor.

Çalışmanın buraya kadar olan kısmı, saha araştırmasının gerçekleşeceği bölgeyi daha iyi anlamak için tasarlanan arka plan niteliğindedir. Çalışmamızın sonraki adımı, Ortaköy Alevi geleneğinde evlenme ve düğün ritüelinin ayrıntılarını keşfetme niteliğindedir.

2. Şarkışla Ortaköy Alevileri Geçiş Ritüelleri: Evlenme ve Düğün

2.1. Araştırma Tasarımı ve Yönteme Dair Ayrıntılar

Şarkışla'nın kuzey batısında yer alan Ortaköy yaklaşık beş yüz yıl önce kurulmuş bir Türk yerleşim birimidir. Türkmen-Alevilerin bu bölgeye 1500'lü yıllardan itibaren yerleştikleri tahmin edilmektedir.

Emlek yöresi olarak da adlandırılan bu bölge, Sivas'ın Yıldızeli ilçesi ile Yozgat'ın Akdağmadeni ilçesi arasında kalan Kızılırmak Vadisi'nin bulunduğu alanı ifade eden coğrafi bir adlandırmadır. Bölge Yıldızeli-Şarkışla-Akdağmadeni üçgeni içinde yer alır. Bu bölge adını edebiyat tarihine yazdıran ozanların yetiştiği bölgedir. Âşık Kul Sabri, Aşık Yusuf, Aşık Hasan Devrani, Aşık Ali İzzet Özkan ve Aşık Veysel hep bu bölgenin yetiştirdiği önemli şairlerimizdir. Ortaköy Emlek yöresinin en büyük köyü olması hasebiyle Alevi geleneklerini yaşayan ve yaşatan en önemli köylerden biridir. Bu sebeple araştırma sahası olarak bu köy seçilmiştir. Bu köyün Türkmen - Alevi kültürünün araştırılmasında önemli bir merkez olduğu düşünülmüştür. Saha ile ilgili çalışma konusu tespit edilirken, sahanın hem kültür bakımından zenginliği hem de "Geçiş dönemlerine" ait araştırmanın olmayışı dikkate alınmıştır. Bu sebeplerden dolayı "Ortaköy Alevilerinde Geçiş Dönemleri" konusu araştırma çalışması olarak belirlenmiştir.

Geçiş dönemleri milletlerin kültürlerini anlayabilmek açısından önemli veriler barındırır. Türk kültürünün temel taşları da geçiş dönemi ritüelleriyle atılmıştır. Bu ritüelleri anlayabilmek Türk kültürünü daha iyi anlamamızı sağlayacaktır. Yaptığımız çalışmanın amacı Ortaköy Alevilerinde geçmişten günümüze kadar devam eden "doğum, evlenme, ölüm" ritüelleri arasından "evlenme ve düğün" ritüelinin ayrıntılarını tespit etmek, tespit ettiğimiz ritüelleri, Anadolu ve Türk Dünyası'ndaki örnekleri ile mukayese edip, ortak yönlerini bulmaya çalışmaktır.

Bu amaç ekseninde, "evlenme" ritüeline ait kaynaklar okunmuş, yöre hakkında bibliyografya çalışması yapılmıştır. Araştırmacı, katılımlı "gözlem tekniği" ve saha araştırma metodu olan "görüşme metodu" çerçevesinde yapılmıştır. Sözlü kültür ortamında ve video ses kaydı gibi elektronik kültür ortamlarında "katılımsız gözlem yöntemi"nden de yararlanılmıştır. Kaynak kişilerden ses kayıt cihazlarıyla elde edilen bilgiler deşifre edilerek yazıya geçirilmiştir. 8 (sekiz) ayrı kişi ile görüşülmüş; görüşülen katılımcılara KK-1, KK-2, KK-3, KK-4, KK-5, KK-6, KK-7, KK-8 şeklinde kodlar verilmiştir.

Röportajlara başlamadan önce konular ve bu konularla ilgili sorular bir şablon halinde hazırlandı. Köy muhtarıyla temasa geçilerek köyde “evlenme ve düğün” konusuna hâkim, saygı duyulan ve aynı zamanda dini bilgilere vakıf kişiler tespit edildi. Bu kişilerle diyaloga geçilerek çalışma onların verdikleri bilgiler doğrultusunda tamamlandı.

2.2. Evlilik

Evlilik, iki farklı cinsin belirli kuralları uygulayarak bir araya gelmesi, aile kurmasıdır. İnsanın doğasında karşı cinsle yaşamak, onunla var olmak vardır. Bu var oluş aynı zamanda neslin devamına da yardımcı olur. Sosyal bir varlık olan insan, bu sosyalliğini evlilikle dolayısıyla aileyle başlatır. Aileyle sosyalleşen insan kabile-aşiret gibi küçük birliklerden başlayarak şehirlere uzanan sosyalleşme öyküsünü başlatır. Eski çağlardan beri evlilik önemsenmiştir. Neslin tanımı ve aidiyet için evlilik önemsenmiş “evlilik dışı” doğan çocuklar toplumlarından dışlanmışlardır. Evlilik, babalık ve analığın bir nevi onayıdır. Evlilik, çocukların bakımı ve yetiştirilmesi için gerekli olan kararlı bir temeli oluşturacak kültür kalıplarıdır (Erdentuğ, 1991: 319).

Evlilik aynı zamanda yeni akrabalığın tesisini sağlamak açısından da önemlidir. Bu sebeple eski uygarlıklar evlilik yoluyla başka devletlerle akrabalık ve güç ilişkisi tesis etmişlerdir. Eski Türklerde Çin sarayından kız alma geleneği, Anadolu coğrafyasına gelince de devam etmiş hem Selçuklu sultanları hem de Osmanlı sultanları komşu ülkelerin hanedanlarından kız alarak güçlerini ve etki alanlarını genişletme yolu olarak evliliği seçmişlerdir.

Türklerde evlilik, İslamiyet öncesi de İslamiyet sonrası da kutsal olarak görülmüştür. Dilimizde görülen “ev bark sahibi olmak” deyiminde kullanılan “bark” kelimesinin anlamı, Orhun Kitabesinde “mabet, ibadet edilecek yer” anlamında kullanılmaktadır (Ziya Gökalp, 1995: 255). Türk hayatında evlilik ve onun meyvesi olan çocuk sahibi olmak oldukça önemlidir. Ev bark sahibi olan insanın ibadet edebileceği yeri vardır. Yani evlilik kurumu, ruhuyla bağlanabileceği bir yerdir. Haliyle yaşantımıza, hareketlerimize yön veren inançlarımızın rolü burada da devam etmektedir (Kalafat, 1995: 101).

Çalışma yaptığımız sahada, ocak kurmak olarak da adlandırılan evlilik oldukça önemsenmekte ve belirli yaşa gelen gençlerin evlenmeleri istenmektedir.

2.3. Evlenme Biçimleri

Kırk yıl kadar önce evlenecek kişinin evlenmesine aileleri karar vermekteydi (KK-2). Hatta evlenilecek kişinin seçimi dahi ailelerin iradesi dahilinde idi. Evlenme kararının alınmasında kızların etkisi olmamıştır. Ancak evliliğin kabulü konusunda kızların tercihlerine saygı gösterilmiştir (KK-6).

Anadolu’da değişik evlenme biçimlerine rastlanmaktadır. Kız kaçırma, zorla kaçırma (Akman, 2002: 3). Tercihli evlilik geleneği (Tezcan, 1998: 207)

şeklinde görülmektedir. Çalışma yapılan yörede eskiden evlilikler genellikle beşik kertmesi veya görücü usulüne göre yapılmaktaydı. Akraba evliliklerine de sık rastlanmaktaydı. Yörede, amcaoğlu ile kızı veya dayıoğlu ile kızı halaoğlu ile kızı, teyze oğlu ile kızı arasındaki akraba evlilikleri tercih edilmekteydi (KK-3, KK-5). Ancak günümüzde gençlerin istekleri göz önünde bulundurulmakta ona göre evlilikler yapılmaktadır. Beşik kertmesi uygulaması tamamen ortadan kalkmıştır. Tercihli evlilik geleneği ağırlıkta olmakla beraber akraba evliliklerine az da olsa rastlanmaktadır. Yine yörede kaçarak evlenmelere de rastlanmaktadır. Kalafat, Dağıstan'da sıkça rastlanan kız kaçırmaya "kız çalmak" dendiğini söylemektedir (Kalafat, 1998a: 70). Araştırma sahasında kız kaçırmak adı verilmektedir. Musahip çocukları kardeş sayılır ve evlenemezler.

Musahiplik; terim anlamıyla yol kardeşliği, hal kardeşliği anlamına gelmektedir. Musahiplik, Alevilerin iki aile arasında kurdukları dayanışma kurumudur. Öyle ki bazı Alevi topluluklarında "İkrar verme" (yola girme)'nin ön koşuludur (Bal, 1988: 41). Musahiplik, dünya ve ahret kardeşliği olması hasebiyle musahip olan aileler, mallarını ortak olarak kullanabilirler. Musahipliğin temelini "kanı kanımdan, canı canımdan, teni tenimden ve ruhu ruhumdan" (KK-1) ilkesi oluşturur. Bu ilkeler ise musahipliği Eski Türklerde yaygın olan kan kardeşliğinden daha ileri bir boyuta taşıyarak musahip olan ailelerin çocukları ve torunları yedi göbeğe kadar birbirleriyle evlenemezler hükmünü doğurur. Bugün Kazak Türkleri akraba evliliği yapmamakta yedi göbek uzaklaşma şartı aramaktadır.

2.4. Evlilik Çağı – Yaşı

Günümüzde gençler evlenme isteklerini ailelerine çok rahatlıkla iletebilmektedirler. Ancak eskiden bu istekler aynı rahatlıkta iletilemiyordu. Bunun için ilginç yöntemler deniyorlardı: Evlenmek isteğini samimi bir arkadaşına söyler, arkadaşı da onun bu isteğini anne ve babasına iletirdi, sevdiği kızın evinin önünde veya yakınlarında dolaşır, aynanın karşısından ayrılmaz, evlenmek isteyen genç sinirli davranışlar gösterir, evde küskünlük varmış gibi davranışlarda bulunur, eve geç gelir, asi davranışlar sergiler ya da pilava kaşığı batırarak (KK-2) anne babaya evlenmek istediği mesajını verirdi.

Çankırı'da erkek çocuklar evlenme isteklerini göstermek için eve geç gelirler, sabahleyin geç kalkarlar, yemekleri beğenmezler her şeye bir kusur bulurlar, bunlarla da anlatamazlarsa dertlerini annelerinin ayakkabısını nal civisiyle eşiğe çakarlar (Koşay, 1994: 2).

Evlenmek isteyen genç kızlar ise her zaman dalgın olur pencere önünden ayrılmazlar, genellikle yemeği ocakta unuttur yanmasına neden olurlar, aynanın karşısında çok zaman geçirirler, dilek ağacına bez bağlarlar, bulaşık yıkarken tabak ve bardak kırarlar, çeyiz yapmaya hız verirler (KK-3, KK-6).

Çalışma yaptığımız yörede evlenme yaşı eğitim düzeyine bağlı olarak değişmektedir. Ancak geçmişte evlenme yaşı kızlar için 14, erkekler için 15

idi. Medeni kanuna göre bu evliliklerin geçerli olması mümkün değildi. Hukuken gerçekleşmeyen evlilikler dede nikâhıyla yapılıyordu. Bu nikâhı Sünni köylerden farklı olarak “Dede” kıyıyordu.

Yaptığımız çalışmada evlilik yaşı kızlar için 18 – 20 arasında olurken erkeklerde 18-25 yaş arasında olmaktadır. Eğitim düzeyi yükseldikçe evlilik yaşı da yükselmektedir.

2.5. Evlilik Aşamaları

2.5.1. Eş Seçimi

İnceleme yapmış olduğumuz bölgede, eş seçimi birkaç şekilde karşımıza çıkar:

Eskiden evlenecek olan kız ve erkek adayların görüşleri alınmadan, mutlak olarak kız ve erkek aileleri arasında evliliğe karar verilirdi (KK-5). Günümüzde ise; evlenecek olan kız ve erkek adayların görüşü alınır ve aileler karşılıklı olarak bu görüş doğrultusunda evliliği kararlaştırır (KK-3).

Bir başka yol; evlenecek olan kız ve erkek adaylar eş seçimini kendileri yaparlar, evlilik kararı konusunda da ailelerin onayını alırlar (KK-3). Bazen evlenecek olan kız ve erkek aday ailelerin onayını almadan evlilik kararını kendileri de verirler, ancak bu durum hoş karşılanmaz yine de usulen de olsa ailelere bilgi verilmesi gereklidir (KK-2, KK-3).

Eş seçiminde oldukça dikkat edilen bir başka husus da seçilen eş adayının Alevi olması şartıdır. Özellikle kadınların buna dikkat etmelerine özen gösterilir (KK-4).

Evlilik kararı ve eş seçimi konusunda adayların kendi kararlarından ziyade, ailelerinin kararlarının daha çok etkili olduğu görülmektedir. Ancak evlenmek isteyen erkek adayların eşi olacak bayanı seçebilme özgürlüğü geçmişe göre günümüzde gittikçe çoğalmaktadır.

Eş seçimi aile biçimlerine göre de değişiklik göstermektedir. Ailenin eş seçiminde büyük tesiri vardır. Geleneksel geniş aileler, sadece sosyal bir yapı değil aynı zamanda tarımsal da bir yapıdır. Bu tür ailelerde evlilik karı – koca ilişkisiyle sınırlı kalmayıp geleneksel geniş aileyle gelinin bütünleşmesi de olmalıdır. Bu sebeple evlilik anne – babanın düzenlemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel geniş ailelerin zamanla çeşitli sebeplerden dolayı yerini çekirdek ailelere bırakmasıyla eş seçiminde ailenin etkisi de azalmıştır. Eş seçiminde soy, ahlâk, güzellik, sağlık ve beceriklilik aranan vasıflardır. Bu vasıflara Sivas Divriği ve Ankara – Polatlı ilçesi Kuşçu köyünde de rastlanmaktadır (Çelik, 1987: 31). Türk kültüründe bayanlarda; soya, kuvvete ve güzel ahlâka dikkat edilmektedir (Şimşek, 2003: 14).

Aileler evlatlarına eş ararken aynı zamanda evlerine de yeni bir fert aramaktadırlar. Aileye katılacak yeni kişinin aileye uyumlu olması, ahlâklı olması ve çalışkan olması ailenin sağlığı açısından önemlidir. Bu nitelikleri taşımayan birisinin aileye katılması aile için bir felaket anlamına gelmektedir.

Dede Korkut, kadınları tasnif eder ve iyi bir kadının özelliklerini şöyle sıralar: “Karılar dört türlüdür: Birisi solduran soptur. Birisi dolduran toptur. Birisi evin dayağıdır. Birisi ne kadar dersen bayağıdır. Ozan evin dayağı odur ki yabandan eve bir misafir gelse, kocası evde olmasa; o, onu yedirir içirir, ağırılar azizler gönderir. O Ayişe, Fatıma soyundandır hanım. Onun bebekleri yetişsin. Ocağına bunun gibi kadın gelsin (Ergin, 1971: 5). Çalışmanın yapıldığı sahada evlenilecek kadının geleceği aileyi düşüreceği durum “Avrat var âbat eder; avrat var berbât eder.” sözü ile ifadesini bulur (KK-2).

2.5.2. Görücülük – Dünürçülük – Kız İsteme

Evlenecek kız ve erkeklerin birbirlerini görererek ve tanıyarak evlenmeleri Sünni köylerde ayıp telakki edilmektedir. Geleneksel anlayış evlilik öncesi ilişkileri ahlâka aykırı bulmaktadır. Bu sebeple evlilik öncesi arkadaşlıklar Sünni köylerde mümkün olmamaktadır. Ancak Şarkışla Ortaköy Alevilerinde kadın erkek arasındaki ilişkilerde kaç – göç olmadığı için gençler birbirleriyle evlilik öncesi tanışabilmekte ve uzun bir zaman arkadaşlık dönemi geçirebilmektedirler. Uzun bir konuşma döneminden sonra da evlendikleri gözlenmektedir. Burada kız ve erkek çocukların eşit olarak görülmelelerinin etkisi büyüktür. Bu nedenle hem kız hem de erkeğin razılığı önemlidir. Erkeğin ve kızın razılığının olmadığı zorla evlendirmeler “düşkünlik” sayılmaktadır. Anne ve babanın onayı da alınarak evlilik gerçekleşir.

Gençlerin evlenmeye karar vermelerinin ardından yapılması gerekli ilk iş kızı aile büyüklerinden erkâna göre istemektir. Oğlan tarafı ve kız tarafı ortak bir kararla gün tespit ederler. Oğlanın aile büyüğü, yakın akrabaları ve köyde sayılan birkaç kişiyle kız evine giderler. Kız evinin büyükleri de bu toplantıda hazır bulunur (KK-3, KK-4).

Akyüz, oğlan evinden kız evine “lokum, şerbet şekeri, kahve, sigara” gibi misafir ağırlayıcı hediyelerin Yozgat yöresinde yollandığını belirtir (Akyüz, 1976: 14). Dünürçüler birbirlerine hal, hatır sorduktan sonra, oğlanın aile büyüğü veya kız isteme erkânına vakıf biri, talip örf ve adetlerine uygun olarak “Yüce Tanrı’nın emri ve Peygamber’in kavli Yol Erkan’ımız ve İmam Cafer Buyruğu ve iki gencimizin arzusu üzere” diyerek kızı ailesinden ister (K-K5).

Çalışma yapılan yörede kızın aile reisi topluluğun huzurunda “Sözümüz sizde, Allah oğlumuzu ve kızımızı mesut etsin.” diyerek kızı verdiklerini açıklarlar. Kız, gelen misafirlerin ellerini öper ve onlara kahve ikramında bulunur. Kırk yıl öncesine kadar başlık parası söz konusuyken günümüzde başlık parası kaldırılmıştır (KK-4).

İleriki günlerde erkek tarafı kız evine giderek nişan tarihini belirler. Her iki tarafın uygun gördüğü bir gün tespit edilerek kız tarafının hediyeleri alınır ve bohça yapılır (KK-2, KK-3).

2.5.3. Söz Kesimi

Kız isteme merasimi her iki tarafın olumlu görüş beyanının ardından gerçekleşir. Bir hafta sonra şerbet içilir (K.K.4). Şerbete gelirken bir bohça içerisinde kız için elbiselikler getirilir. Şerbeti damadın en yakın arkadaşı getirir. Şerbet gelince kız tarafı tepsinin içine hediyeler koyar. Şerbet içileceği sırada kız ve erkek ayrı ayrı odalarda oturmaktadır. Davul çalınır, halaylar çekilir (KK-7). Şerbet dağıtılmadan önce “Allah’ın emri” alınır. Evlenecek erkeğin babası “Evvel Allah’ın emri üzerine, Hz. Muhammed Mustafa (S.A.V) Efendimizin kavli üzerine, İmam Hasan ve İmam Hüseyin Efendilerimizin meşrebi üzerine, Cafer-i Sadık Hazretlerinin mezhebi üzerine, içinde bulunduğumuz cemaatin şahadeti üzerine kızınızı, oğlumuzu istemeye geldik. Verdin mi? diye üç defa sorar. Kızın babası da üç defa “verdim” der. Daha sonra kızın babası “Bu ikrardan dönmeyeceğine yer gök şahit olsun mu? Oturan cemaat şahit olsun mu?” der. Sonra erkek tarafına üç defa “kızı alıp helalliğine kabul ettin mi? diye sorulur. Alınan olumlu cevap üzerine “Ağız tatlılığına el – Fatıha denir ve böylelikle Allah’ın emri alınmış olur (KK-2).

Çalışmanın yapıldığı sahada “başlık parası” uzun yıllar önce kaldırılmıştır. Bu sebeple “başlık parası” üzerinde durulmaz. Kıza takılacak altın ve diğer eşyalar konuşulur bir karara bağlanır. Bu altın ve eşyalar kızın düğünü için yardım olarak görülmektedir. “Başlık” diye adlandırılan uygulama Anadolu’nun kimi yerlerinde “ağırlık” veya “kalın”; kimi yerlerde de “süt hakkı” veya “ana yolluğu” diye adlandırılır (Erdentuğ, 1991: 322).

Başlık geleneği Orta Asya’dan Anadolu’ya kadar olan coğrafya da yaşayan Türkler arasında varlığını sürdürmüştür (Turan, 1992: 322).

Araştırma sahasında düğün öncesi erkek ve kız tarafının ne alacakları, nişanda alınacaklar, nişanda ve düğünde takılacak takılar, kıza verilecek çeyiz kararlaştırılır.

Söz kesiminde veya nişanda bazı bölgelerde nişan – nikâh arasında en önemlisi düğünden önce maddi konular üzerinde durulmaktadır. Bundan dolayı kız ailesine ne kadar ağırlık (başlık), ziynet eşyası (takı) verileceği, nişan altını, oğlan evine düşecek masraflar, kıza ne çeyiz verileceği konuşulur (Erdentuğ, 1991: 321).

2.5.4. Nişan – Nişanlılık

Evlenme isteğinin olumlu cevaplanmasıyla topluma ilan edilmek maksadıyla yapılan törene nişan adı verilir. Nişan, nikâh değildir. Nikâhla düğün öncesi bir tür akitleşmedir. Aynı zamanda nişan, evlenecek çiftin birbirlerini daha iyi tanıyabilmeleri, eksikliklerini gidermeleri, öğrenim durumunun devam etmesi veya askerlik durumu gibi bir takım evliliği engelleyici durumların halledilmesi için ayrılan zamandır. Sözü kesilmesinin hemen ardından nikâh yapılmaz söz ile nikâh arasındaki süreç “nişanlılık” sürecidir.

Dede Korkut hikâyelerinde “Pay Piçen kızı Banı Çiçek küçük düğünü yaptı büyük düğününe mühlet koydu” denilerek nişan törenine “Küçük düğün” adı verilmektedir (Ergin, 1971: 75).

Nişan töreni için erkek evi tarafından, kız evine kazanlarla yemek getirilir veya erkek tarafı, kız tarafına koyun, bulgur, pirinç gibi yiyecek maddeleri gönderir (KK-2). Kız tarafı da köye özgü yemekler, ekmekler pişirip misafirlere ikram eder (KK-2). Yemekten sonra şeker, leblebi ikram edilir Kızın babası da kapı kapı dolaşarak komşularını ve akrabalarını nişana davet eder. Dedenin okuduğu duadan sonra yemek yenir. Kıza alınan ve bohçaya konan hediyeler verilir ve gelin kız bu bohçada bulunan nişan elbisesini giyinerek nişan yapılan yere gelir. Dede veya aile büyüklerinden birisi yüzükleri takar. Büyüklerin ellerinin öpülmesinin ardından bir tepsiyle davetlilerden kızın töresi toplanır, akrabaların ve davetli misafirlerin kıza taktıkları bu töreye “takıntı” adı verilir (KK-8). Takıntının toplanmasıyla nişan töreni sona erer.

Türkiye'nin yaşadığı kültürel değişim süreci, çalışma yaptığımız bu köyü de etkilemiş nişanlar daha çok şehir merkezlerindeki salonlarda yapılmaya başlanmıştır. Salonlardaki nişanlar yemekli ve yemeksiz olmak üzere tercihe bırakılmıştır (KK-7).

Salonlarda yapılan nişanın masrafları (salon kirasının verilmesi, davetlere verilen ikramlar vb.) daha çok kız tarafına, düğün masrafları ise oğlan tarafına aittir (KK-4). Nişanda hem kız hem de erkek tarafı öncelik yakın akrabalar ve yakın arkadaşlar olmak üzere tanıdıklarını davet ederler (KK-2).

Salonlarda yapılan nişan törenlerinde gelin ve damat, kendilerine bir tepsi içinde getirilen şerbeti içerler. Daha sonra nişan merasimine geçilir. Dede veya her iki ailenin de saygı duyacağı biri günün anlamına binaen bir konuşma yapar. Daha sonra takı merasimine geçilir (KK-2). Oğlan ve kız evinin takıları takılır. Takılar genellikle altın ve para olur (KK-4). Takı merasiminden sonra nişanlanan çiftler büyüklerin ellerini öperler. Nişan töreninde kadın ve erkekler aynı ortamı paylaşırlar ve birlikte eğlenirler.

Nişanlılık süresi ailelerin durumuyla yakın alakalıdır. Oğlan evinin nişandan dönmesi ya da araştırma sahasındaki tabiriyle “nişan atması” durumunda kıza takılan takılar oğlan tarafına iade edilmemekte, kız tarafının nişandan dönmesi durumunda ise takılar oğlan tarafına iade edilmektedir (KK-4).

2.5.5. Düğün Hazırlıkları

Çalışma yapılan sahada düğün öncesi oğlan tarafı düğün için gerekli hazırlıkları yapar. Düğün esnasında gerekli olabilecek ihtiyaçları belirler, kız tarafına verilmesi gereken başlık parası ve elbiseliklerin temini oğlan tarafının en önemli hazırlığıdır. Ancak günümüzde başlık artık kaldırılmıştır (KK-5). Kız tarafı ise düğün öncesi kızın çeyizine vereceği eşyaları temin etmeye çalışır.

Bu hazırlıklar tamamlandıktan sonra düğün tarihinin tespiti için oğlan ve kız tarafı bir araya gelerek tarihi birlikte kararlaştırırlar. Düğün gününün tespitinin ardından yakın akraba ve komşulara düğünden bir hafta önce şeker, havlu, gömlek gibi şeyler dağıtılır. Bunlara okuntu (okuyuntu) adı

verilir (KK-2, KK-3, KK-8). Okuntu bir nevi davetiye şeklindedir ve düğün yapılacağını bildirmek amacıyla uygulanır. Düğüne davet edilen akrabalar ve komşular maddi imkânlarına göre düğün evine tereyağı, bulgur, şeker, çay gibi çeşitli gıda maddeleri götürerek düğün sahibinin bu masraflı organizasyonuna bir çeşit katkıda bulunurlar (KK-3, KK-4). Bu bakımdan düğünler aynı zamanda bir sosyal yardımlaşma organizasyonu olarak da kabul edilebilir.

Oğlan tarafı, düğünden bir hafta önce gelin kızın ihtiyaçlarının giderilmesi amacıyla kızın evine gider ve gelin kızı, annesini ve kızın teyzesi, halası gibi yakın bir akrabasını da alarak alışverişe çıkarlar. Düğünden önce gelin kızın annesi için araştırma yapılan sahada “süt hakkı” olarak adlandırılan bir uygulama mevcuttur. Süt hakkı için kızın annesine çoğunlukla elbise alınmakla birlikte, kızın annesinin istediği başka bir eşya veya takı da alınabilmektedir. Bundan başka “kardeş, bacı, amca, dayı, hakkı” adı verilen bir uygulamaya da rastlanmaktadır. Kızın amcasına, dayısına genellikle takım elbise, kız kardeşine ise “bacı yüzüğü” adı verilen bir yüzük alınmaktadır (KK-2, KK-3).

Düğünden birkaç gün önce erkek tarafı kız evine bir elçi gönderir. Oğlan evi adına gelen bu elçi herhangi bir olumsuzluğun olup olmadığını kız tarafına sorar. Herhangi bir problem yoksa davetiyeler, bu iş için görevlendirilmiş kişiler tarafından akraba ve komşulara dağıtılarak düğün günü duyurulur.

Düğün gününe kadar gelin olacak kız, yakın akrabaları ve yakın ilişkide buldukları komşuları tarafından yemeğe davet edilir. Yemeğe davet edilen evlerde ev sahibinin maddi durumunun elverdiği ölçüde gelin olacak kıza çamaşır, elbiselik, kumaş, yazma, çorap, havlu, gibi çeşitli hediyeler verilir (KK-5).

Düğün tarihine yakın bir zamanda, köyde bir cenaze olmuşsa düğün sahibi cenaze evine gider ve aile fertlerinden düğün için müsaade alır. Bu müsaade alındıktan sonra düğün başlar (KK-3, KK-6).

Çalışmanın yapıldığı köyde “okuntu” dağıtan kişiye “okuyucu” denilmektedir. Okuntu olarak havlu, çorap, sabun, yazma, gömlek yakınlık derecesine göre de elbiselik dağıtılmaktadır (KK-1, KK-3, KK-5). Günümüzde az da olsa bu uygulamaya rastlanmakla beraber, bu uygulamanın yerini daha çok davetiyeler almıştır. Boyraz, okuntu geleneğinin, zaman içerisinde şartların değişmesiyle yerini düğün davetiyelerine bırakmasındaki en etkili nedenin, okuntunun düğün sahibine oldukça pahalıya mal olmasına bağlanmaktadır (2009: 90).

Düğün günü yaklaşırken oğlan evindeki hummalı çalışma da artarak devam eder. Düğün sahibi düğünde görev alacak kişileri belirler, düğünde kullanılacak malzemeler temin edilir. Eğer düğün köyde yapılacaksa komşuların da desteğiyle bir hafta önceden ekmekler yapılmaya başlanır. Düğünün yapılacağı alan hazırlanır. Köyden tabak, kaşık, çatal, sandalye toplanır. Davulcular tutulur.

Burada en önemli olan şey düğün yemeğinin hazırlanmasıdır. Köyün en becerikli hanımları ocağın başına geçer. Ayrıca bulaşıkları yıkayacak hanımlar da görevlendirilir. Düğün yemeği önemlidir. Düğün yemeğinin davetliler tarafından beğenilmemesi veya davetlilerin yemeğin yeterli olmaması sonucu aç kalması düğün sahibi için onur kırıcıdır ve ayıplanacak bir durumdur (KK-1).

Eski Türklerdeki düğün yemeğine gösterilen özen burada da karşımıza çıkmaktadır. Açların doyurulup çıplakların giydirilip gönüllerin alınmış olması ve ağzı dualıların duasıyla düğün kutsanmış olmaktadır (Şimşek, 2003: 20).

Gökalp, “toy”ların en büyüğünün, düğün toyu olarak yapıldığını belirtir (1995: 226).

2.3. Düğün

Düğün, Anadolu’da bütün köy halkının katıldığı sosyal bir olgu olarak karşımıza çıkar. Söz ve nişandan sonra en fazla katılım düğünde olur. Halkın büyük çoğunluğunun katılımıyla iki gencin hayatlarını birleştirmeleri onaylanmış olur. Düğüne çağrı okuntu ile yapılır. Çalışma yapılan sahada düğün aynı zamanda sosyal yardımlaşmanın da yapıldığı törenlerdir. Bu törenin başlangıcından sonlanmasına kadar köylüler düğün evine maddi ve manevi destek olurlar. Gerek düğün hazırlıklarında, düğün yemeğinin yapılması ve misafirlere sunulmasında, gerekse çeyizin sunulması ve oluşturulmasında yakın akraba ve komşulara kadar herkes kendine bir rol biçer.

Düğünler eskiden bir hafta kadar sürebilirken (KK-1) bugün üç gün içerisinde tamamlanmaktadır. Yine düğünler eskiden Mayıs – Haziran’da yapılırken (KK-1, KK-2, KK-4) günümüzde daha çok yaz aylarında yapılmaktadır. Bunun sebebi köyün dışarıya göç vermesi bunun doğal sonucu olarak da dışarıdaki insanların tatillerini veya izinlerinin bu aylara denk gelmesidir. Ayrıca yurt dışındaki akrabaların da yaz aylarında izinlerini köylerinde kullanmaları düğün tarihlerinin bu aylara göre belirlenmesinde önemli bir faktördür. Düğünün herkesin katılabileceği bir zamanda yapılmaya çalışılması toplumun düğüne verdiği önemi de göstermektedir. İnsanlar bayramlarda nasıl bir araya gelmek için bütün imkânlarını seferber ediyorlarsa, düğünlerde de aynı durumla karşılaşırız. Bu yönüyle düğünler bir bayram gibi algılanmaktadır.

Düğünle bir ocak kurulur. Kurulan bu ocak ev bark sahibi olmak şeklinde ifade edilir. Orhun kitabelerinde bark ibadethane–mabet anlamındadır. Mabet kelimesinde kutsiyet vardır. Hakan türbelerinin yanında bir mabet yapılır ve orada kurbanlar kesilir. Ev de kutsal bir yer (mabet) olduğundan “bark” adını almaktadır (Ziya Gökalp, 1995: 255). Gökalp’in açıklamasına uygun bir diğer kelime de “ocak” kelimesidir. Özellikle çalışma alanımızdaki köyde ocak kelimesine kutsal alanlar için ve kutsal soy içinde kullanıldığına şahit olduk. Ocak’ta kurban kesme geleneği halen devam etmektedir. Çocuğu olmayan insanların bu ocaklara giderek

kurban kestikleri ve dua ettikleri görülmektedir. Ocak kelimesi, Alevilerde dinsel hizmetleri gören dedelerin aileleri ve bu aileler çevresinde oluşan organizasyonu ifade etmektedir (Yaman, 2012: 230). Görüldüğü üzere “ocak” kavramında da bir kutsiyet vardır. Bu kutsiyet aynı zamanda aileyi ifade etmek için de kullanılır. Bu kutsal birlikteliğin oluşması da en geniş katılım ile ve bayram tadında kutlanmalıdır.

Düğün sahibi düğünden önce yakın akrabalarını evine toplar, düğün günü kararlaştırılır. Düğün kâhyası, bayraktar, yiğitbaşı belirlenir. Güvey (damat)'in kimde oturacağı kararlaştırılır. Böylece düğün sahibi gerekli hazırlıklara başlamış olur (KK-2). Eskiden düğünde içilmek üzere üzüm alınıp şarap yapılırdı. Daha sonra bu adet kalkmıştır (KK-1, KK-2, KK-3). Ancak düğünlerde bol miktarda içki tüketilmektedir.

Akrabalık derecesine göre herkesin okuntusu hazırlanır. Bayrak kalkmadan önce koyun kesilir, yemekler yapılır (KK-6).

2.4. Bayrak Dikme – Bayrak Kaldırma

Düğün bayrağı kaldırma geleneğine Anadolu'nun hemen her yerinde rastlanır. Bayrak evin damına dikilerek o evde düğünün başladığını herkese ilan eder. Sözlü geleneğimizin yanı sıra halkımızın günlük yaşantısında da bayrak önemli bir yer tutar. Okullara ve askeri birliklerde göklerde olan bayrak, düğünlerimizde de düğün evinin simgesi olarak göklerde (Bozyiğit, 1987: 69-70). Bayrak bağımsızlığın ve egemenliğin simgesiyken, düğün alayında bayrağın olması yeni kurulacak “Ocak”la, yeni bir egemenlik alanı mesajı vermektedir (Kalafat, 1998b: 80).

Bir yandan davetliler yemeklerini yerken diğer yandan gençler bayrağı kaldırır. Böylece düğün başlamış olur (KK-2). Bayrak direğinin tepesine bir elma ile horozun kuyruk tüyü yerleştirilir ve yüksek bir yere dikilir. Bayrak direğine yerleştirilen çeşitli meyvelere Anadolu'nun pek çok yerinde rastlanmaktadır. İslahiye ilçesi, Tokat-Niksar, Aydın'daki Varsak düğünleri ve Yörük düğünleri örnek verilebilir (Ekici, 1996: 70, Bozyiğit, 1987: 75; Gökbel, 1998: 101; Koşay, 1944: 86).

Bayrağın kaldırılmasıyla düğün başlamış olur. Düğün kâhyası, bayraktar, yiğitbaşı, görevlerinin başındadır. Bayrağın kaldırılmasıyla davul-zurna da vurmaya başlar. Davulun sesi düğünün başladığının da göstergesidir. Bu sesi duyan köy halkı da düğün evine toplanmaya başlar. Bayraktar, bayrağı çekip gençleri bayrağın altına salavat vermeye çağırır (KK-2, KK-4). Bayraktarın salavatı şöyledir: “Bayraktar bayrağını kaldır, yönünü Kâbe'ye döndür. Oradan bir salavat gönder. Verelim Muhammed'e salavat, sellalleh” diyerek seymenleri (gençleri) bayrağın altına toplar. Düğün alayı bu şekilde köyün içinde yürümeye başlar (KK-4). Topluluk halay çeke çeke köyü içinde gezer ve güveyin (damat) yıkanacağı yere doğru giderler (KK-4, KK-5).

Güvey içerde yıkanırken gençler dışarıda halay çekerek eğlenirler. Güvey yıkandıktan sonra yeni elbiselerini giyer, omzuna işlemeli atkısını alır. Salavat verilerek ata bindirilir. Güvey atın üzerinde sağdıcı arkasında

yine halay çeke çeke köy dolaşılır ve güveyin oturacağı eve gelinir. Salavatla güvey attan indirilir. Odanın üst köşesinde serilen bir döseğe (yer yatağına) oturtulur. Bu döseğe başkası oturamaz. Bu döseğ "peygamber döseğı"dir (KK-1, KK-2, KK-3).

Köy gezilirken gençler içki içerler. Güvey odasında kahveci misafirlere kahve ikram eder. Kahve içenler bahşisi ile birlikte fincanı kahveciye verir (KK-2, KK-4, KK-5).

Bayrağın kalktığı gün köy halkı düğün evine "hayırlı olsun"a gelir. Düğün sahibi misafirlerini en güzel şekilde ağırlamak zorundadır. Keyven (aşçı kadın) gelen misafirlere yemek verir. Kahveci de kahve pişirerek misafirlere ikram eder (KK-2).

Düğünün ikinci günü köyde yağ toplamak için iki kadın, iki erkek görevlendirilir. Elllerinde bir helke (kova) ve bir heybe bulunur. Heybenin içinde üzüm, şeker, ceviz gibi şeyler konulur. Köyde evler gezilirken okuyucular bunları vererek "okuyuntu" olarak bahşiş alınır. Okuyucu geldiğinde ev sahibi niçin gelindiğini anlar heybeden verilen üzüm, şeker, cezive karşılık bir kaşık yağ alınır. Böylece bütün köy dolaşılıp yağ toplanır. Okuyucular samimi oldukları bir evde oğmaç yapar ve yerler (KK-3, KK-5). Daha sonra toplanan yağ düğün evine teslim edilir. Bu adet daha sonra ayıp sayılarak kaldırılmıştır (KK-2, KK-3, KK-4). Ayrıca oğlan evinden salıkçıyla kız evine bazı hediyeler gönderilir. Bu hediyeler genellikle heybe içinde üzüm, şeker, içki ve canlı bir hayvan (genellikle koyun - keçi) dir. Salıkçının esas görevi kız evine düğüncünün geleceğini bildirmektir (KK-1, KK-3, KK-5).

Salıkçı, düğünün en çilekeş görevlisidir. Kız evine varınca kız evindekiler ona ağır işler yaptırır. Odun kırdırılır, su getirtilir. Ayrıca salıkçıya oyun oynattırılır, suyun içine bastırılır ve kağıt tekerine bağlanıp yokuş aşağı bırakılır (KK-2). Bugün bu eziyetler terk edilmiştir. Ancak yine de küçük şakalar yapılabilmektedir. Bütün ezalara cefalara dayanacak nitelikteki insanlar salıkçı olarak seçilirler.

Çalışma yaptığımız köyde düğünler üç gün sürmektedir. Birinci gün bayrak kalkar, güvey yıkanır. İkinci gün yengeler ayarlanır, yenilir, içilir, üçüncü gün kız evine gidilir, güreş düzenlenir (Bugün bu adet terk edilmiştir) bayrak iner ve düğün biter.

2.5. Kınacı Gitme

Kına tarih boyunca Türkler arasında önemli bir yere sahip olmuştur. Kökenleri pagan inanışlara kadar dayanan kına, Anadolu'da ve tüm Türk dünyasında bir düğün ritüeli olarak uygulanmaktadır. Ayrıca Anadolu'da kurbanlık hayvana ve askere gidecek gençlere de kına yakılmaktadır. Türk halk kültüründe kına, sahipliğin simgesi olarak karşımıza çıkar. Kına yakılan gelin damada, koç Allah'a, Mehmetçik orduya adanmıştır (Kalafat, 2002: 27).

Çalışma yapılan sahada kına gecesi, düğünün ikinci gününün akşamı oğlan evinden gelen kınacıların gelmesiyle başlar. Davul ve zurna eşliğinde

çoğunluğu kadınlardan oluşan konvoy, düğün kâhyası öncülüğünde kız evine hareket eder. Daha önceden salıkçıyla gönderilen koyun kesilir. Düğün kâhyası bir görevliye kovayla şarap getirtir. Bu şarap ikramı gençler içindir (KK-7).

Kına gecesi, gelinin baba evinde geçireceği son gecedir. Hem mutlu hem de hüzünlü bir gecedir. Kınacı giden bayanların üzerlerinde üç peş entarileri vardır. Üzerinde çeşitli renkte, döşleri ve kol ağızları işlemeli salta vardır. Ayaklarında yünden yapılmış çoraplar, ayaklarının altında kabara çakılı Sivas yemenisi vardır. Başlarında fese benzeyen bir başlık vardır. Fesin etrafında paralar dizilidir. Başlık düşmemesi için bir iple çene altına bağlanır. Başlarının üstünde ve boyun kısmında çeşitli örtüler sallanacak şekilde bağlanır. Kınacılar davul- zurna eşliğinde bayraktar en önde gençler bayrağın altına çağırır (KK-2, KK-4) Düğün alayı halay çeke çeke köyü dolaşır ve kız evine gelir (KK-3, KK-4). Konvoyun önü kız tarafının gençleri tarafından kesilir. Kız başı, bayraktara soru sormaya başlar:

Nereden gelip nereye gidersiniz?

Bayraktar cevap verir: Hazırlardan gelip Hızırlara gideriz.

Kız Başı: Hazırlar kim, Hızırlar kim?

Bayraktar: Hazırlar biz, Hızırlar siz.

Kız başı: Bu dünyanın adı ne? Öbür dünyanın tadı ne?

Bayraktar: Bu dünyanın adı bilmez, öbür dünyanın tadı gelmez.

Kız başı: Yer altında yeşil cami, imamının adı ne?

Bayraktar: Yer altında yeşil cami, imamının adı Muhammed Allah, Allah, illallah.

Sorulan bu muamma sorulara bayraktarın verdiği cevaplar doğru olursa kız tarafı onları itirazsız kabul eder. Eğer bilemezse “yolla yoldayız, cezamıza razıyız” derler. Oğlan ve kız tarafının bayraktarları bir araya gelerek sarılırlar ve oğlan evi böylece kabul edilmiş olur (KK-1, KK-2, KK-3, KK-4). Kız evinin Kız Başı tarafından kabul edilen oğlan evinin kınacıları yerlerini alırlar. Mumlar bir tepsinin içine dizilir ve mumlar yakılır. Bu arada gelini çıkarırlar, kınayı yöneten kadın gelini sandalyenin etrafında “peygamber canına verelim Muhammed’e Salavat” diyerek üç defa döndürür ve sandalyeye oturtur. Gelin oturduktan sonra kınayı yöneten kadın orada hazır bulunanlara “Gelin kavim-akrabalar, gelinin kınasını yakacağız hep beraber yakalım” der. Oradakiler hep beraber “Allah hayırlı uğurlu etsin” derler (KK-1, KK-2, KK-3, KK-4). Gelinin başının etrafında altınlı gümüşlü beşlikler sıra sıra dizilmiştir. Gelinin başı al bir örtü ile örtülmüştür. Gelinin etrafını saran genç kızlar bu örtünün bir ucundan tutarlar ve kız başı övülür. Kız başı övülürken çalışma yapılan köyde aşağıdaki kına türküsü söylenir:

“Gıcılar kavak gıcılar / Kavak değil oduncular / İşte geldi
kınacılar / Şurda bir kızanlar gelmiş / Bizim yaylalar oluklular /
Akar sülüklü balıklar / Yağarnısı mor belikli / Şurda bir kızanlar
gelmiş / Bizim yaylalar otlulu olur / Sütü kaymağı tatlı olur / Bizde

garip kıymetli olur / İşte koyup gidiyorum / Gidiyorum, gidiyorum / Sılamı terk ediyorum / Atladı geçti eşiği / Sofrada kaldı kaşığı / Büyük evin yakışığı / İşte koyup gidiyorum / Gidiyorum, gidiyorum / Evimi terk ediyorum / Atladı geçti dereyi / Pek derin oyduñ yareyi / Büyük evin küçük kızı / Sende mi giydin alları / Kız baban şaha vardı mı / Alın yeşilin aldı mı / Eksiğın tamam oldu mu / Kız anam kınan kutlu olsun / Kız anam ağzın tatlı olsun / Gardaş ardından yeteyim / Kolum boynundan atayım / Bu gececik de yatayım / İşte koyup gidiyorum / Evimi terk ediyorum / Asbap yuduğum ağ daşlar / Belim verdiğim ağaçlar / Bu indiğim çit kardaşlar / İşte koydum gidiyorum / Ana baba terk ediyorum / Sandık içinde valası / Kâğıt içinde kınası / Çağrın gelsin kız anası / Gelsin alımı bağlasın.” (KK-3, KK-6).

Kına türküsünden sonra kınayı yöneten kadın gelir elini açmıyor der kaynanayı çağırır (KK-1, KK-2). Kaynana gelinin avucuna çeyrek altın koyar. Gelinin sağ elinden sıyrılan kına damada gönderilir. Ayrıca çeyiz de kına günü yazılır (KK-3, KK-6). Böylece kına gecesi tamamlanmış olur. Oğlan evinden gelenler, kız evinden müsaade isteyerek düğün evine dönerler.

2.6. Gelinci Gitme (Gelin Getirme)

Gelin getirme Anadolu'nun çeşitli yerlerinde farklı farklı adlar almaktadır. Santur Ankara'da gelin çıkarma, Eskişehir'de gelin alma, Niğde'de gelin getirme, Konya'da gelin götürme, Sivas'ta gelin indirme, gelin göçürme gibi adlandırmalarla ifade edildiğini söyler (Santur, 1996: 194). Çalışma yapılan sahada gelin indirme denmektedir.

Düğünün son günü oğlan evi hareketlenir. Oğlan evi yakınları oğlan evinde toplanmaya başlar. Bayraktar düğüncülerin hazırlanmalarını bildirir. Davul vurmaya, son hazırlıklar tamamlanmaya çalışılır (KK-2, KK-3, KK-4).

Düğüncüler kız evine davul-zurna eşliğinde gelir. Kızın erkek kardeşi kıza gümüş kemer bağlar, oğlan evinden iki kişi gelini eşiğe niyaz ettirir. Gelin evden çıkarılır. Gelinin ata binmesi esnasında davul ve zurna ağıt türünde ezgiler çalar. Kız ve kızın yakınları bu hüznü ezginin de etkisiyle ağlar ve aşığıdaki demeyi söylerler:

“Gelini bindirdik ata / Sineme vurdular bugün / Ayrılık günleri bugün / Ayrılıyorum yavrum senden.” (KK-3).

Gelinin bindiği atın gemi musahip tarafından çekilir (KK-3, KK-4). Düğün alayı ilerlerken çocuklarda alayın önünü ipe keserek bahşış isterler. Buna “töre” alma adı verilir. Düğüncüler, sağdıc evine geldiklerinde, oğlan evinden gelen yemek artık hazırdır ve burada gelin ve güveyi birlikte yemek yerler. Akşama doğru, bayraktarın salavat vermesiyle ata binerek hayatını geçireceği eve gelir. Gelin eve geldiğinde geline attan inmesi için isteği sorulur. Gelinin isteği kayınbabaya bildirilir. O da geline bir inek bağışlar. Gelin attan indiğinde eğer güneş henüz batmamışsa eve giremez. Güneşin batmasıyla gelin kapıya niyaz eder, yerde duran eleği asar ve güveyinin evine girer. Kaynana evin damına çıkar eteğindeki üzüm, şeker ve bozuk

paraları gelinin başından aşağı atar. Buna “saçı saçmak” denir. Bu geleneğin kaynağı Eski Türk inancına dayanır (Şimşek, 2003: 28). Ögel, bu geleneğin Şamanizm kökenli olduğunu, Orta Asya Türklerinde “saçuv” veya “çaçılama” adını aldığını İslamiyet öncesi gelinin atının yelesine ve kuyruğuna kırmızı saçılırken, İslamiyet’ten sonraki dönemlerde “un serpmesi”nin yaygınlaştığını, “Para, çörek, şeker”in daha sonraki dönemlerde ortaya çıktığını, Başkurlarda “su serpmesi”nin görüldüğünü Anadolu’da ise buna “gelin uğru” da dendiğini, un saçısına ise Özbeklerde “yüz akı” adının verildiğini ifade eder (Ögel, 2001: 267-268).

Şamanizm’den gelen bu uygulama Müslüman Türk topluluklarının evlenme törenlerinde de görülmektedir. Şamanizm ve Müslüman Türk topluluklarının ortak unsuru, gelinin indiği gün başına saç saçmak olarak görülür. Saçı, yabancı bir soydan gelen bir kızı, kocasının ataları ve koruyucu ruhları tarafından kabul edilmesi için yapılan bir kurban ayininin kalıntısı olarak kabul edilmektedir (İnan, 2000: 167).

Anadolu’da saç olarak atılan nesnelere farklılıklar göstermektedir. Erzincan’da gelinin başına meyve ve para saçılır (Küçük, 1987: 252), Yozgat’ta içine bulgur ve para konulmuş bir küçük küp gelinin başının üstünde arkaya atılır, küp kırılır, saçılanları davetliler kapışır (Akyüz, 1976: 27). Sinop’ta gelinin başına çerez, buğday, arpa ve pirinç atılır (Erdentuğ, 1991: 284).

Saçı töreninin ardından gelin kayınbabadan indirmelik almadan inmez. Geline kayınbaba gücüne göre tarla, inek, tosun, para veya meyve ağacı verir (KK-1, KK-3). Gelinin isteği karşılandıktan sonra gelin indirilir. Gelinin gelmesiyle oğlan evinin önünde dikili bulunan ve tepesinde elma veya kuru soğan olan bayrak indirilir. Bayrak direğindeki elmayı damada getiren kişi bahşisini alır.

Gelinin indirilmesiyle misafirlere yemek verilir. Yemekten sonra harman yerine geçilir. Orada güreş müsabakası düzenlenir. Güreş üç ayakta; ayak, orta, baş olarak yapılır. Kazananlara düğün evlerince hazırlanan çorap, mendil, havlu gibi hediyeler verilir (KK-1, KK-2, KK-3, KK-4). Komşu kadınlar döndürme (yufka ekmeğin yağda kızartılması) yapıp, güvey görmeye gelirler (KK-2, KK-4, KK-5).

2.7. Nikâh

Çalışmanın yapıldığı sahada nikâh, nişandan sonra düğün öncesi yapılır. Resmi nikâh mutlaka düğün öncesi yapılır. Resmi nikâhla kanuni şartlar yerine getirilir. Geleneksel dini nikâhı ise “Dede” kıyar. Nikâhı kıyacak dede, evlenecek gençlerin adını; anne, babalarının adlarını, kız ve erkek vekillerinin adlarını bir kâğıda yazar. Daha sonra “Dede” evlilik kurumunun, sosyal yapının korunması açısından önemini ve kişilerin (gelin-damat) birbirlerine ve ailelerine karşı olan sorumluluklarını belirten kısa bir konuşma yapar (KK-1, KK-2, KK-3, KK-4). Konuşmanın ardından Dede, bir gülbank okur ve nikâhın kıyılmasına geçer.

Dede önce oğlana “Sünneti ferman ragabean sünneti feleysemın sadaka Resul Allah Âlâ sünneti Resul Allah. Allah’ın emriyle peygamberimiz Muhammed Mustafa Sallallahu Aleyhi Vesellem âlâ aleyhi ve sellem Hazretlerinin sünneti ile ve mezhebimiz gereği ve hazır olan cemaatin şahadetleri ile ve senin vekalet hesabı ile Bismillahi Rahmani Rahim.....doğma..... kızını helallikte ve sayrılıkta ve en kötü günlerinde helalliğe vekillik hesabıyla alıp kabul ettin mi?” diye üç kere sorar (KK-1, KK-2).

Daha sonra kıza; “Bismillahi Rahmani Rahimdoğmabeyi helallikte ve sayrılıkta ve en kötü günlerinde helalliğe vekillik hesabıyla alıp kabul ettin mi?” diye üç defa sorar. Bu soruların akabinde dede, “Ben de sizleri ahdi nikâh ettim. Allahümme ecele hazel akdemine mübarek ve cölbeyne hume ülfeten ve muhubeten ve kararen ve latecalbeyn ahumme nüfreten, fitneten firaren Allahumme elif beynahüm ve kema ülfet ben Âdem ve Havva kema ülfet ve İbrahim kema ülfet ben. Mustafa Sallallahu ve sellem ve Haticetül Kübra ve Kena nülfen ben yusufu ve Züleyha Aliyül murteza Fatımayı Zehra ve hayyum nisan Rabbena hülbin aminezvace ve zürriyetine ömrün tavi ile ve rizkan helal kurrete layrin ve celal nelie, mühtekine imanen.” duasını ettikten sonra “el Fatiha” deyip nikâhı tamamlar (KK-1, KK-2, KK-5).

Düğünün üçüncü günü akşamı güveyi (damat) evine getirilir. Güveyinin evine götürülmesi esnasında bir meşale yakılır, topluluk oğlan evine doğru yola çıkar (KK-2, KK-4, KK-5). Oğlan evine gelince güvey yatacağı odaya sokulur. İlahiler okunarak yatağın etrafında dolanılır. Bu arada güveyle beraber odaya girenlerden biri güveyinin yatacağı yatağın üzerinde takla atar. Böylece güveyinin belinin kuvvetli olacağına inanılır (KK-1, KK-2).

Gelin ve güveyi gerdekteyken evde de çıkabilecek sorunlar için tecrübeli kadın ve erkek görevliler yer alır. Kızın bakire olmasının ve bunun şahitlerce teyit edilmesinin gerekliliği bu görevlilerin evde bulunmasına sebeptir. Güvey gerdekten sonra kızın bekâretinin işareti olmak üzere silah atar ve kızın bekâretinin daha evvel bozulmamış olduğunu çevreye ilan eder (Güngör, 2002: 94).

Düğünün tamamlanmasından bir gün sonra köfte gecesi yapılır, bu geceye sadece kadınlar davet edilir. Köfteler yenilirken gelinle ilgili meraklar da giderilir (KK-1, KK-2, KK-3, KK-6).

Araştırmanın yapıldığı sahada, evlilik öncesinden, evlilik sonrasına kadar Alevi-Bektaşî geleneksel kültürünün uygulandığı gözlemlenmiştir.

Sonuç

Bu araştırmada, insanın doğumundan ölümüne kadar geçen hikâyesi (Doğum, Evlenme, Ölüm) arasından “evlenme” ritüeli, Şarkışla Ortaköy’de saha araştırması temel alınarak incelendi.

Geçiş döneminin önemli safhası evlenme geleneğinde evlilik öncesi, düğün anı ve düğünden sonra yapılan pratikler karşımıza çıktı. Düğün öncesinde eş seçimi eskiden görücü usulü veya akraba evliliği şeklinde olmaktaydı. Alevi kültürün içe kapanık olması bu evliliklerin temel sebebi olarak görülmektedir. Ancak musahip çocukları kardeş olarak görüldükleri için kesinlikle bunlar arasında evliliğe müsaade edilmemektedir.

Evlilik yaşı eskiden erkeklerin on beş, kızların on dört yaşını doldurmalarıyla mümkün hale geliyordu. Ancak günümüzde eğitim ve iş imkânlarına göre evlilik yaşı belirlenmektedir.

Düğünlerde yemek önemlidir. Yemeğin iyi olmaması ya da gelen misafirlerin aç kalması düğün sahibi için onur kırıcıdır. Eski Türklerde düğün yemeğine gösterilen özen burada da karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca düğünler sosyal yardımlaşmanın, dayanışmanın da sergilendiği en güzel pratiklerden biri olarak karşımıza çıkar.

Düğünde bayrak dikme-bayrak kaldırma, bağımsızlığın aileyle başladığının göstergesi olarak önem kazanmaktadır. Bayrak bağımsızlığın sembolüdür yeni kurulan aile de bağımsız olacaktır. Dikilen bayrakla bu herkese ilan edilir.

Gelin indirme sırasında gelinin başından atılan saçı yine bütün Türk dünyasında karşımıza çıkan bir uygulamadır. Kansız kurban ayininin bir kalıntısı olarak karşımıza çıkan saç İslamiyet öncesi gelinin atının yelesine ve kuyruğuna kırmızı saçma olarak uygulanırken İslamiyet sonrası bunu yerini kuru üzüm, şeker, leblebi ve bozuk para almıştır.

Sahada yaptığımız çalışmada ve yaptığımız araştırmanın sonucunda yöre halkının binlerce yıllık Türk kültür ve inanışını yaşatmak için ellerinden geleni yaptıkları ve köydeki geçiş ritüellerinin eski Türk geleneklerini büyük ölçüde muhafaza ettiği görülmüştür.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Akbulut, S. (2002). Karabük ili Safranbolu ilçesindeki doğum, adet ve inanmaları. *Türk Halk Kültüründen Derlemeler*, 1-16, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akman, A. (2002). Artvin'in bazı yerlerinde evlenme gelenekleri üzerine bir inceleme. *Türk Halk Kültürü Araştırmaları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akyüz, K. (1976). Yozgat'ta evlenme adetleri. *I. Uluslar Arası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*. Ankara,
- Şarkışla. *Anabritannica Ansiklopedisi XXIX. Cilt*, 1994.
- Aslanoğlu, İ. (1998). Çubuk yöresi Aleviliğinde dâr kurbanı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 6, 11-34.
- Aslanoğlu, İ. (1967), *Âşık Veysel IV*. Sivas: Ata Kitabevi.

- Bozyiğit, A. E. (1987). Dügünlerimizde bayrak geleneği. *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, C. IV*, 67-84, Ankara: Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Denizli, H. (1998). *Sivas tarihi ve anıtları*. Sivas.
- Erdentuğ, N. (1991). Türkiye'nin Karadeniz bölgesinde evlenme görenekleri ve törenleri I. *Aile Yazıları 4: Evlilik Kurumu ve İlişkileri*, (derl.: B. Dikeçliğil - A. Çiğdem), 319-327, Ankara: Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Ergin, M. (1988). *Orhun abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Ergin, M. (1997). *Dede Korkut kitabı, C. I*, İstanbul: Bilge Kùltür Sanat Yayınevi.
- Gündüz, K. (1999). *Ortaköy tarihi ve soyağacı*. Ankara.
- Güngör, H.-Argunşah, M. (2002), *Gagauz Türkleri (tarih-dil-folklor ve halk edebiyatı)*. Ankara: Kùltür Bakanlığı Yayınları.
- İnan, A. (1972). *Tarihte ve bugün Şamanizm*. Ankara: TTK Basımevi.
- İnan, A. (1999). *Makaleler ve incelemeler II*. Ankara: TTK Basımevi.
- İnan, A. (1976). *Eski Türk dini*. Ankara: TTK Basımevi.
- Kalafat, Y. (1995). *Doğu Anadolu'da eski Türk inançlarının izleri*. Ankara: Atatürk Kùltür ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kùltür Merkezi Yayınları.
- Kalafat, Y. (1996). *İslamiyet ve Türk halk inançları*. Ankara: Kùltür Bakanlığı Yayınları.
- Kalafat, Y.(1996). *Karşılaştırmalı Bayır–Bucak Türkmen halk inançları*. Ankara: Asam Yayınevi
- Kalafat, Y. (1998). Karakalpak Türklerinde halk inançları. *Milli Folklor*, 5(40), 11-14.
- Kalafat, Y. (2000). *Güney Kafkasya sosyal antropoloji araştırmaları*. Ankara: Avrasya Stratejik Araştırmalar Merkezi Yayınları.
- Köksal, H. (1987). İzmir ve çevresindeki yatırlar ve bunlara bağlı olarak yaşıyan inançlar. *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri: Gelenek – Görenek ve İnançlar, C. 4*, 227-237. Ankara: Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Küçük, A. (1987). Erzincan ve çevresindeki halk İnanışlarına toplu bakış. *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri: Gelenek – Görenek ve İnançlar, C. 4*, 241-255, Ankara: Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Koşay, H. (1944). *Türkiye Türk düğünleri üzerine mukayeseli malzeme*. Ankara: Maarif Vekilliliği.
- Ögel, B. (1971). *Türk kùltürünün gelişme çağları*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Ögel, B. (1991). *İslamiyet'ten önce Türk kùltür tarihi*. Ankara: TTK Basımevi.
- Ögel, B. (2014). *Türk Mitolojisi (kaynakları ve açıklamaları ile destanlar. C. 2, 6. Baskı*. Ankara: TTK Basımevi.
- Öztelli, C. (1966), Albastı, alkarısı, koruma ve tedavisi. *Türk Folklor Araştırmaları*, 10(18), 261-264.
- Selçuk, A. (2004). *Tahtacılar*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Selçuk, A. (2012). *Anşa Bacılılar*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Şimşek, E. (2003). Kadirli ve Sumbas (Osmaniye)'ta evlenme adetleri. *Osmaniye Folkloru ve Halk Kùltürü Sempozyumu, (Osmaniye, 4–5 Ocak 2003)*, 11-35, Osmaniye.

- Tezcan, M. (1998). *Türk kültüründe başlık parası geleneği (kültürel antropolojik yaklaşım)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Turan, A. (1992). *Türk kültürü araştırmaları/Doğu ve Güneydoğu Anadolu II*. Ankara: TTK Basımevi.
- Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu* (2012). Ankara.
- Yasak, İ. (1997). *Sivas ili*. Sivas.
- Ziya Gökalp. (1995). *Türk medeniyet tarihi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınevi.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Hasan Türkyılmaz, Ortaköy doğumlu, 1934, okur-yazar, işçi emeklisi (Görüşme: 02.02.2019)
- KK-2: Süleyman Öztok, Ortaköy doğumlu, 1950, okur-yazar, memur emeklisi, (Görüşme: 02.02.2019)
- KK-3: Teslime Öztok, Ortaköy doğumlu, 1954, okur-yazar, ev hanımı, (Görüşme: 02.02.2019)
- KK-4: Kemal Yalçiner, Ortaköy doğumlu, 1955, okur-yazar, kamuda çalışıyor, (Görüşme: 03.02.2019)
- KK-5: Nazım Sayılğan, Ortaköy doğumlu, 1961, okur-yazar, köy muhtarı, (Görüşme: 03.02.2019)
- KK-6: İsmihan Sayın, Ortaköy doğumlu, 1957, okur-yazar, ev hanımı, (Görüşme: 03.02.2019)
- KK-7: Ali Dinçal, Ortaköy doğumlu, 1958, okur-yazar, (Görüşme: 03.02.2019)
- KK-8: Kemal Gündüz, Ortaköy doğumlu, 1944, okur-yazar, (Görüşme: 03.02.2019)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Makaleye Çiçek Topçu'nun katkısı %55, Ulvi Topçu'nun ise %45'tir. / *Çiçek Topçu's contribution to the article is 55%, while Ulvi Topçu's is 45%.*

YEMEK VE BELLEK İLİŞKİSİNDEN HAREKETLE ŞEMSİ YASTIMAN'IN MEMLEKET HASRETİ ŞİİRİNDE GASTRONOSTALJİ



GASTRONOSTALGIA IN ŞEMSİ YASTIMAN'S MEMLEKET HASRETİ POEM BASED ON THE RELATIONSHIP OF FOOD AND MEMORY

Eray ALPYILDIZ*

*"Beş göğ suvan, üç kaynamış yımırta
"Yufka ekmeğinen dürmek istiyom"
(Şemsi Yastıman)*

ÖZ: Yemek, bireysel ve kolektif belleğin nasıl inşa edildiğinin kodlarını taşıyan fizyolojik ve kültürel bir bileşendir. İnsan boğazından giren lokmaların duyu organları aracılığıyla tanımlanması belleğin psiko-fizyolojik düzeyde genellikle bireysel boyutunu ortaya çıkarsa da fizyolojik faktörlerin sosyal ve kültürel bağlamlar içerisindeki deneyimlerle de kolektif belleğin inşasında rolü bulunmaktadır. Yemek, çocukluktan itibaren sosyalleşme ve kültürlenme eksenindeki bir yaşam içerisinde sembolik anlamların tanımlanmasında, sosyal ilişkilerin çerçevesendirilmesinde ve kültürel olarak öğrenilmiş davranışlar dizisinin yansıtılmasında önemli bir zemin ve başat bir ögedir. Bu doğrultuda belleğin inşasındaki ayırt edici işleviyle yemek, hatırlamanın ve hatırların da kaynağı olmaktadır. Bu hatırlama ise genellikle yiyeceği hatırlama ve yiyerek hatırlama şeklinde kendisini göstermektedir. Bu bağlamda yemek ve bellek ilişkisine dair yaklaşımlar içerisinde bu uyumlu mekanizmanın alt alanı olarak tanımlayabileceğimiz yemek merkezli nostalji ya da son dönemde literatürdeki adıyla gastronostalji kavramı dikkat çekmektedir. Bu çalışmada yemek ve bellek ilişkisinden hareketle yemeğin nostaljisi veya gastronostalji yaklaşımı, Kırşehirli Âşık Şemsi Yastıman tarafından tadı damağında bir geçmişin izleri sürülerek ortaya çıkarılan *Memleket Hasreti* destanı özeli veya örneğinde çözümlenmiştir. Farklı bir ifadeyle yemeğin, bireysel ve kolektif belleği oluşturan boyutu, bu eser örneğinde incelenmiştir. Bununla birlikte kültürel anlamda pek çok açıdan ağır basan bu şiir etrafında farklı konuların çözümlenmeleri de yapılmıştır. Bu doğrultuda âşıklık geleneği ve göç ilişkisine dair birtakım değerlendirmelerin ardından kent yaşamının ortaya çıkardığı sorunlar üzerinde durulmuştur. Kısaca bu çalışmada yemek ve bellek ilişkisinin bir yansıması olarak gastronostalji veya yemeğin nostaljisi olarak nitelendirilen alanın, yemekle ilgili hatıralar toplamından fazlası olduğu vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bireysel bellek, kolektif bellek, yemek kültürü, gastronostalji, göç

ABSTRACT: Food is a physiological and cultural component that carries the codes of how individual and collective memory is constructed. The identification through the sense organs of the morsels swallowed by people usually reveals the individual dimension of the memory at the psycho-physiologically. In addition to this it can be emphasized that physiological factors play a role in the construction of collective memory with experiences in social and cultural contexts.

* Dr. / Ankara-erayalpyildiz@gmail.com (Orcid: 0000-0002-8967-4612)

Food, being at the center of the life on the axis of socialization and acculturation from childhood, is the source of remembering and memories. This reminiscence usually reveal itself in the form of remembering food and remembering by eating. In this context, the concept of gastronostalgia, which can be defined as a sub-field within the theoretical approaches to the relationship between food and memory, takes attention in the recent literature. In this study, the gastro nostalgia approach on the foundation of the relationship food and memory, is analyzed in the example of Kirsehir minstrel Şemsi Yastıman's poem Memleket Hasreti. In other words, based on this culturally dominant poem (minstrel destan) the dimension of food that forms individual and collective memory has been examined. In this direction, an important share has been given to the phenomenon of migration within the social and economic conditions that created this poem. In addition to this, the problems of urban life are briefly discussed. In this context, it has been emphasized that this poem is more than the total of memories about food.

Keywords: Memory, collective memory, food, gastronostalgia, migration.

Giriş

Âşıklık geleneğinin gelişmesi, çeşitlenmesi ve yayılması açısından önemli bir faktör olan seyahat ve göç olgusu küçük ölçekte köy ve kasabanın, büyük ölçekte de yaşanan ülke coğrafyasının dışına çıkılmasıyla somutlaşmaktadır. Bu yer değiştirme biçimlerinden olan seyahat genellikle merak, tanınma/tanıtma, öğrenme/öğretme, gezme/görme, ticaret gibi faktörlere dayanarak geçici/dönemsel bir yaşam şekline yol açmasına karşılık göçler ise -gönüllü ve geçici türleri sayılmazsa- savaş, âfet, kıtlık, açlık, hastalık, işsizlik gibi nedenlerle milletlerin yaşamında zorunlu ve kalıcı yaşam biçimleri oluşturarak kendisini göstermektedir. Bu bağlamda çeşitli faktörlerden kaynaklı olarak “Türk milletinin, dolayısıyla Türk kültürünün Orta Asya’dan başlayan göçünün, son asırda köyden kente/kentten köye ve yurtdışına (Almanya başta olmak üzere dünyanın diğer coğrafyalarına) doğru devam ettiği” (Özdemir, 2017: 558) belirtilebilir.

Türkiye’nin yakın tarihinde köyden kente göç olgusunun ortaya çıkardığı kültürel ekonomik faktörler içerisinde âşıklık geleneği ve onun temsilcilerinin geleneğin yaşatılması adına faaliyet gösterdikleri bilinmektedir. Köyden kente göç eden âşıkların kültürel ekonomik anlamda varlıklarını sürdürmek ve kente tutunmak için teknolojiyle tanışmaları (radyo, kayıtlı müzik endüstrisi, TV) ve teknolojiyi etkili bir şekilde kullanmaları yakın döneme damgasını vuran gelişmelerdir.¹ Kent merkezli yaşanan bu gelişmelerin ise âşıklık geleneğinin şekil ve içerik olarak dönüşmesine ve çeşitlenmesine yol açtığı belirtilebilir.²

Diğer taraftan kültürel ekonomik faktörlerin cazibesi veya zorunluluğuyla köyden kente göç eden âşıkların duygusal çöküşler yaşadıkları, kent yaşamının sorunları ve zorluklarını şiirlerine yansıttıkları görülmektedir. Bu noktada “âşığın kentle ilişkisinin daha çok sağlık, yönetim gibi zorunlu, dahası sorunlu hallerde gerçekleştiği” (Özdemir, 2017: 575) aktarılabilir. Kentin ulaşım, nüfus artışı, pahalılık, kirlilik, hastalık, çarpık

¹ Bu konuda bk. (Çobanoğlu 2000, 2007; Özarslan 2001; Taşlıova, 2006; Özdemir, 2012; Fidan, 2017; Alpyıldız 2018).

² Ayrıca bk. (Alakuş, 2017; Çelikten, 2021).

yapılaşma, üçkâğıtçılık vb. hususlarından şikâyet eden âşıkların tüm bu olumsuzluklara rağmen kentte kalmayı/yaşamayı sürdürmeleri ülkenin toplumsal ve ekonomik gerekçelerinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda “kentlerde veya yurtdışında karşılaşılan sorunların yeniden kurgulanan yurt imgesiyle aşılmaya çalışıldığı; sorunlarının çözülmesi için acısı alınmış geçmişe başvurulduğu” (Özdemir, 2017: 566-567) ifade edilmektedir.

Geçmişe sığınmanın ve geçmişseverliğin yansıdığı alanların başında ise geleneksel yemek kültürü gelmektedir. Arkada bırakılan bir yaşantının hatırlanmasında bireysel ve kolektif düzeyde önemli işlevlerde bulunan yemek, kaybolanı veya kaybettiğini arayıp özlemenin bir göstergesidir. Aşağıda ele alınacağı üzere bu olgunun teorik boyutu ise yemek ve bellek ilişkisi içerisinde çözümlenebilir.

Bu çalışmada incelediğimiz Şemsi Yastıman'ın “*Memleket Hasreti*” destanı, köyden kente göç olgusunun ortaya çıkardığı bir üründür. Ş. Yastıman'ın “*Aryom da Bulamıyom*” ve “*Özleyen Hemşerime*” [Gel de Bir Gör İstanbul'u] (Ülgen, 1995: 126, 142) gibi kent yaşamını ele alan hicivleri dışında “*Memleket Hasreti*” adlı şiirinin lirik boyutu ağır basmaktadır. *Memleket Hasreti*, kentteki (veya kentli) âşığın bir köy imgesi çizmesinin yanı sıra gurbetteki âşığın bir yurt-kent (Kırşehir) imgesi yaratmasına önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Memleket Hasreti destanı, ele alınan unsurlar/hususlar açısından zengin niteliklere sahip yapısıyla dikkat çekmektedir. Bu destan bir kentin turizmini, mimarisini ve tasavvufi şahsiyetlerini tanıtmalarının yanı sıra dil (yöre ağzı), çocuk oyunları, halk inançları, halk hekimliği, geçiş dönemleri ve geleneksel tarım açısından da zengin veriler içermektedir. Bununla birlikte bu çalışmaya konu edinilen husus ise yemek kültürüdür.

Âşıklık geleneği ve göç olgusu bağlamında kente göçmüş bir âşığın yurduna duyduğu özlemi -diğer faktörlerle beraber- önemli ölçüde yemek hatıraları bağlamında çizen bu şiiri ele almamızda iki amacın altı çizilebilir: Bunların birincisi *Memleket Hasreti* destanının yöresel Türk yemek kültürüne ilişkin zengin içeriğidir. Bu içerik, yemeklerin adlarının yöre ağzıyla ifade edilmesinden yemeğin üretildiği ve tüketildiği bağlamların işaretlenmesine kadar genişlemektedir. İkinci olarak ise bu eserin, teorik düzeyde yemek ve bellek ilişkisinin çözümlenebilmesine dikkat çekici bir örnek oluşturmasıdır. Başka bir ifadeyle bu şiir, yemeğin bireysel ve kolektif belleğin inşasındaki rolüne dair önemli psiko-sosyal ve psiko-kültürel çıktılar barındırmaktadır. Bu konu, son dönemdeki literatürde -yemek ve bellek ilişkisine dair alt bir alan olarak nitelendirebileceğimiz- yemek nostaljisi, mutfak nostaljisi veya gastronostalji gibi kavramlar etrafında irdelenmektedir. Bu bağlamda çalışmamızda yemek ve bellek ilişkisine dair teorik bir çerçeve sunduktan sonra *Memleket Hasreti* destanı özelinde veya örneğinde yemeğin nostaljisinin (nostaljik boyutunun) farklı bakış açılarıyla çözümlenmeleri yapılacaktır.

1. Teorik Çerçeve ve Temel Literatür

Yemek ve bellek arasındaki ilk bağlantı veya yiyecek belleğinin inşasına dair araştırmaların ve açıklamaların ilk boyutu fizyolojik, nörolojik³ ve psikolojik düzeyleri kapsamaktadır. Buna karşılık “gıdanın maddi, sembolik, sosyal ve kültürel işlevleri tarafından (veya bunlar aracılığıyla) yayılan duyuşsal ve duygusal doğasının” (Abarca ve Colby, 2016: 5) önemi ise yemek ve bellek ilişkisine dair başka bir önemli boyuttur. Bu doğrultuda sosyal ve kültürel temellendirmelerin önemi işaretlenmektedir.

Yemek ve bellek ilişkisinde duyuşsal deneyimler hem *yiyeceği hatırlamanın* hem de *yiyerek hatırlamanın* bilişsel boyutunu ortaya çıkarmaktadır. Bu boyut ise bireysel ve kolektif düzeyde kendisini göstererek herhangi bir lezzetin geri çağrılmasının (doğrulama, anımsama ve özleme vb.) yanı sıra önceki bağlamlarla ilgili hatıraların (kişi, zaman, mekân vb.) su yüzüne çıkarılmasında güçlü etkilere sahiptir. Başka bir ifadeyle *yiyeceği hatırlama* ve *yiyerek hatırlama*, biyolojik anlamda hayatta olmanın (veya kalabilmenin) farkındalığının yanı sıra yiyeceğin tanımlanmasını (yenilebilirlik ölçeğini) fizyolojik hatta kültürel düzeyde somutlaştırmaktadır. Bu doğrultuda belirtilen boyut, belleğe kodlanmış bir tadın bilinç düzeyine çıkarılmasının yanı sıra anısal işaretlemeleri karşılamaktadır.

Yemek ve bellek ilişkisine dair literatür incelendiğinde temel tartışma konusu, belleğin inşasında yiyeceklerin işlevinin belirlenmesi üzerine yoğunlaşmaktadır. Antropolog David Sutton (2008: 157-158) tarafından ifade edildiği üzere “bireysel bedenlere sindirilen yiyeceklerin toplumsal hafızayı hangi yollarla beslediği” araştırmacılar için önemli bir odak noktasıdır. Başka bir ifadeyle yemeğin “kokular ve tatlar yoluyla güçlü anımsatıcı ipuçları ileterek” (Holtzman, 2006: 373) bireysel belleği inşa eden duyuşsal boyutunun kolektif bellekle de yakından bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Bu alandaki araştırmaların, bireysel belleğin kişisel sınırların ötesinde kültürel bir deneyimin parçası olduğunu savlayan Maurice Halbwachs’ın (2019) kolektif bellek yaklaşımından ödünç alınarak oluşturulduğu belirtilebilir. Bu doğrultuda yemek belleğinin inşasında kişisel anıların kültürel bir yapı içerisinde oluştuğu ve anlam kazandığı savunulmaktadır.

Jack Goody’e (2002: 17) göre “duyular hem fizyolojik hem de kültürel düzeyde işleyen iletişim araçlarıdır.” İnsan beyninin ve davranışının evrimine odaklanan bir antropolog olan John S. Allen ise bu konuda fizyoloji faktörünün⁴ önemli bir belirleyici olduğunu kabul etmekle birlikte “kültürel olanın biyolojik olanı aştığı” veya “merkezinde yiyeceğin olduğu anıların

³ Beynin nasıl lezzet yarattığı ve bunun anımsatıcı süreci nasıl etkilediğine ilişkin araştırmaların, nörolog Gordon M. Shepherd tarafından “nörogastronomi” (neurogastronomy) terimiyle incelenmesi dikkate değerdir. (Akt.: Abarca ve Colby, 2016: 5). İnsan evriminde yemek ve beyin ilişkisine dair ayrıca bk. (Allen, 2021).

⁴ Yemek yemenin fizyolojisine dair ayrıca bk. (Brillat-Savarin, 2015).

fizyolojinin ötesine geçtiğini” (Allen, 2021: 176, 180) savlamaktadır. “Duyulardan türetilen tatların ötesinde” (Lupton, 1994: 668) belleğin kolektif bir boyutu olduğunun yemek üzerinden işaretlendiği bu yaklaşımlarda “yemeğin sosyal ve kültürel çevrelerde geçmişle sürekliliğin yaratılmasında ve anılar oluşturulmasında kilit bir rol oynadığı” (Sutton, 2008: 160) vurgulanmaktadır. Başka bir ifadeyle yemek ve bellek arasında “amansız bir ilişki” (Holtzman, 2006: 362) olduğunun ileri sürüldüğü bu yaklaşımlarda sosyal ve kültürel bağlama dikkat çekilmektedir. Bu açıdan “yiyeceklerin hangi tür hatıraları kaydedebilme kapasitelerinin olduğu; yiyeceklerin bilinçli veya bilinçsiz bir unutmaya yol açabilecek bir işlevinin bulunup bulunmadığı” da (Holtzman, 2006: 363) sorgulanmaktadır. Özetle yiyeceğe dair bir belleğin inşasında fizyolojiden kültüre doğru güçlü bir hat çekildiği görülmektedir.

Allen’e (2012: 127) göre insan zihninin bilgiyi işleme kapasitesi arasında olan “yiyecek, yemek hazırlama ve yemek yemek, potansiyel bilişsel güçlendiricilerdir”. Bu açıdan yemek, kişisel ve kolektif belleğin çekirdek kuvvetlerinden birisidir. Bununla beraber “idealleştirilmiş bir geçmişe duyulan özlem” (Renko ve Bucar, 2014: 1674) olan nostaljinin yapısal alanı içerisinde başlıca bir anımsatıcı öğedir. Tadı damağında bir geçmişin izlerinin kaldığı zemin olarak yemek, çoğunlukla aile ve çocukluk anıları etrafında kümelenmektedir. Geçmişseverliğin derin romantizmi içerisine kök salan yemeğin bu işlevi son dönemdeki literatürde yemek nostaljisi, mutfak nostaljisi veya gastronomostalji, nostaljik gıda gibi kavramlar etrafında irdelenmektedir.⁵

Literatürde -doğrudan- gastronomostalji kavramı üzerine sınırlı bir çalışmanın mevcut olduğu tespit edilmektedir.⁶ Bu açıdan yemek merkezli nostalji konusu, çıkış noktası olarak yemek ve bellek ilişkisi üzerine gerçekleştirilen çalışmalar içerisinde kümelenmektedir. Başka bir deyişle son dönemde müstakil olarak incelenmeye başlanılan yemek nostaljisi veya gastronomostalji, bellek kavramının yemek literatürüne nasıl dahil edildiğinin alt başlıkları arasındadır. Bu bağlamda konunun, yemekle ilgili oluşan anılar ve anlatılar toplamından fazlası olduğuna da (hatta olması gerektiğine) dikkat çekilebilir.

Etimolojisi Yunancada “geçmişe ve köklerine dönüş anlamındaki *nostos* ile özlem veya keder karşılığındaki *algos*” sözcüklerinin birleşiminden oluşan nostalji, tarihte ilk olarak 17’nci yüzyılda İsviçreli doktor Johannes Hofer’in tıbbi bir tezinde bir kişinin anavatanında olmadığı için hissettiği acıya atıf yapacak şekilde kullanılmıştır. Psikoloji ve psikiyatride nostaljinin, tıbbi bir hastalık (zihinsel bir bozukluk ve ev hasreti) olarak karşılık bulan anlamı, idealize edilmiş geçmişe yönelik

⁵ Bu doğrultuda ve/veya konuyla ilişkili olarak bk. (Lupton 1994; Holtzman, 2006; Vignolles, 2014; Gürçayır, 2013; Abarca ve Colby, 2016; Zhou vd., 2019; Özgüneş, 2020; Mandal vd., 2021; Espinoza-Ortega, 2021; Özgüneş ve Bozok, 2019).

⁶ Bu konuda bk. (Özgüneş, 2020; Mandal vd., 2021).

duygusal bir özlem yaşayan bireylerin psikolojik özelliklerini tanımlamaya doğru bir geçiş göstermiştir. Bununla birlikte nostalji kavramının anlamı, yine gelişme göstererek pazarlama stratejilerinde tüketici davranışını hedef alan bir modele (nostaljik etiket) atıfta bulunmuştur (Renko ve Bucar, 2014: 1674-1675). Yazılı-basılı ve elektronik kültür ortamlarının reklamları düşünüldüğünde nostalji odaklı pazarlamada kayıp giden bir geçmiş yakalatma hissinin uyandırıldığı söylenebilir. Kısaca, nostalji kavramı insan psikolojisinin olumsuz ve olumlu özelliklerinden pazarlama alanına kadar bir genişleme göstermiştir.

Yemek merkezli nostalji literatüründe göç, tekrar eden bir temadır (Renko ve Bucar, 2014). Yemek ve göç üzerine gerçekleştirilen uluslararası araştırmaların çoğunda göçmenlerin anavatanlarına veya memleketlerine ait geleneksel yemek kültürlerini yerleştikleri coğrafyada nasıl sürdürdükleri ve buraya nasıl uyarladıkları tartışılmaktadır. Bu doğrultuda kültürel kimliğin bir göstergesi olan yemeğin, göçmenlerin yaşam biçimlerindeki izdüşümleri irdelenmektedir (Marino, 2018; Knight ve Shipman, 2021). Başka bir ifadeyle göçmenlerin kendi yemek kültürlerini yaşatmaya çalışarak kültürel kimliklerini nasıl korudukları ve kolektif aidiyet duygusunu nasıl sürdürebildikleri araştırılmaktadır. Yaşanmış deneyimlerden yola çıkılarak kimliğin yeniden formüle edilmesinin incelendiği bu çalışmaların konusu makalemizin içeriğinin dışındadır.

“Memleket Hasreti”nin konusu, köyden kente göçün (içgöç) ortaya çıkardığı yurt özlemidir. Bu çalışmada kentteki bir âşığın yurduna hasretinin ve kavuşma hevesinin (yurdunu hatırlamasının) nasıl gerçekleştiği ve bunun nasıl ifade edildiği incelenecektir. Başka bir ifadeyle bilinçdışındaki unsurların bilinç alanına intikalinde öne çıkan sosyal ve kültürel uyaranlar veya tetikleyiciler çözümlenecektir. Bireysel ve kolektif bellekteki tablonun tozlu yüzeyinin gerisinde yemek, geçmişin güzelliklerle hatırlanmasının veya geçmişin tatlandırılmasının başlıca bir bileşenidir. Bu bağlamda yemek nostaljisinin veya gastronostaljinin temel işlevlerinden birisi, kırsal bölgeyle ve geleneksel yiyeceklerle özdeşleştirilmesi olarak işaretlenebilir. Bu çalışmada incelenen *Memleket Hasreti* destanı ise bu teorik zemin üzerine yerleştirilebilecek niteliktedir.

2. Şiirin Üretim ve Tüketim Bağlamı

Şemsi Yastıman bir söyleşisinde bu şiiri 1962 yılında yazdığını; bu şiirin meydana gelmesinde gurbette oluşunun yanı sıra gazeteci akrabası Dursun Yastıman’ın “gittin, bizleri ve buraları unuttun” şeklindeki siteminin etkili olduğunu belirtmiştir. Ş. Yastıman bu olayı “*bari ben gelemiyorum, şiirim gelsin Kırşehir’e dedim gönderdim*” biçiminde ifade etmiş ve şiir, akrabasının çalıştığı gazetede yayınlanarak hemşehrileri tarafından büyük bir ilgi ve beğeniyle karşılanmıştır. *Memleket Hasreti* şiiri Yastıman tarafından ilerleyen zamanlarda *Odeon* plağa okunmuş ve şiirin tanınırlığı artmıştır. (Ülgen, 1995: 237).

Şemsi Yastıman *Memleket Hasreti* adlı şiirinin 1, 5, 6, 9, 11, 12, 15, 16, 19, 22 ve 23'üncü kıtalarından oluşan *Muradım Şu: Sılaya Varam* şiiriyle 1966 yılında katıldığı "Konya Âşıklar Bayramı"nda birincilik ödülü kazanmıştır (Ülgen, 1995: 101-102). Ülgen'in (1995: 100) araştırmasında belirttiğine göre Yeni Kırşehir Gazetesinde 18 Nisan-13 Eylül 1963 tarihlerinde iki defa yayınlanan 16 kıtalık *Muradım* adlı şiirin 1, 4, 5, 6, 7, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 ve 24'üncü kıtaları *Memleket Hasreti* şiirinin bazı dörtlükleriyle benzerlik göstermektedir. Başka bir ifadeyle *Muradım* şiiri, 24 dörtlükten oluşan *Memleket Hasreti* şiirinin kısaltılmış biçimi gibi görünmektedir. Diğer taraftan Şemsi Yastıman'ın *Odeon* plak kaydında ve *Harika Kasetçilik* tarafından çıkarılan albümde *Memleket Hasreti* şiirinde Yastıman tarafından bazı dörtlüklerin çıkarıldığı ve bazı dizelerin/ifadelerin değiştirildiği ortaya çıkmaktadır. Buna göre Ülgen'in çalışmasında yer verdiği dörtlük sıralaması kaynak alındığında Yastıman'ın plak/kaset kayıtlarında 4, 8, 11 ve 17'nci dörtlükler bulunmamaktadır. Bununla beraber birinci dörtlükte "*Çuğun'a varsam ya ağşam zabah*" yerine "*Kırşehir'e varsam ya ağşam zabah*"; altıncı dörtlükte "*cebime devramel, iğde koysaydı*" yerine "*ceplerime köftür, iğde koysaydı*"; dokuzuncu dörtlükte "*höşmerim, çullama gitmez hatırdan*" yerine "*höşmerimle mantı gitmez hatırdan*"; onuncu dörtlükte "*bazlama içine sarmak istiyom*" yerine "*yufka ekmeğinen dürmek istiyom*"; yirminci dörtlükte "*koluma söylerken bir döğüş çıksa*" yerine "*hele ütülünce bir döğüş çıksa*"; yirmi ikinci dörtlükte ise "*Kısıkkaya serinletir bizleri*" yerine "*sıla suyu serinletir bizleri*" şeklinde bir değişime gidildiği görülmektedir.

Şiir içerisinde yemek kültürü ile ilgili yöresel sözcüklerin anlamı, dipnot şeklinde gösterilecektir. Bu konuda ilk olarak N. Yüce (1995), D. Kaya (2011)⁷, Y. Dede (2018) ve U. Durmaz'ın (2020) çalışmalarından yararlanılacaktır.⁸ Ayrıca atıf yapılan yazılı kaynaklar tekrar gözden geçirilecek ve karşılığını göremediğimiz veya yanlış anlamda aktarıldığını düşündüğümüz sözcükler kendi araştırmalarımıza dayanarak (TDK Derleme Sözlüğü, kaynak kişi vb.) tamamlanacaktır.

Şiirin bütünü şu şekildedir⁹ (Ülgen, 1995: 97-100):

⁷ Doğan Kaya'ya (2011: 14) göre bu şiir, *sözlük destan* örneğidir. Sözlük destanlar kısaca; şairin kendi yöresine ait kelimeleri konu ettiği destanlar" olarak tanımlanmaktadır.

⁸ N. Yüce (1995) bu sözcüklerinin anlamını Ş. Yastıman hakkındaki kitabın yazarı olan Kırşehirlili Erol Ülgen'den edindiğini belirtmektedir. Y. Dede'nin (2018) yüksek lisans tezi olan çalışmasında ise sözcüklerin açıklanmasında kaynak kişilere başvurulduğu görülmektedir. Buna karşılık U. Durmaz'ın kitabında ise -kendisinin de belirttiği gibi- Doğan Kaya'nın "Sözlük Destanlar" adlı kitabı ile Türk Dil Kurumunun "Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü"nü ilgili ciltlerinden yararlandığı vurgulanabilir.

⁹ Ayrıca YouTube platformunda Odeon Türkiye sayfasında Şemsi Yastıman'ın ağzından şiiri dinlemek için bk.: URL4.

MEMLEKET HASRETİ

Ölmez sağ olursam bu yaz inşallah
Sılayı bir daha görmek istiyom
Çuğun'a varsam ya ağşam zabah
Topraklara yüzüm sürmek istiyom

Kaman'ı, Mucur'u Çiçekdağı'nı
Kındam, Dinekbağ'ı, hem Özbağ'ını
Köylü, kentli, hastasını sağını
Görüp bir muhabbet kurmak istiyom

Hacı Bektaş, Ahi Ervan Sultanı
Âşık Paşa, Kaya Şeyhi cananı
İmaret'te neslim Şeyh Süleyman'ı
Aşk ile bağrıma sarmak istiyom

Ahiervan, çarşı içi, hükümet
Kümbetaltı, Kayabaşı, İmaret
Akrabayı, eşi dostu ziyaret
Uğrayıp, hâl hatır sormak istiyom

Ne büyüktür zevki yurdu görmenin
Kaç senenin hasretine ermenin
Dört bir yanda methedilen Terme'nin
Şifalı suyuna girmek istiyom

Halam sağ olsa da sesim duysaydı
Cebime devramel¹⁰ iğde koysaydı
“Şun da yi” diyerek alma soysaydı
Cevizi de dişlen kırmak istiyom

Bir de gitsek dezem beni görseydi
İçi çökelikli dürüm dürseydi
Hele azıcık da sızgıt¹¹ verseydi
O an pirzolayı yermek istiyom

¹⁰ **Devramel:** Ay çiçeği çekirdeği (Kaya, 2011: 118; Dede, 2018: 403; Durmaz, 2020: 170).

¹¹ **Sızgıt:** Kavurma (Kaya, 2011: 151; Dede, 2018: 403; Durmaz, 2020: 170).

Dayımgilden acık köğtür¹² aldırsam
Emmimgilden armit kak'ı¹³ buldursam
Ceplerime şak leblebi¹⁴ doldursam
Töhmeleyip¹⁵ uşgur¹⁶ kırmak istiyom

Sögürmelik¹⁷ bir et çıksa satırdan
Höşmerim, çullama¹⁸ gitmez hatırdan
Kuşlukleyin hedik¹⁹ gelse tandırdan
Çölmeğın²⁰ içine girmek istiyom

Bir hağbe²¹ kemeyi²² yükselem sırta
Çıksam bir alamaç²³ yapacak sırta
Beş gö suvan²⁴, üç kaynamış yımırta
Bazlama içine sarmak istiyom

Bunları her daim arzular özüm
Memleket mahsulü vücuda lüzum
Tokaloğlu kaysı, dıranı üzüm²⁵
Tek yimeyim, şöyle dermek istiyom

Bir düğün olsa da bir kayın gitsek

¹² **Köğtür:** Pekmezle un karıştırılarak yapılan bir tatlı türü (Yüce, 1995: 485). Taneleri iri ve mavimsi olan üzüm cinsi. (Dede, 2018: 403); üzüm pestili (Kaya, 2011: 139; Durmaz, 2020: 170).

¹³ **Kak:** Elma, armut gibi meyvelerin kurutulması ile elde edilen yiyecek. (Dede, 2018: 403); kurutulmuş meyve (Kaya, 2011: 134; Durmaz, 2020: 170).

¹⁴ **Şak Leblebi:** Kırık leblebi (Bozok, 2019).

¹⁵ **Töhmelemek:** Çatlarcasına çok yemek, hazımsızlığa uğramak. (TDK, 1993b, C. X: 3978).

¹⁶ **Uçkur**

¹⁷ **Sögürme:** Pirzola (TDK, 1993b: 3675; Yüce, 1995: 486). Kızartma olacak durumda, közlemelik. (Kaya, 2011: 152; Durmaz, 2020: 171). **Sögürmek:** Kebap yapmak, ateşte pişirmek (TDK, 1993b: 3675).

¹⁸ **Çullama:** Koyu un çorbası. Kırşehir ve diğer illerde kadınbudu köfte ve ekmek tatlısı olarak da geçmektedir (Durmaz, 2020: 171). Bakla haşlaması. Yumurtaya batırılarak yağda kızartılmış üzüm pestili tatlısı. Kapamalı pilav. Kavrurma. Dut pişirilerek üzerine yağ ve ceviz dökülerek yapılan yemek olarak bilinmektedir (Dede, 2018: 403).

¹⁹ **Kaynatılmış buğday.**

²⁰ **Çömlek.**

²¹ **Heybe.**

²² **Keme:** Mantar çeşidi veya yer elması (Kaya, 2011: 136; Durmaz, 2020: 170). Patatese benzeyen bir çeşit mantar, yer elması. Aynı zamanda ilkbaharda yetişen bir ot (Dede, 2018: 405).

²³ **Alamaç:** Yüksek alev, çalı, ot ateşi (TDK, 1993a: 192-193). Kaya (2011: 107) ve Durmaz, (2020: 170) tarafından gölgelik, kulübe olarak aktarmıştır.

²⁴ **Göğsoğan:** Yeşil (taze) doğan [göğ=ham, yeşil].

²⁵ Erken olgunlaşmış bir siyah üzüm (Dede, 2018: 402; Durmaz, 2020: 171).

Dokuz butlu tavuk lafını etsek
Dam pilavı²⁶ gelse, yisek tüketsek
Davullu zurnalı dernek istiyom

Harmana denk gelse düvene binsem
Şöyle dabaz olup kaşınsa ensem
Acık bağ bellesem acık dinlensem
Çayıra bir pala sermek istiyom

Bağ bozumu üzüm haftına²⁷ batsak
Bekmez kazanına ayvalar atsak
Boranıyan²⁸ damla şiresi²⁹ datsak
Arı soksa çamur sürmek istiyom

Üç arkadaş şöyle bir bahça bulsak
Çalpıdan hatlayıp bir üzüm yolsak
Sağbısı dutsa da bir rezil olsak
O tatlı günlere ermek istiyom

Seğirdip dolaşsak hep tarla dapan
Keklik dutmak için kursaydık kapan
Daş döğüşü olsa vızlasa sapan
Kafamı gözümü yarmak istiyom

Bilmem ki olur mu gine becerim?
Çayırda oynasak zıkka acerim
Terleyip, karakıp bir su içerim
Dalağım kabarıp böğürmek istiyom

²⁶ Kına gecesinde kız evi delikanlılarının oğlan evine gerçekleştirdiği ziyarete kayın gitme denilmektedir. Bu ziyarete masalar kurulması ve içkilerin içilmesinin ardından sabaha doğru yapılan tavuklu pilava **dan pilavı** adı verilmektedir. (Sarı, 2016: 149; URL-3).

Pilavın adı, güneşin doğuş zamanını karşılayan “tan” sözcüğünden gelmektedir. Başka bir deyişle pilav, yemeğin hazırlandığı ve yenildiği zamandan adını almıştır. Bu pilavın adının Ülgen’in (1995) çalışmasında *dam pilavı* şeklinde yazıldığı görülmektedir. Kaset kaydı dinlendiğinde Yastıman, bu sözcüğü “tan/tam” olarak telaffuz etmektedir.

²⁷ **Haft:** Üzümün ezildiği taş yalak (Kaya, 2011: 129; Durmaz, 2020: 172).

²⁸ **Boranı:** Et, pekmez ve ayvadan yapılan bir tatlı (Yüce, 1995: 484). Taze ottan pancar ve bulgurdan yapılan yemek. Bazen de yumurtayı yağda kızartıldıktan ya da haşladıktan sonra üzerine sarımsaklı yoğurt dökülerek yapılan yemektir (Dede, 2018: 406). Pancar sapı-bulgur ve yoğurtla yapılan yemek. (Kaya, 2011: 111; Durmaz, 2020: 172).

²⁹ **Şıra:** üzüm ve başka meyvelerin suyu. Şekerli su. (TDK, 1993b: 3771). Şeker kestirmesi. (Kaya, 2011: 153).

Enteremi giysem sümüğüm aksa
Koluma silerim yağlığım yoksa
“Başangı”dır diye mahalle bıksa
Kessekle camları kırmak istiyom

Cesurluğum tutsa şöyle kasılsam
Yaylıların arkasından asılsam
Kamçıyı yiyince yere yasılsam
Yollarda ağlayıp durmak istiyom

Ceviz kaval etsem sakam da toksa
Çızgılı oynarım enegiim çoksa
Koluma söylerken bir döğüş çıksa
Sumsuk yimek hem de cırnak istiyom

Tok, çik, opban, mire bir aşık atsam
Sakanın dımığına kurşun akıtsam
Üç yüz enek ütüp cebe bakıtsam
“Ne şişiyon la” dedirmek istiyom

Görür mola bu fakirin gözleri?
Delice Çayı’nı berrak özleri
Kısıkkaya serinletir bizleri
Neyleyim denizi ırmak istiyom

Kim sorarsa yazdın bunları niye?
Gelecek nesile kalsın hediye
Kırşehir’de doğdum Türkmen’im diye
Her yerde göğsümü germek istiyom

Ey Şemsi Yastıman, ümitli kulsun
Kısmet ise gayen yerini bulsun
Hemşeriler buna vasıta olsun
Kırşehir’e selam vermek istiyom

Beşiktaş 1962

3. Yemek ve Bellek İlişkisi Doğrultusunda Şiirin Çözümlemesi

Şiire, yurt özlemini gidermek için kurulan bir ziyaret planının duyurulmasıyla başlanmıştır. Ardından memlekete adım atar atmaz ziyaret edilecek noktalar işaretlenmiştir. Birkaç dörtlülle anlatılan bu duygusal programın çerçevesi, genelden özele bir iniş veya bütünden parçaya geçiş

şeklinde yapılandırılmıştır. Başka bir ifadeyle Kırşehir kentinden köye doğru zihinsel bir yerleşim gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda kentin havasını canlı tarihiyle, mimarisiyle, turizmiyle ve manevi şahsiyetleriyle soluma hevesi sıralanmıştır.

Şiirde bu noktadan sonra zamana yolculuğun sınırları derinleştirilmiştir. Özellikle “*Halam sağ olsa da sesim duysaydı*” şeklinde başlayan dizeyle (ve ardından gelen birkaç dörtlülükle), yöresel yemek kültürü etrafında nostaljik titreşim içerisinde zaman esnetilmiş ve geçmiş/mazi, çocukluk ve gençlik dönemine yerleştirilmiştir. Zaman teorisi üzerinden çözümlenirse bu zihinsel geri dönüş, zamanın “uzak geçmişten uzak geleceğe uzanan düz bir çizgi olarak değil, belirli olayların döngüsel bir örüntüye göre tekrarlandığı dairesel bir sistem olarak algılandığını” (Graham, 1981: 336) göstermektedir. Bu tür bir zaman algısında (dairesele-döngüsel zaman) geçmişin, şimdije intikal edilebilmesi söz konusudur. Henri Begson’un bakış açısıyla “geçmiş, şimdinin üzerinde bir çiğneme eylemi” (Kern, 2013: 91) olmaktadır.

Memleket Hasreti şiirinde yemek kültürü, “eve dönüş yollarını inşa eden” (Abarca ve Colby, 2016: 2) güçlü bir unsur olarak yapılandırılmıştır. Başka bir ifadeyle yemek hem fizyolojik anlamda tatmin olma isteği hem de uyandırdığı nostaljik arzularla sılayı ziyaretin (seyahatin) tetikleyicisi olarak işlenmiştir. Şiir, 6’ncı dörtlülükten başlayarak kesintiye uğramadan 12’nci dörtlüğe kadar (ardından 14’üncü dörtlüğü de kapsayacak şekilde) gastronostaljik kalıplarla döşenmiştir. Bu bağlamda Ş. Yastıman’ın memleketine gidince “*istiyom*” redifleriyle sıraladığı arzular içerisinde yemek, önemli bir hatırlama ve tekrar deneyimleme unsuru görünümündedir.

Bir lezzeti anımsama ve özleme, önceki bağlamlarla ilgili hatıraları (kişi, zaman, mekân vb.) bilinç düzeyine çıkarabilme potansiyeline sahiptir. Bu olgu ise belleğin kolektif işlevini ortaya koymaktadır. Seçili çevre ve yaşanan kültürel yapı belleğin yörüngesini belirlemektedir. Bu açıdan Halbwachs (2019: 30, 64) bireysel belleğin tamamen izole ve kapalı olmadığını; tek başına bir deneyimin parçası olsak da çoğu şeyin başkaları tarafından bize hatırlatıldığını belirtmektedir. Şiirden seçilen şu dizelere tekrar bakmak gerekirse “*Halam sağ olsa da sesim duysaydı/Cebime devramel iğde koysaydı/ Şun da yi diyerek alma soysaydı/ Cevizi de dişlen kırmak istiyom. Bir de gitsek dezem beni görseydi/ İçi çökelikli dürüm dürseydi/ Hele azıcık da sızgıt verseydi/ O an pirzolayı yermek istiyom....*” şeklindeki gastronostaljik ifadelerde devramel, iğde, elma, ceviz, çökeleklilikli dürüm, sızgıt gibi yiyeceklerin belleğe kodlanmasında aile büyüklerinin etkisi olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Halbwachs (2019: 42) hatıraların büyük bir bölümünün bedenlen aramıza olmayanlar dahil başka insanlar tarafından bize hatırlatıldığı için yeniden ortaya çıktığını savunmaktadır. Başka bir açıdan yemek, eski kuşakların genç kuşaklara bir sevgi göstergesi olarak konumlandırılmakta; yiyeceğin, genç kuşaklar tarafından hatırlanması da lezzet fizyolojisinin dışına taşarak bu sevginin veya

sevilmenin özlemini açığa çıkarmaktadır. Dolayısıyla bu olgu, “gıda ve insanlar arasındaki bütünsel bağlantının asla durağan olmadığı” (Abarca ve Colby, 2016: 2) da göstergesidir.

Yemek ve bellek ilişkisinde çocuklukta veya gençlikte deneyimlenen lezzetlerin hatırlanması kadar bu lezzetleri, gündelik hayatın uğraşları içerisindeki faaliyetlerle anımsama ve tekrarlama isteği de konunun başka bir önemli boyutudur.³⁰ Bu bağlamda yemek nostaljisi -artık yapılmayan-yemeğin ötesinde “o yemeklerin yapıldığı döneme ve yaşam tarzına duyulan özlemi” (Gürçayır, 2013: 48) de çerçevelemektedir. Şiirden bir örnek vermek gerekirse “*Bir hağbe kemeyi yüklesem sırta/ Çıksam bir alamaç yapacak sırta/ Beş gö suvan, üç kaynamış yımırta/ Bazlama içine sarmak istiyom (Yufka ekmeğinen dürmek istiyom)*” ifadeleri bu olguyu somutlaştırmaktadır. Bağ-bahçe işlerinin veya doğadan toplanılan yiyeceklere dair emek sürecinin ardından gelen teneffüste, köy yaşamının aslında en basit yiyeceklerinin kişisel belleğe kazınan en lezzetli ürünlere dönüşmesi, (doğallığa bağlı tat ölçüsü bir tarafa) insanın doğayla baş başa kalma içgüdüsünü çerçevelemektedir. Dolayısıyla köy yaşamında doğanın bağrından bir heybe mantar veya çeşitli otlar toplamak ve ateş yakmak, özlenesi bir faaliyet olmaktadır. Bu işin ardından gelen karın doyurma biçimi ise kişinin kendisini mütevazi şartlarda ödüllendiğini örneklemektedir. Bu noktada lezzet belleğinin, doğal yaşamla bağı kopmuş insanın bilinçli ya da bilinç dışı başvurduğu bir adres olması dikkate değerdir.

Diğer taraftan yukarıdaki dizeler, döngüsel zaman algısına dayanılarak zamanı tekrar deneyimlemenin hedeflerini yansıtmaktadır. Bu açıdan Espinoza-Ortega (2021: 7) “yemeğin, reenkarne (reincarnated) bir deneyim olarak yeniden üretildiğini” ileri sürmektedir. Yine şiirde geçen “*Kuşlukleyin hedik gelse tandırdan/ Çölmeğin içine girmek istiyom*” ifadeleri ise zamanı (kuşluk), mekân (tandır) ve ürün ile beraber deneyimleme arzusunu çerçevelemektedir. Bu durum, şimdiki zamanı, döngüsel zamanla genişleterek tatlandırma amacını betimlemektedir. Zamanı tekrar deneyimleme isteğinin şiirin farklı bir yerinde “*O tatlı günlere ermek istiyom*” dizesiyle ifade edilmesi, özlem içerisinde olunan geçmişe yolculuğun en net göstergesi olmaktadır.

Yemek merkezli hatırlamanın bireysel belleğin ötesinde kolektif bir yapının parçası olduğuna dair çözümlemelerin merkezinde törensel bağlamlar yer almaktadır. Kolektif belleği oluşturan dış cephe içerisinde bu törensel zemin, ritüelistik bir yapı içerisinde kimlik bulmaktadır. P. Connerton (1999) tarafından toplumsal belleğin, anma törenleri ve bedensel pratikler üzerinden incelenmesi bu açıdan dikkate değerdir. Başka bir ifadeyle törenler, hatırlamanın tetiklenmesinde ve sürdürülebilirliğinin

³⁰ Yaşanılan zamanın yüksünülen ve bıkip usanılan işlerinin, ilerleyen zamanlarda özlenen eylemlere dönüşmesi nostaljinin veya geçmişin romantikleştirilmesinin gücünü çerçevelemektedir.

sağlanmasında önemli bir toplumsal ortam olmaktadır. Bu doğrultuda kolektif bellek “hem geçmişin performatif olarak anımsanmasını hem de şimdiki zamanda yeniden yapılandırılmasını” (Kaderli, 2017: 365) içermektedir. Jan Asmann’ın (2015) ritüel bağdaşıklık olarak nitelendirdiği ve kültürel bir unsurun tekrarlama esasına dayalı olarak aktarıldığı, öğrenildiği ve hatırlanıldığı başlıca bağlam, geçiş dönemlerine ilişkin olanlardır. Van Gennep (1960) “geçit törenleri (*rites de passages*)” olarak kavramlaştırdığı bu olguda, insanın yalnızca herhangi bir toplumun içinde doğmadığını aynı zamanda toplumsal bir birey olarak geçiş törenleri aracılığıyla yeniden yaratıldığını savunmaktadır. Başka bir deyişle sosyal ve kültürel bağlamı işaretlemektedir. Bu yaklaşımı şiirde “*Bir düğün olsa da bir kayın gitsek/ Dokuz butlu tavuk lafını etsek/Dam pilavı gelse, yisek tüketsek/ Davullu zurnalı dernek istiyom*” dizeleriyle örnekleyebiliriz. Burada evlenme geçiş dönemi içerisinde evlenmenin toplumsal ilanı ve kutlaması olan düğünler hem lezzet belleğini oluşturma hem de hatırlama/hatırlatma işleviyle öne çıkmaktadır (çıkarılmaktadır). Bu açıdan düğün yemekleri, erişilmesi arzulanan ve hatırlanarak kendisinden söz ettiren bir ziyafet türü görünümündedir. G. Ögüt Eker (1998: 194) tarafından işaret edildiği üzere çoğu düğün yemeği aslında “düğünlere has olmayıp her zaman (farklı bağlamlarda da) yapılan yemeklerdir. Düğün yemeklerine özel niteliğini veren onların yenildikleri ortam, kişiler ve fonksiyonudur”. Şiirdeki dizelere dikkat edilirse birinci çoğul ifadelerin (gitsek, etsek, yisek, tüketsek) kullanılması hatta benzer anıların bu şekilde ifade edilişi, yemeğin sosyal bağlamını ve sosyalleştirme işlevini çerçevelemektedir. Bir ziyafet olan düğün yemekleri, kolektif belleğin bir alanı olarak yemek merkezli nostaljinin veya gastronostaljinin en renkli çıktıkları arasındadır. Kısaca törensel bağlamlarda yemeğe dair kolektif bellek, (yemeğin kendisi kadar) çeşitli işlevlerde gerçekleştirilen eylemsel dizilerle de oluşmakta ve anlam kazanmaktadır. Buradan hareketle ise geçmiş, ritüelistik düzeyde ve bu yapıyla beraber anımsanmaktadır.

Atıştırmalıklar (çerezler), çocukluk ve ergenlik evresi başta olmak üzere kişinin yaşamında gastronostaljinin merkezinde yer alan başka bir unsurdur. Atıştırmalıklar, ürünün türüne ve elde edilme niteliğine (ev-el yapımı, fabrikasyon vb.) veya diğer bağlamsal şartlarına göre gelenek kültürünün yanı sıra popüler kültürün çarkında dönen gıdalardır. Şiirde geçen *devramel, iğde, kak, şak leblebi, ceviz* gibi yiyecekler köy yerinde değiş tokuş usulü ya da para karşılığı satış yapan çerçilerden temin edilebilmenin yanı sıra yerinde üretimin bir ögesi olarak da erişilebilen ürünlerdir. Şiirde işlendiği üzere aile büyüklerinin ise küçük çocuklara veya ergenlere bir sevgi ve onları sevindirme göstergesidir. Bir çocuğun ceplerine doldurduğu/doldurulan devramel, iğde ve şak leblebiler belleğinin de doldurulmasına olanak sağlamaktadır. Bu açıdan atıştırmalıklar, köy ve kent yaşamı dahil özellikle çocukluk döneminin gıda/yemek merkezli nostaljisinin temelini oluşturmaktadır. Bu tür yiyecekleri, güçlü bir anımsama ögesi yapan yalnızca özel lezzetleri değildir. Belki çoğu

sıradandır. Atıştırma ve çerezler bir çocuğun sosyal ve kültürel yaşamı içerisinde harcı karılan ürünlerdir. Çocuk oyunları başta olmak üzere her çeşit faaliyette kendisini gösterir. Örneğin şiirde geçen “*Üç arkadaş şöyle bir bahçe bulsak/ Çalpidan hatlayıp bir üzüm yolsak/ Sağbısı dutsa da bir rezil olsak/ O tatlı günlere ermek istiyom*” dizeleri, haşarı dönemin faaliyetlerinden olan ağaca dalmanın gastronomistliğini de somutlaştırmaktadır. Çocukluk döneminde köyde veya mahalledeki komşuların bahçesindeki meyve ağaçlarından (elma, erik, kayısı, ceviz, kiraz vb.) izinsiz bir şekilde toplanılan meyvelerin aktivitesi olan ağaca dalmak, “*Sağbısı dutsa da bir rezil olsak*” dizelerinden de anlaşılacağı gibi kuşaklararası ilişkileri de işaretlemektedir. Aile içi ya da aile dışı eski kuşakların onaylamadığı bu hareket, kuşaklararası aksiyonun da kaynağıdır. Bu açıdan romantikleştirmenin gücüyle geçmişle ilintili pek çok olay, olgu, nesne ve eylemin “kendiliğinden pozitif bir imaja büründüğü” (Başaran, 2021: 640) belirtilebilir.

Hatırlamanın temel faktörlerinden birisi ise insanlar ve doğa arasındaki alışverişidir. Bireysel ve kolektif belleğin kök saldıdığı bu ilişki, bölge/yer/mekân temelinde gerçekleştirilmektedir. Paul Connerton’ın (2012: 17) yer/mekân temelli bellek teorisinde “hatırlama eylemlerinin birçoğunun belirli bir bölgeye özgü” olduğunu ifade etmesi bu açıdan dikkate değerdir. Dolayısıyla bu olgu, “toplulukların tarım, hayvancılık ve gıda yoluyla yerle/mekânla nasıl ilişki kurabileceklerini” (Ahmad Khan, 2016: 91) de çerçevelemektedir.

S. Ahmad Khan’a (2016: 95) göre bahçıvanlık, bahçıvan ile arazi arasındaki ilişkiyi tanımlayıcı bir eylemdir. Bu faaliyet biçiminde bir bahçıvan, “seçtiği bitkilerle kendi geçmişini araziye haritalar”. Daha geniş çerçevede düşünüldüğünde insanın doğadaki her türlü yiyecek arama ve yetiştirme faaliyeti, belleğin zeminini oluşturur ve anımsamanın temel uyarandır. Yastıman’ın şiirinde geçen “*Harmana denk gelse düvene binsem/ Söyle dabaz olup kaşınsa ensem/ Acık bağ bellesem acık dinlensem/ Çayıra bir pala sermek istiyom*” şeklindeki dördümlük bir “*ototopografi* örneği olarak bitki (aynı zamanda hayvancılık) yaşamı aracılığıyla geçmişi çizmenin” (Ahmad Khan, 2016: 95) özlem dolu tarafını temsil etmektedir.

Kent yaşamına geçmenin aksattığı veya kopardığı bağlardan birisi ise doğa ile insan etkileşimi ve buna bağlı etkinliklerdir. Bu açıdan genellikle kırsal yaşamda bitki kültüne veya belirli bir takvime-mevsime bağlı çeşitli faaliyetlerin geleneksel olarak kültürel ekonomik düzeyde yaşatılması söz konusudur. Bağ bozumu eğlenceleri de bunlardan biridir. İncelenen şiirde şair-âşık, “*Bağ bozumu üzüm haftına batsak/ Bekmez kazanına avyalar atsak/ Boranıyan damla şiresi datsak/ Arı soksa çamur sürmek istiyom*” şeklindeki ifadeleriyle takvimsel ritlere (Honko, 2009) göndermede bulunurken bu ritüeli, üzümün dönüştürülen ürünleriyle (pekmez, şıra) gastronomistlik olarak işaretlemiştir. Tekrar vurgulamak gerekirse zamana, mekâna ve gruba bağlılık içerisinde gerçekleşen bu etkinlikler, kolektif belleğin bir göstergesidir. Bu törensiz zemin içerisinde yemek ise başta

gelen bir hatırlama unsurudur. Öğüt Eker'in (2018: 174) belirttiği gibi "topluluğu oluşturan insanların belleklerinde kodlanan uygulama ve kullanımlar ise ait oldukları kültür ve coğrafyanın yansımalarıdır".

Yiyeceğin niteliği veya lezzet ölçüğü kadar niceliği de hatırlamanın başka bir yapı taşıdır. Niceliksel birim içerisinde sofraya gelen bir yemeğin yetmemesinin veya tadı damakta kalmasının yanı sıra tıka basa karın doyurmak ve ardından gelen eylemler de belleğe yerleşen etmenlerdir. Halk dilinde genellikle hayvanlar için kastedilip çatlarcasına çok yemenin ve hazımsızlığa uğramanın" (TDK, 1993b: 3978) deyimi olan *töhmelemek*, bu şiirde yemeğe dair fizyolojik, kültürel ve fiziksel düzeyde bir hatırlama unsuru olarak yapılandırılmış; bu doğrultuda şiirde işlenen gastrohatıra, "...*Ceplerime şak leblebi doldursam/ Töhmeleyip uşgur kırmak istiyom*" ifadeleriyle betimlenmiştir. Burada fizyolojik düzey, sindirememeyi; fiziksel düzey, karın üzerindeki yiyeceğin bağına gevşetmeyi; kültürel düzey de bu durumun yanı sıra yemeğe dair diğer bileşenlerin toplamını yansıtmıştır. Bu bağlamda yukarıdaki dizelerde altının çizilmesi gereken husus, yiyeceğe dair belleğin, yemek etrafında oluşan hareket (eylem) biçimiyle veya dizisiyle beraber inşasıdır. Şiirde, *uçkur kırmak* olarak ifade edilen şalvarın bağına gevşetmek (sonraki devirlerde düğme çözmek) -başka işlevleri dışında- çok yemenin ardından gelen bir harekettir. Dolayısıyla çatlarcasına yemek ile bu hareketin anımsanması paralel bir çağrışımın izdüşümleridir. Diğer taraftan Yastıman, (ot yiyen) hayvanlar için söylenen bu deyimi, yiyeceğe dair anısı kapsamında yapılandırarak eğretileme (söz) sanatıyla mizahi bir çerçeve çizmiştir.

Gastronostalji bağlamında bazı yöresel yiyeceklerin hatırlanması ve onlara bağlamsal çerçevede göndermeler yapılması kültürel bir mirasın sözlü imleci olarak yorumlanabilir. Yörenin meşhurunun sözlü olarak aktarımı kültür varlığının tespit edilmesinde veya mirasın tescili için dayanak noktası oluşturabilmektedir. Günümüzde geleneksel bilgiyi koruma kapsamında belirli bir coğrafi kökene sahip olan ve bu kökenden kaynaklı olarak niteliklerini kazanmış ürünleri tescil etme amaçlı bir yöntem olarak faaliyet gösterilen coğrafi işaretler, belirtilen hususun dikkat çekici bir örneğidir. Bu doğrultuda Ahiler Kalkınma Ajansının başvurusuyla Kırşehir kentine ait yöresel ürünlerden *çullama* ve *höşmerim* tatlısının 2017 yılında Coğrafi İşaretler yöntemiyle (mahreç olarak) tescil edilmesinde Kırşehirli Âşık Şemsi Yastıman'ın *Memleket Hasreti* destanı (*Höşmerim, çullama gitmez hatırdan*) kanıt olarak gösterilmiştir (URL1; URL2). Başka bir ifadeyle bu şiir, yöresel Türk yemek kültürünün kayıt altına alınmasının ve sürdürülebilmesinin referansı olmuştur.

Sonuç

Bu çalışmada ele alındığı üzere şimdiki zamanın tepesinden, geçmişin romantik çağrışımlarla kurgulanmasının derin kökleri arasında konumlanan yemek, belleğin yapılandırılmasında fizyolojik düzeyden başlayarak sosyal ve kültürel bağlamlara kadar genişleme gösterebilen bir unsurdur. Bu

açından yemek, kişisel ve kolektif belleğin çekirdek kuvvetlerinden birisidir. Başka bir deyişle belleğin çalışma tekniği içerisinde yemek, güçlü bir tetikleyici ve uyandırır.

Yemek odaklı nostaljik anlatılar topluluk ve ulus kimliğinin yansıtılması, mutfak zevkleri ve pratiklerinin dokümanının çıkarılması, anıların canlandırılarak zamanın farklı boyutlarda deneyimlenmesi gibi işlevlere sahiptir. Hatırlamanın iç ve dış cephesinin çeşitli yapılarla örülü olduğu bir sistem içerisinde yemek nostaljisi/gastronostalji, geçmişin arındırılmış bir izdüşümünü şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Gastronostalji kavramına dair bakış açımızı genişlettiğimizde lezzet ekolojisinin sürdürülebilirliğine dair kaygıyı saklı tutan işlevinin olduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Başka bir ifadeyle gastronostalji, her ne kadar geçmişe sığınma ve geçmişseverlikle işaretlenen nostaljinin çıktısı olan bir kavram olsa da bugüne ve geleceğe dair endişenin merkezinde yer almalıdır. Ayrıca gastronostalji veya yemeğin nostaljisi kavramları ve bu alandaki çalışmalar, yeme içme hatıraları ve anlatıları ötesinde değerlendirilmelidir. Bu kavramlar veya yeme içme merkezli anlatılar, yemek ve bellek ilişkisinin nasıl oluşturulduğuna ve işlediğine dair teorik bir zemin üzerinde yükselmektedir.

Memleket Hasreti destanı, gurbetteki (İstanbul) bir âşığın köyüne/köy yaşamına özleminin romantik ifadeleri olsa da şiirin yazılış amacı Yastıman tarafından sondan bir önceki dördlükte dile getirilmiştir. “*Kim sorarsa yazdın bunları niye? Gelecek nesile kalsın hediye*” şeklindeki ifadeler aslında 24 dördlükten oluşan ve içerisinde *çocuk oyunları, halk inançları, halk hekimliği, yemek kültürü, mizah, geleneksel tarım* gibi pek çok unsurun işlendiği destanın kültürel bir mirası yansıtırma amacı taşıdığını göstermektedir. Başka bir deyişle köy yaşamından kent yaşamına geçişle beraber pek çok kültürel ekonomik değerlerin kaybolmaya başlaması, değişime ve dönüşüme uğramasının gözlemi ve özlemi olarak bir yerel kültürün ve köy yaşamının tablosunu çizilmiş; şiir gelecek nesillere armağan bırakılmıştır.

Geleneksel-yöresel yemek kültürü ise geçmişi özlemenin veya hatırlamanın farklı tonları arasında belirginliği fazla olan bir unsur olarak kodlanmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Abarca, M. E.- Colby, J. R. (2016). Food memories seasoning the narratives of our lives. *Food and Foodways*, 24 (1-2), 1-8.
- Ahmad Khan, S. (2016). Cultivating borderland food memories, from field to screen. *Food and Foodways*, 24 (1-2), 89-115.
- Alakuş, P. (2017). *Âşık ve kent ilişkisinin çözümlenmesi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Allen, J. S. (2012). Theory of food as a neurocognitive adaptation. *American Journal of Human Biology* 24 (2), 123-129.
- Allen, J. S. (2021). *Obur zihin: yiyeceklerle ilişkimizin evrimi*. (çev.: E. Gökyaran), İstanbul: YKY.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek. Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (çev.: A. Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Başaran, U. (2021). Nostalji-kültür ilişkisi ve 21. yüzyıl Türk halk şiirinde nostaljik unsurlar üzerine bir değerlendirme. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14, (34), 636-651.
- Brillat-Savarin, J. A. (2015). *Lezzetin fizyolojisi*. (çev.: H. Bucak), İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar nasıl anımsar*. (çev.: A. Şenel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connerton, P. (2012). *Modernite nasıl unutturur*. (çev.: K. Kelebekoğlu), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Çelikten, H. (2021). *Âşıklık geleneği ve kültür değişimleri*. Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2007). *Âşık tarzı edebiyat geleneği ve İstanbul*. İstanbul: 3F Yayınevi. 2007.
- Dede, Y. (2018). *Kırşehir âşıklık geleneğinde Âşık Şemsi Yastıman*. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Durmaz, U. (2020). *Elektronik kültür ortamında bir âşık: Şemsi Yastıman*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
- Espinoza-Ortega, A. (2021). Nostalgia in food consumption: exploratory study among generations in Mexico. *International Journal of Gastronomy and Food Science*, 25, 1-9.
- Fidan, S. (2017). *Âşıklık geleneği ve medya endüstrisi: geleneksel müziğin medyadaki serüveni*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Goody, J. (2020). The anthropology of the senses and sensations. *La Ricerca Folklorica*, 45, 17-28.
- Graham. R. J. (1981). The role of perception of time in consumer research. *Journal of Consumer Research*, 7 (4), 335-342.
- Gürçayır, S. (2013). Yemek nostaljisi: Tadı damakta kalan tatlar ve geleneğin dönüşümü. *Aynı Tadı Paylaşmak: Türkiye-Romanya Geleneksel Ortak Mutfağı Çalıştayı Bildirileri*, (hızl.: E. Ölçer Özünel vd.), 47-52, Ankara: Grafiker.
- Halbwachs, M. (2019). *Kolektif bellek*. (çev.: Z. Karagöz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Holtzman, J. D. (2006). Food and memory. *Annual Review of Anthropology*, 35, 361-378.
- Honko, L. (2009). Ritüellerin oluşum süreci. (çev.: R. Ersoy), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar* 3, (ed.: M. Ö. Oğuz vd.), 203-216, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Kaderli, Z. (2017). *Tarihsel ve sosyo-kültürel bağlamı içinde beden ve bedenleşme deneyiminin teorik çerçevesi*. Ankara: Grafiker Yayıncılık.

- Kaya, D. (2011). *Sözlük destanlar*. Ankara: Vilayet Yayınevi.
- Kern, S. (2013). *Zaman ve uzam kültürü (1880-1918)*. (çev.: A. Selman), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Knight, C.- Shipman, J. (2021). Food in contemporary migration experiences between Britain and Australia: a duoethnographic exploration. *Food and Foodways*, 29 (1), 24-43.
- Lupton, D. (1994). Food, memory and meaning: the symbolic and social nature of food events. *Sociological Review*, 42 (4), 664-685.
- Mandal, S.-vd. (2021). Gastro-Nostalgia: towards a higher order measurement scale based on two gastro festivals. *Tourism Recreation Research*, 47 (3), 293-315.
- Marino, S. (2018). Digital food and foodways: how online food practices and narratives shape the Italian Diaspora in London. *Journal of Material Culture*, 23 (3), 263-279.
- Öğüt Eker, G. (1998). *Karakeçili Türk düğünü*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Öğüt Eker, G. (2018). Farklı görme biçimiyle modern dünya ritüeli olarak yemek kültürü: Sınanma, erginlenme ve intikam alma gizli işlevleri. *Milli Folklor*, 30 (120). 170-183.
- Özarlan, M. (2001). *Erzurum âşıklık geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özdemir, N. (2012). *Medya kültür ve edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özdemir, N. (2017). *Kültür bilimi ve yönetimi*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özgüneş, R. E. (2020). Geçmişe özlemi lezzetlerde yaşamak: Gastronostalji. *Uluslararası Türk Dünyası Turizm Araştırmaları Dergisi*, 5 (1), 60-75.
- Özgüneş, R. E.-Bozok, D. (2022). Lezzetin nostaljisi: yiyecek ve bellek ilişkisi üzerine. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 10 (4), 3213-3228.
- Sarı, İ. (2016). *Türk gelenek ve görenekleri*. Antalya: Net Medya Yayıncılık.
- Sutton, D. (2008). A tale of easter ovens: food and collective memory. *Social Research*, 75 (1), 157-180.
- Taşlıova, M. (2006a). *Kars'ta sözel hikâyecilik ve hikâyeler*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Taşlıova, M. (2006b). Elektronik cönk kavramı ve Türk halkbiliminin değeri bilinmeyen kaynakları. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, 5, 89-112.
- TDK (1993a). *Türkiye'de halk ağızlarından derleme sözlüğü I*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- TDK (1993b). *Türkiye'de halk ağızlarından derleme sözlüğü X*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Ülgen, E. (1995). *Şemsi Yastıman hayatı ve eserleri*. İstanbul: Ahi Kültürünü Araştırma ve Eğitim Vakfı Yayını.
- Van Gennep, A. (1960). *The rites of passage*. (çev.: M. Vizedom), Chicago: The University of Chicago Press.
- Vignolles, A. (2014). A taste of nostalgia links between nostalgia and food consumption. *Qualitative Market Research: An International Journal*, 17 (3), 225-238.

Yastıman. Ş. *Memleket hasreti*. Kaset. İstanbul: Harika Kasetçilik.

Yüce, N. (1995). Tanıtma, tahlil ve tenkitler. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, 43, 479-488.

Zhoua, Xinyuev-vd. (2019). Hungering for the past: nostalgic food labels increase purchase intentions and actual consumption. *Appetite*, 140, 151–158.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Kemal Bozok, Yozgat, 1957, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 05.04.2019).

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://kirsehirtso.org.tr/kirsehir-cografi-isaretler/> (Erişim: 07.06.2022).

URL-2: <https://ci.turkpatent.gov.tr/cografi-isaretler/liste?il=40> (Erişim: 07.06.2022).

URL-3: <https://kirsehir.ktb.gov.tr/TR-64756/hayatin-donum-noktalari.html>. (Erişim: 10.06.2022).

URL-4: <https://www.youtube.com/watch?v=XyojKJAvvmc> (Erişim: 18.06.2022).

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

HİKÂYENİN GÜCÜ: TED SUNUMLARI ÜZERİNE BİR İÇERİK ANALİZİ



THE POWER OF STORY: A CONTENT ANALYSIS OF TED PRESENTATIONS

Mehmet Emin BEĞTİMUR*

ÖZ: Etkili ve güzel konuşma, çok eski dönemlerden beri kitleleri etkilemenin ve yönlendirmenin en etkin aracıdır. Bu iletişim biçimini iyi kullananların başında yöneticiler, din adamları, komutanlar ve bilginler gelmektedir. Bu kişilerin başarılarının birçoğu dili güzel ve etkili kullanmaya borçludur aslında. Eski dönemlerde toplumun çok az bir kısmı topluluk karşısında konuşma ve insanları etkileme imkânına sahipken, yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte, günümüzde hemen hemen herkesin dolaylı (çevrimiçi) da olsa topluluk karşısında konuşma, insanları etkileme ve ikna etme, dilin gücünden yararlanma imkânı bulunmaktadır. Fakat topluluk karşısında yapılan her konuşmanın kitleleri etkileme gücüne sahip olduğu söylenemez. Üniversitelerde, konferanslarda ve diğer bilimsel etkinliklerde yapılan konuşmalar son derece objektif ve etkileme düzeyi çok düşüktür. Siyasetçilerin, din adamlarının, girişimcilerin ya da kişisel gelişim uzmanlarının konuşmaları ise çok daha etkili, ikna edici ve yönlendiricidir. Ayrıca konuşmacının kullandığı metot ve tekniklere göre etkileri de değişiklik göstermektedir. Araştırmada, topluluk karşısında gerçekleştirilen bir sunum ya da konuşmayı etkili ve çok izlenir kılan faktörün ne olduğunu ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Bu amaçla, TED'in kuruluşundan beri en çok izlenen ve TED tarafından The Most Popular Talks of All Time olarak seçilmiş 25 adet TED sunumu örneklem olarak alınmıştır. Örneklem olarak seçilen sunumların yazılı ve sözlü anlatımına yönelik içerik analizi yapılmıştır. Yapılan içerik analizin sonucunda, topluluk karşısında gerçekleştirilen bir sunum ya da konuşmayı etkili ve çok izlenir kılan en önemli hususun, hikâye anlatıcılığı olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: TED, Hikâye Anlatıcılığı, İletişim, Etki, İçerik Analizi.

ABSTRACT: Effective and beautiful speaking has been the most effective means of influencing and directing the masses since ancient times. Administrators, clergy, commanders and scholars are the best users of this form of communication. In fact, most of the success of these people is due to the beautiful and effective use of language. While very few of the society had the opportunity to speak in front of the community and influence people in the past, with the development of new communication technologies, today almost everyone has the opportunity to speak in front of the community, influencing, persuading and leading people and benefiting from the power of language, even though indirectly (online). However, it cannot be said that every public speech has the power to influence the masses. Speeches given at universities, conferences and other scientific events are extremely objective and have a very low level of influence. The speeches of politicians, clergy, entrepreneurs or personal development experts are much more effective, persuasive and guiding. In addition, the effects vary according to the

* Dr. Öğr. Üyesi-İstanbul Gelişim Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Fakültesi Yeni Medya ve İletişim Bölümü / İstanbul-mbegtimur@gmail.com (Orcid: 0000-0003-4458-3976)

methods and techniques used by the speaker. In the study, it is aimed to reveal what is the main factor that makes a presentation or speech in front of the public effective and very watchable. For this purpose, 25 TED presentations, which have been chosen as The Most Popular Talks of All Time by TED and the most watched since the establishment of TED, were taken as a sample. Content analysis was conducted for the written and oral expression of the presentations selected as samples. As a result of the content analysis, it was concluded that storytelling is the main factor that makes a presentation or speech in front of the community effective and very watchable.

Keywords: TED, Storytelling, Communication, Effect, Content Analysis.

Giriş

Konuşma, insanoğlunun dil ve ses aracılığıyla gerçekleştirdiği temel iletişim biçimidir. Konuşa eylemi, dinleyiciye belli bir bilgi ya da iletiyi aktarmak için gerçekleştirilen sözlü anlatımdır. İnsanoğlunu diğer canlılardan ayıran en önemli özelliklerden biri olan konuşma sayesinde insanlar kendi fikir ve düşüncelerini ifade etme, iletişim kurma, anlaşılabilme, öğüt verme, maddi ve manevi değerler üretme ve bunları sonraki nesillere aktarma vb. birçok ihtiyacını karşılayabilmektedir.

Konuşmanın tarihçesi ilk insanın yaratılışına kadar uzanmaktadır. Önemi ise çok eski dönemlerden beri anlaşılmiş ve farklı düşünürler tarafından üzerinde yoğun çaba sarf edilmiştir. Aristoteles'in Retorik adlı eseri, Sekkâkî'nin Miftâhu'l-Ulûm'u, Hatip el-Kazvini'nin Telhisül-Miftah'i bu çabaların en bariz örneklerindedir. Zaman içerisinde konuşma eylemiyle ilgili retorik, hitabet, belagat ve lakonizm gibi kavramlar geliştirilmiş ve ayrı araştırma dalı olarak kendini göstermiştir. Fakat bu çabaların nihai amacı, her zaman hedef kitleyi (dinleyiciyi) etkilemek olmuştur. Yani konuşmanın amacı, her iletişim eyleminde olduğu gibi, hedef kitle üzerinde istenen etkiyi yaratmak, hedef kitlenin düşünce ve davranışlarını konuşmacının/kaynağın istekleri doğrultusunda şekillendirmektir. Sadece bilimsel konuşmalar, yoğun manipülasyon ve propaganda içeren siyasi konuşmalar ya da kutsal metinlere dayanan dini vaazlar değil gündelik konuşmaların da amacı dinleyiciyi etkilemektir aslında.

1. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmanın amacı, topluluk karşısında gerçekleştirilen bir sunum ya da konuşmayı etkili ve çok izlenir kılan faktörün ne olduğunu ortaya çıkarmaktır. Bu amaçla, TED'in kuruluşundan beri en çok izlenen ve TED tarafından The Most Popular Talks of All Time olarak seçilmiş 25 adet TED sunumu örneklem olarak alınmıştır. Örneklem olarak seçilen sunumların yazılı ve sözlü anlatımını incelemek amacıyla nicel araştırma yöntemlerinden içerik analizi kullanılmıştır. İçerik analizi, "İletişimin açıklanan içeriğinin objektif, sistematik ve sayısal tanımlarını yapan bir araştırma metodu" (Berelson, 1984: 14) olarak tanımlanır. Bir başka ifade ile "mesajın içindeki verilerden yinelenebilir ve değerli çıkarımlar yapan

bir araştırma tekniğidir” içerik analizi (Aziz, 2003: 121). İçerik analizi bir gözlem yönteminden çok bir çözümleme yöntemidir.

Araştırmanın amacı belirlendikten ve ilgili kavramlar tanımlandıktan sonra içerik analizinin kodlama birimleri oluşturulmuştur. Kodlama birimi biçimsel (sentaks) ve içeriksel (semantik) olarak iki şekilde ele alınmaktadır. Biçimsel kodlamada kelime, tümce ve paragraf; içeriksel kodlamada ise anlam önem taşımaktadır (Gökçe, 2006: 65-66). Araştırmada, araştırmanın amacına uygun olarak biçimsel (sentaks) kodlama biçimi tercih edilmiştir. Örneklem olarak ele alınan 25 adet TED sunumunda kullanılan sözel ve yazılı anlatımın her bir kelimesi birer analiz birimi olarak belirlenmiş ve çalışmanın araştırma sorusu doğrultusunda kodlama formları oluşturulmuştur.

Kapsam ve Sınırlılıklar: Analiz materyali, 1984 yılında TED’in kuruluşundan beri farklı platformlarda en çok izlenen 25 adet TED sunumu ile sınırlı tutulmuştur. Araştırmanın bir başka önemli sınırlılığı ise analiz edilen sunumlarda kullanılan jest, mimik, vurgu, tonlama ve telaffuzun izleyici üzerinde eşit etkiye sahip olduğu varsayımdır.

Evren ve örneklem: çalışmanın evreni ve örneklemini URL-1 adresinde bulunan ve TED’in kuruluşundan buyana farklı platformlarda en çok izlenen 25 adet TED sunumundan oluşmaktadır.

Verilerin Toplanması ve Analizi: Veriler TED’in internet sitesi URL-1 arşivinden elde edilmiştir. Seçilen örnekleme kullanılan sözel ve görsel içeriğe yönelik içerik analizi yapılmıştır. Analizi kapsamında örneklemin genel özelliklerine bakılmış, yazılı ve sözlü anlatım ayrı ayrı kategorize edilmiş, araştırma sorusu doğrultuda kodlama formu oluşturulmuş, analiz birimi sayılmış, yüzdeleri çıkartılarak yorum ve analizi yapılmıştır. Verilerin analizinde Microsoft Excel programı kullanılmıştır.

1. TED (Technology, Entertainment, Design)

TED, ilk defa, 1984 yılında, Richard Saul Wurman tarafından Teknoloji, Eğlence ve Tasarımın birleştiği bir etkinlik olarak gerçekleştirildi. Fakat Harry Marks ile Wurman’ın de içinde bulunduğu yetenekli kadronun tüm çabalarına rağmen başarısızlıkla sonuçlandı. Etkinlik sürdürülemezince Wurman zarar etti. Aradan altı yıl geçtikten sonra, yani 1990 yılında, California’da dört günlük bir konferans olarak yeniden yayın hayatına başladı ve her yıl düzenlenen bir etkinlik haline geldi (URL-2).

Teknoloji Dergisi yayıncısı Chris Anderson 2001 yılında TED’i satın aldı. Anderson’un TED’i satın almasıyla birlikte TED konuları, teknoloji, tasarım ve eğlenceden iş, eğitim, sanat, bilim, sağlık ve hatta küresel sorunlara kadar genişledi. Dünyanın dört bir yanından bilim adamları, filozoflar, müzisyenler, iş insanları ve dini liderler, hayırseverler ve daha pek çok alandan kişiler sunum yapmaya başladı.

Farklı disiplinlerden beyinleri bir araya getiren bu etkinlik (O dönemlerde sadece davetlilerin katılabildiği bir etkinlik iken şimdi katılmak isteyen herkes başvurabilir), kısa bir zaman içinde açık fikirli ve yenilik meraklısı milyonlarca izleyici kitlesini kendisine çekmektedir (Gallo, 2015: 15). 2005 yılına kadar sadece 50 konuşmacıdan oluşan ve 18 dakika süren sunumlardan oluşan bir konferans olarak yılda bir kere gerçekleştirilmiştir. 2001 ve 2006 yılları arasında dünyanın farklı bölge ve ülkelerinde TED Global adında bir kardeş etkinlik düzenlenmiştir. TED Prize Ödülü verilmeye başlanmıştır. En iyi TED içeriklerinin ücretsiz çevrimiçi olarak yayınlandığı bir ses ve video podcast dizisi olan TED Talks hayata geçirilmiştir (URL-3). Böylelikle ilk TED Konuşmaları 27 Haziran 2006'da çevrimiçi olarak yayınlanmıştır. Aynı yıl Eylül ayına kadar bir milyondan fazla izlenmeye ulaşmıştır. Özellikle 2000'lı yılların başından itibaren iletişim teknolojilerinin hızla gelişmesi ve yeni medya teknolojilerinin toplumlar tarafından benimsenmesi bireylerin bilgiye anlık olarak ve uzaktan ulaşabilmelerini sağlamıştır. Dolayısıyla bireyler medya içeriklerine zaman ve mekân kısıtlaması olmadan ulaşabilir hale gelmişlerdir (Kaya İlhan, 2022: 1305). O yıllarda TED konuşmaları o kadar popüler olmuştu ki, küresel izleyici kitlesi dünyanın büyük düşünürleri, liderleri ve başarı koçlarına ücretsiz erişim fırsatı yakalayabilmiştir (URL-3).

2008 yılında, daha fazla insanın düşük bir fiyata katılmasına olanak tanıyan ve TED Konferansı'nın eşzamanlı bir versiyonu olan TED Active başlatılmıştır. 2009 yılına gelindiğinde, TED Talk görüntülenme sayısı 100 milyona ulaşmış ve Jill Bolte Taylor ve Sir Ken Robinson gibi konuşmacıları internet kahramanları haline getirmiştir (URL-4). Aynı yıl, TED'in yerel ve bağımsız olarak organize edildiği bir formatı olan TEDx oluşturulmuştur. 2009 yılında TED, TEDx etkinliklerini kendi toplumları için organize edebilecek üçüncü kişilere lisanslamaya başlamıştır. Bunu izleyen üç yıl içinde tüm dünyada TEDx'e toplam 16 binden fazla konuşmacı sunum yapmış ve günümüzde 130'dan fazla ülkede her gün en az beş TEDx konferansı düzenlenmektedir (Gallo, 2015: 15).

TED sunumları günümüze kadar 4 milyardan fazla izlenmiştir. Günün her saniyesi en az 17 yeni TED sunum paylaşılmakta ve bu sunumlar 90 dile çevrilmektedir. Amacı tutumları, yaşamları ve nihayetinde dünyayı değiştirmeye yarayan fikirleri yaymak (URL-5) olan TED sunumları, insanlara tasarım, teknoloji, eğlence, sanat, iş, eğitim, sağlık, bilim ve diğer konularda yeni bakış açısı sunmak, insanları harekete geçirmek ve onların dünyaya bakış açısını değiştirmek için bir sıçrama tahtasıdır. Oprah Winfrey'in de ifade ettiği gibi, TED, "parlak insanların diğer parlak insanların fikirlerini dinlemeye gittiği yerdir." (Gallo, 2015: 17).

2. Hikâyenin Gücü

Hikâye Anlatıcılığı

Hikâye, gerçek ya da gerçek dışı olay ya da olayların anlatımsal ifadesinden ibarettir. Örneklendirme ile hikâye arasındaki en belirgin fark, hikâyelerde duygusal içeriklerin yer alması ve anlatımının duygusal içeriklerle detaylandırılmasıdır (Simmons, 2002: 32). Hikâye, hikâye anlatıcısının dinleyicilerini ikna etmek için kurgulamış ve tasarlamış olduğu insan iletişimi türüdür (Sachs, 2012: 14). Farklı bir ifadeyle, insanoğlunun ürettiği ilk edebi tür olan hikâye, gerçek ya da gerçek üstü olayları anlatan sade yazı türü olarak tanımlanabilir. İlk sözel anlatım olan destanlar, masallar ve mitler aslında birer hikâye niteliği taşımaktadır.

Hikâye anlatıcılığının kökenleri, sözlü kültür dönemine yani mit, destan ve masalların doğduğu ilk döneme kadar götürülmektedir. İnsanları bir araya getiren, onların belleğini tazeleyen, kültürel ve milli değerlerini kuşaktan kuşağa aktaran bir uygulama alanı olarak işlev görmüştür (Lamberti, 2012: 232). Hikâye, kişiler arasında gerçekleştirilen deneyim, bilgi, beceri vb. birçok şeyi aktarmanın en eski yöntemlerinden biridir ve gündelik hayatın içinde olup bitenleri dinleyici kitlesine aktarmak üzere yine hayatın içinden alınmıştır. Her anlatım anlatıcının izlerini taşımaktadır (Benjamin,1986: 89). Hikâye anlatıcısı da hikâye içeriğini her anlatımında yeniden kurgular ve düzenler. Bu kurgulama ve düzenleme sürecinin öznesi sadece anlatıcı değildir. Bir sözlü kültür geleneği olarak hikâyenin öbür ucunda muhakkak bir dinleyici yer almaktadır. Dinleyicilerin hikâye içeriğine olan katkıları, hem dinleyicinin hem de anlatıcının içinde bulunduğu ortak deneyimden beslenmektedir (Sadakaoğlu, 2020: 556).

Hikâye anlatıcısı ile dinleyici ilişkisinde “bellek”in önemine vurgu yapan Benjamin’e (1995, 103) göre, bellek bir olayın anlatıcıdan dinleyiciye doğrudan ve aracısız aktarılmasını sağlayan ve modern romanda bulunmayan bir gelenek zinciridir. Bu zincir insani deneyimlerin paylaşılması ve bu paylaşımlarla kuşakların birbirlerine bağlanmasına aracılık etmektedir.

Bruner (2015: 67)’a göre, insan doğası gereği doğuştan bir hikâye anlatıcısıdır. Yaşadıklarımız ve belleğimiz hikâye şeklinde düzenlenmektedir. Walter Benjamin bilgi ve hikâye arasındaki farkı şu şekilde özetler: bilgi doğrulanabilir özelliğe sahiptir, hikâye hem anlatıcının belleğini hem de dinler kitlenin deneyimlerini işin içine katar (Aktaran: Natale, 2016: 234-236). Hikâye yalnızca bilgi aktarmanın değil aynı zamanda hedef kitleleri etkilemenin etkin yollarından biri olmuştur. Kitap, gazete, radyo, dergi, televizyon ve yeni medya araçlarının henüz icat edilmediği dönemlerde hikâye en önemli bilgi aktarma aracı olarak görülmüştür.

Genellikle hikâyelerle sunulan içerikler insanlar tarafından kolaylıkla algılanabilen, anlamlandırabilen, yorumlanabilen, akılda kalan ve

sonrasında kolayca hatırlanabilen özelliğe sahiptir (Lien & Chen, 2013: 517). Hikayeler, spesifik bir zamanı ve mekânı anlatır; amaçlara, olaylara, eylemlere ve sonuçlara odaklanır; hafızamızdaki bilgi parçacıklarını birbiriyle ilişkili hale getirir (Escalas, 2004: 168). Hikâyeler, uygun betimlemeler ve dikkat çekici sözel kodlarla kodlanarak iletildiğinde etkisi daha da artmaktadır. Duygu yüklü içerikler hem anlatıcılığı hem de hedef kitleyi daha çok etkilemektedir (Guber, 2011: 6). Hikâye anlatıcılığı üzerine araştırma yapanlar, hikâye anlatıcılığının hedef kitlelerin zihinlerinde kalıcı etki oluşturabilecek bir sanat olduğu hususunda hemfikirdirler (Bennet, 2015: 441). Bundan dolayı günümüzde hikâye anlatıcılığı reklamcılıkta, halkla ilişkilerde, manipülasyonda, propagandada, algı yönetiminde, farklı sanat dallarında ve hatta psikolojik harplarda en etkin silah olarak kullanılmaktadır.

Hikâye ve Dinleyici İlişkisi

Princeton Üniversitesinden psikolog ve sinirbilimci Profesör Uri Hasson, hikâyenin dinleyicinin nöron hareketleri üzerinde birtakım araştırmalar gerçekleştirmiştir. Araştırmada, hikâye anlatıcı ve hikâye dinleyici olmak üzere iki farklı denekler fMRI cihazına bağlıken hikâye anlatılmıştır. Bu deneyde, hikâye anlatılırken hem anlatıcı hem de dinleyicinin beyin hücrelerinin hareketlerine ve beynin bilgiyi nasıl işlediğine odaklanılmıştır. Önce deneklerin beyin hücre hareketleri değerlendirilmiş; sonra deneklerin algılarını ölçmek amacıyla onlar üzerinde ayrıntılı anket çalışması yapılmıştır. Elde edilen sonuçlara göre, hikâye anlatıcı ve dinleyicilerin beyin hücreleri paralel hareketler sergilemiştir ve zamansal olarak aynı tepkileri göstermiştir. Yani hikâye dinleyicisinin beyin hücre hareketleri anlatıcının beyin hücre hareketlerini takip etmiş ve kopyalamıştır. İki farklı deneklerin beyin hücre hareketlerinde de bir benzeşme ve eşleşme tespit edilmiştir (Hasson & Ghazanfar, 2012: 13). Uri Hasson ve çalışma arkadaşlarının yaptığı bir başka araştırma şu şekildeydi: konuşmacı ya da anlatıcı olarak bir öğrencisini seçmişti ve diğer 11 öğrencisini dinleyici denek olarak belirlemişti. Anlatıcı olarak belirlenen denekten kişisel hikâye anlatması istenmişti. Ardından Hasson ve arkadaşları, anlatıcı ve dinleyicilerin beyinlerini taramışlar. Tüm deneklerin beyinlerinin aynı bölgesi aktif hale gelmiştir. Sonuçta odadaki herkesin -bir anlatıcı ile 11 dinleyicinin- beyin hücre hareketi arasında güçlü bir bağlantı olduğu, benzer tepkiler sergilediği ve zihin haritasında bir benzeşme olduğu tespit edilmiştir. Fakat hikâye, deneklerin bilmediği bir dille anlatıldığında, aynı tepki ve benzeşme gözlemlenmemiştir. Hikâyenin dili tekrar İngilizceye değiştirilince deneklerin beyin hücreleri senkronize olmuştur. Anlatıcının beynindeki duygulardan sorumlu bölgelerde hareketlilik olduğu anda, dinleyicilerin de beyinlerindeki aynı bölgede hareketlilik gözlemlenmiştir. Hikâye anlatıcının ön korteksi aydınlandığı zaman, hikâye dinleyicilerin ön korteksi de aydınlanmıştır (Stephens vd., 2010: 14426). Bu araştırmaların

sonuçlarından anlaşılıyor ki, hikâye, beyinden beyne duygu, düşünce, fikir ve deneyimlerin aynalanmasında, eşleşmesinde ve kopyalanmasında önemli rol oynamaktadır.

Hikâye aslında beynimizin kendi kendine uydurduğu bir şeydir (Storr, 2020, 15). Bu konuyla ilgili psikoloji profesörü Jonathan Haidt (2012: 281), “beyin bir mantık işlemcisi değil, bir hikâye işlemcisidir” demektedir. Dolayısıyla insan beyni her an kolaylıkla hikâye üretebilmektedir. Hikâye teorisini Will Storr (2020: 89):

... hikâyeler bize karakterlerin zihnine girip onları anlama imkânı sunar. Bizim gibi uygarlaşmış ve hipersosyal varlıklar için diğer insanların başına gelen olaylardaki sebep-sonuç ilişkisi ve insanların davranışlarının nedenlerini öğrenmek kadar ilgi çekici bir şey yoktur. Ama hikâyeler bize bundan fazlasını verir. Kafamızın içindeki sessiz ve karanlık mahzenin yalnızlığında sonsuza dek kapalı kalmaya mahkûm olan bizler için hikâye bir çıkış ve kaçış kapısıdır” der.

Hikâyenin insan beynine olan etkileri üzerine yapılan kimi çalışmaların sonuçlarına göre, beyin birinci tekil şahıs ile üçüncü tekil şahıs tarafından anlatılan hikâyeler arasındaki farkı ayırt edemediği ortaya çıkmıştır. Hikâye örgüsünün içeriği hakkında ayrıntılı bilgi sunulduğunda, insan beyni tıpkı olayları bizzat izleyen birine benzer deneyime sahip olmaktadır (Bergen, 2012: 63). Beyin taramaları, hikâyenin beyin hücrelerini stimüle edip meşgul ettiğini, anlatıcı ile dinleyici arasında derin bir bağ kurulmasını sağladığını ve dinleyicinin anlatıcının fikir ve görüşlerine katılma olasılığını arttırdığını göstermektedir (Gallo, 2020: 54). “Evren atomlardan değil, hikâyelerden oluşur” der Muriel Rukeyser (Gander, 2013: 29). Robert Mckee hikâye üzerine şu ifadeleri kullanır “zihnimizin dili öykü dilidir. Eğer bir kişi kendi düşüncelerini hikâyelerle sunmak isterse dinleyici buna direnmez aksine anlatanı kucaklar” (1997: 88). Hikâye ile ilgili olarak psikolog ve yazar Dale Carnegie şunları ifade eder “dünyanın büyük doğruları, genellikle büyüleyici hikâyelerde gizlenmiştir” (1991: 145). Genelde insanların soyut kavramları akılda tutmaları zordur. Hikâyeler, işin içine duyguları katarak soyut bilgileri somutlaştırır, akılda kalıcı ve hatırlanabilir hale getirir.

Başka bir araştırmada 132 hikâye üzerinde meta analizi yapılmış ve elde edilen sonuçlara göre, okur ya da dinleyici kendisini hikâyeye kattığı sırada onun inanç, duygu, düşünce, davranış ve amaçları hikâyedeki değerlere göre değişmekte ve zamanla bu değişim kalıcı olabilmektedir. Bu tür bir yolculuğa çıkan okurun bu yolculuğunun sonunda muhakkak değişime uğrayacağını ortaya koymuştur (Storr, 2020: 248-249). Ve zaten hikâye anlatıcılığının başarısı, okurları ikna edebilmek ve onların duygu, düşünce, fikir ve davranışlarını değiştirebilmektir.

Hikâyenin en önemli etkilerinden biri de okuyucu ya da dinleyicide empati uyandırmasıdır. Hikâye dinleyicisi ya da okuyucusu empati yoluyla hikâye karakterlerinin türlü düşünce, duygu, fikir ve dünyaya bakış açılarını deneyimleyebilmektedir. Ünlü tarih profesörü Lynn Hunt, modern

demokrasinin ve insan haklarının ortaya çıkışında roman ve hikâyelerin büyük bir katkısı olduğunu ifade etmektedir. 18. yüzyıla kadar farklı bir sosyal sınıfa ait insanın kendisinin ait olmadığı bir sosyal sınıfın insanıyla empati kurması neredeyse mümkün değildi. Zira herkes kendi sosyal konumuna razı olmuş, ait olduğu sosyal sınıfı bir kader olarak kabullenmiş, sadece ait olduğu sınıfın yaşamlarından ve karşılaştığı sorunlardan haberdardı. Fakat 18.yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Pamela, Clarissa ve Julie gibi hikâyelerin yazarları, eserleriyle okurların hikâye karakterleriyle özdeşleşmelerini sağlamıştır (Hunt,1989: 124). Okur bu özdeşleşme sayesinde hikâye karakterleriyle empati kurarak onların acılarına, göz yaşlarına, yaşam mücadelelerine tanıklık etmiştir. Dünyadaki herkesin kendileri gibi iyi yaşam koşullarına sahip olmadığını ve yoksul, ezilmiş ve çaresiz birçok insanın yaşam savaşlarını öğrenmeye başlamıştır.

19. yüzyılda kölelerin hayatını işleyen hikâyeler, beyaz okurlara Amerika'nın güneyinde tutsak edilmiş insanların yaşadıklarını ve maruz kaldığı kötü davranışları göstermiş ve köle karşıtı gruplar için bir silaha dönüşmüştür. Harriet Beecher Stowe'in Tom Amcanın Kulübesi adlı romanının Amerikan iç savaşını hızlandırdığı ileri sürülmüştür. 1960'lı yıllarda Aleksander Soljenitsen'in kaleme aldığı İvan Denisoviç'in Bir Günü adlı romanı, Stalin'in toplama kamplarında tutulan bir mahkûmun sıradan bir gününü okurlarına anlatarak ülkedeki komünist destekçilerinin şaşkınlığına ve karşıt tepkilerine neden olmuştur (Storr, 2020: 248-249). Hikâye yoluyla işçi ve köle sınıfının acı ve zorluklarla dolu yaşamlarını deneyimleyen ve onlarla empati kuran bir kısım yönetici ve aristokrat sınıfı, insan hakları ve özgürlük konularında öncülük etmiş, işçi ve köle sınıfının sesi olmaya çalışmıştır. Böylelikle hikâye insan hakları, özgürlük ve demokrasi kavramlarının gündeme gelmesinde önemli rol oynamıştır.

3. Örneklemin İçerik Analizi Yöntemiyle İncelenmesi

İçerik analizi yöntemiyle incelenen örneklem, 20 Temmuz 2022 tarihinden 2 Ağustos 2022 tarihine kadar olan araştırma sürecinde TED'in resmi web sayfası URL-1'den elde edilmiştir. Öncelikle sunumların genel özellikleri üzerinde durulduktan sonra, sunumlarda kullanılan yazılı ve sözlü içerikler teker teker incelenerek kategorize edilmiş, kodlama formu oluşturulmuş ve sayılmıştır. Elde edilen sayısal veriler yardımıyla, nice ve nitel yorumlar yapılmıştır.

Örneklemin Genel Özelliği

Tablo 1.İçerik analizi yapılan sunumların genel özellikleri

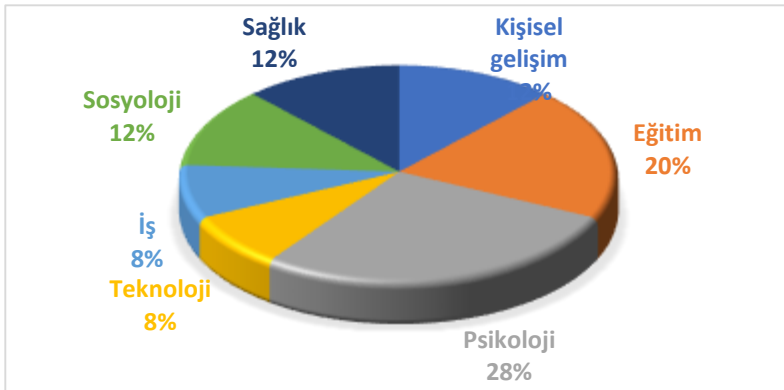
| Sıra no | Konuşmacı | Başlık | Kategori | Tarih | Ted izlenme sayısı | Beğenme sayısı | Çevrilen dil sayısı |
|---------|------------------|-----------------------------|----------|------------|--------------------|----------------|---------------------|
| 1 | Sir Ken Robinson | Do schools kill creativity? | Ted | Şubat 2006 | 71 | 2.1 | 64 |

| | | | | | | | |
|----|-------------------|---|--------------------|--------------|----|-------|----|
| 2 | Amy Cuddy | Your body language may shape who you are | Ted Global | Haziran 2012 | 62 | 1.8 | 52 |
| 3 | Simon Sinek | How great leaders inspire action | TEDx Puget Sound | Eylül 2009 | 55 | 1.6 | 48 |
| 4 | Brené Brown | The power of vulnerability | TEDx Houston | Haziran 2010 | 54 | 1.6 | 52 |
| 5 | Tim Urban | Inside the mind of a master procrastinator | TED 2016 | Şubat 2016 | 55 | 1.6 | 46 |
| 6 | Julian Treasure | How to speak so that people want to listen | TED Global 2013 | Haziran 2013 | 47 | 1.4 | 47 |
| 7 | Bill Gates | The next outbreak? We're not ready | TED 2015 | Mart 2015 | 42 | 1.2 | 43 |
| 8 | Cameron Russell | Looks aren't everything. Believe me, I'm a model | TEDx Mid Atlantic | Ekim 2012 | 37 | 1.1 | 45 |
| 9 | Robert Waldinger | What makes a good life? Lessons from the longest study on happiness | TEDx Beacon Street | Kasım 2015 | 39 | 1.1 | 45 |
| 10 | Mary Roach | 10 things you didn't know about orgasm | TED 2009 | Şubat 2009 | 35 | 1 | 38 |
| 11 | Pamela Meyer | How to spot a liar | TED Global 2011 | Temmuz 2011 | 31 | 0.95 | 41 |
| 12 | Apollo Robbins | The art of misdirection | TED Global 2013 | Haziran 2013 | 30 | 0.914 | 38 |
| 13 | David Blaine | How I held my breath for 17 minutes | TED MED 2009 | Ekim 2009 | 28 | 0.850 | 34 |
| 14 | Susan Cain | The power of introverts | TED 2012 | Şubat 2012 | 29 | 0.882 | 47 |
| 15 | Jill Bolte Taylor | My stroke of insight | TED 2008 | Şubat 2008 | 27 | 0.833 | 49 |
| 16 | Dan Pink | The puzzle of motivation | Ted Global 2009 | Temmuz 2009 | 27 | 0.825 | 44 |
| 17 | Jon Ronson | Strange answers to the psychopath | Ted 2012 | Mart 2012 | 27 | 0.826 | 33 |

| | | test | | | | | |
|----|--------------------------|--|---------------------|--------------|----|-------|----|
| 18 | Kelly McGonigal | How to make stress your friend | Ted Global 2013 | Haziran 2013 | 27 | 0.816 | 52 |
| 19 | Chimamanda Ngozi Adichie | The danger of a single story | Ted Global 2009 | Temmuz 2009 | 28 | 0.841 | 49 |
| 20 | Shawn Achor | The happy secret to better work | TEDx Bloomington | Mayıs 2011 | 23 | 0.717 | 48 |
| 21 | Celeste Headlee | 10 ways to have a better conversation | TEDx Creative Coast | Mayıs 2015 | 25 | 0.751 | 42 |
| 22 | Angela Lee Duckworth | Grit: The power of passion and perseverance | TED Talks Education | Nisan 2013 | 24 | 0.726 | 50 |
| 23 | Elizabeth Gilbert | Your elusive creative genius | Ted 2009 | Şubat 2009 | 20 | 0,611 | 50 |
| 24 | Dan Gilbert | The surprising science of happiness | Ted 2004 | Şubat 2004 | 19 | 0.591 | 45 |
| 25 | Pranav Mistry | The thrilling potential of SixthSense technology | Ted India 2009 | Kasım 2009 | 19 | 0,575 | 42 |

Örneklem olarak seçilen sunumların genel özelliklerine bakıldığında, sunumların 2006 ila 2016 yılları arasında gerçekleştiği, sunumların çoğunun 50'den fazla dile çevrildiği, her bir sunumun URL-6 üzerinden izlenme sayısının 20 milyon ila 71 milyon arasında değiştiği (youtube ve diğer video paylaşım sitelerindeki izlenme sayısı tabloya dahil edilmemiştir) görülmektedir.

Grafik 1. İçerik analizi yapılan sunumların konularına göre dağılımı



Grafik1’de görüldüğü gibi; içerik analizi yapılan sunumların 28%’i psikoloji, 20%’si eğitim, 12%’si kişisel gelişim, 12%’si sosyoloji, 12%’si sağlık ve 8%’i iş ile ilgili konulardan oluşmaktadır. Sunumların konularına bakıldığında, seçilen örnekleme belli bir konunun baskın olmadığını ve farklı konuların işlendiğini söylemek mümkündür.

Örnekleme Kullanılan Yazılı İçeriklerin Analizi

İçerik analizi kapsamında sunum sayfalarında kullanılan yazılı kelimelerin her biri birer analiz birimi olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda her sunum için kullanılan toplam süre, toplam sözlü kelime ve toplam yazılı kelime kategorilere ayrılmış, analiz birimi oluşturulan kodlama formuna göre sayılmış, frekans ve yüzdeleri çıkarılmıştır.

Tablo 2. Örnekleme kullanılan yazılı içeriğin sözlü içeriğe göre dağılımı

| Sunum no | Toplam süre (dakika) | Her sunumda kullanılan ppt sayısı (sayfa) | Her sunumda kullanılan toplam sözlü kelime (adet) | Her sunumda kullanılan toplam yazılı kelime (adet) | Kullanılan yazılı kelimelerin toplam sözlü kelimeye göre yüzdesi (%) |
|----------|----------------------|---|---|--|--|
| 1 | 19:00 | 0 | 3274 | 0 | 0% |
| 2 | 20:30 | 16 | 3676 | 101 | 3% |
| 3 | 18:0 | 0 | 3044 | 0 | 0% |
| 4 | 20:00 | 16 | 3176 | 47 | 1% |
| 5 | 14:00 | 18 | 2368 | 45 | 2% |
| 6 | 09:40 | 12 | 1703 | 40 | 2% |
| 7 | 08:00 | 22 | 1239 | 54 | 4% |
| 8 | 09:00 | 24 | 1737 | 31 | 2% |
| 9 | 12:30 | 13 | 1738 | 0 | 0% |
| 10 | 16:00 | 13 | 2566 | 53 | 2% |
| 11 | 18:40 | 29 | 2201 | 72 | 3% |
| 12 | 08:30 | 1 | 1712 | 0 | 0% |
| 13 | 20:00 | 16 | 3169 | 0 | 0% |
| 14 | 18:30 | 0 | 3321 | 0 | 0% |
| 15 | 18:00 | 8 | 2746 | 19 | 1% |
| 16 | 18:30 | 7 | 2717 | 58 | 2% |
| 17 | 17:20 | 11 | 2861 | 50 | 2% |
| 18 | 14:00 | 6 | 2129 | 35 | 2% |
| 19 | 18:15 | 0 | 2917 | 0 | 0% |
| 20 | 12:00 | 7 | 2593 | 62 | 2% |
| 21 | 11:25 | 3 | 2044 | 33 | 2% |

| | | | | | |
|----------|-------|-------|-------|---------------|----|
| 22 | 05:50 | 0 | 876 | 0 | 0% |
| 23 | 19:00 | 0 | 3561 | 0 | 0% |
| 24 | 21:00 | 22 | 3784 | 118 | 3% |
| 25 | 11:00 | 13 | 1985 | 15 | 1% |
| Toplam | 377 | 257 | 63137 | 833 | 1% |
| Ortalama | 15.08 | 10.28 | 2525 | 3.24kel/sayfa | 1% |

Tablo 2’de görüldüğü üzere, örneklem olarak seçilen sunumların ortalama süresi 15 dakika, ortalama 15 dakika süren bir sunumda kullanılan toplam slayt sayısı yaklaşık 10 sayfa ve her slayt sayfasında yaklaşık 3 yazılı kelime bulunmaktadır. Ayrıca her sunum için ortalama 2525 adet sözlü kelime kullanılmıştır. 15 dakikalık bir sunumda sözlü anlatım için 2525 adet kelime ve yazılı anlatım için 32.4 kelime kullanılmıştır. Yani slaytlarda kullanılan toplam yazılı kelime sayısı sözlü anlatımın sadece %1’ine tekabül etmektedir.

Üniversitelerde, konferanslarda, farklı bilimsel etkinliklerde ya da diğer mekânlarda sunulan sunumlarda genellikle, ufak puntolu yazılarla dolu, birçoğu standart sunum hazırlama kurallarına bile uymayan, onlarca ve bazen yüzlerce sayfadan oluşan sunumların sunulduğunu söylemek mümkündür. Fakat TED sunumlarına bakıldığında, alışılmış sunum geleneğinin dışında bir yol izlendiği görülmektedir. Örneklem olarak seçilen 25 adet sunum 9’unda hiçbir slayt kullanılmamıştır. Diğer sunumların her slayt sayfasında yaklaşık üç kelime, her sunumda ortalama 10 sayfa slayt bulunmakta, her sunumda takriben 32 yazılı kelime kullanılmaktadır. Bu verilerden anlaşılıyor ki, TED sunumlarını çok izlenir kılan temel unsur aslında yazılı anlatım değil sözlü anlatımdır.

Örneklemede Kullanılan Sözlü İçeriğin Analizi

İçerik analizi kapsamında sunumlarda kullanılan sözlü kelimelerin her biri birer analiz birimi olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda her sunum için kullanılan toplam kelime sayısı çıkartılmıştır. Her sunum için kullanılan toplam sözlü kelime bilimsel alıntı, hikâye anlatımı, kişisel görüş ve pep talk başlığı altında kategorize edilerek, analiz birimi oluşturulan kodlama formuna göre sayılmış ve yüzdeleri çıkartılmıştır. Ayrıca her sunumda dinleyicilere aktarılan toplam alıntı ve hikâye sayısını da bakılmıştır. Böylelikle sunumları çok izlenir kılan unsurun / içeriğin ne olduğu tespit edilemeye çalışılmıştır.

Tablo 3. Örneklemede kullanılan sözlü anlatımın içerik dağılımı

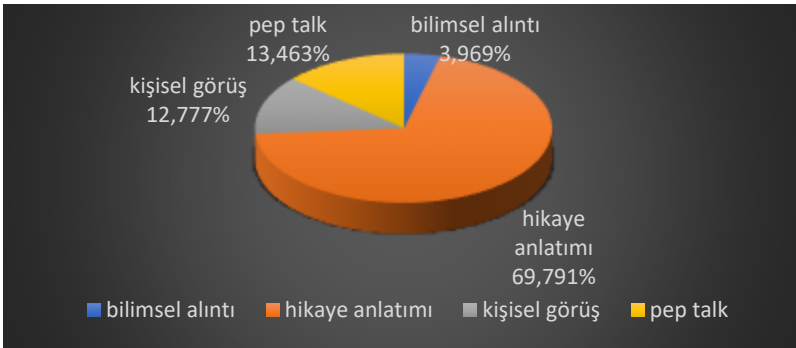
| 4Sunum n | Kullanılan Toplam | Bilimsel Alıntı | Hikâye Anlatımı | Kişisel Görüş | Pep talk | Alıntı | Hikâye |
|----------|-------------------|-----------------|-----------------|---------------|----------|--------|--------|
|----------|-------------------|-----------------|-----------------|---------------|----------|--------|--------|

| | | Kelime Sayısı | Yüzde (%) | Kelime Sayısı | Yüzde (%) | Kelime Sayısı | Yüzde (%) | Kelime Sayısı | Yüzde (%) | | |
|----|------|---------------|-----------|---------------|--------------|---------------|-----------|---------------|-----------|---|----|
| 1 | 3274 | 52 | 1,59 | 2345 | 71,62 | 525 | 16,04 | 352 | 10,75 | 2 | 7 |
| 2 | 3676 | 171 | 4,65 | 2521 | 68,58 | 306 | 8,32 | 678 | 18,44 | 2 | 8 |
| 3 | 3044 | 79 | 2,60 | 1844 | 60,58 | 419 | 13,76 | 702 | 23,06 | 1 | 6 |
| 4 | 3176 | 0 | 0,00 | 2170 | 68,32 | 610 | 19,21 | 396 | 12,47 | 0 | 7 |
| 5 | 2368 | 0 | 0,00 | 1450 | 61,23 | 721 | 30,45 | 197 | 8,32 | 0 | 3 |
| 6 | 1703 | 0 | 0,00 | 544 | 31,94 | 533 | 31,30 | 626 | 36,76 | 0 | 1 |
| 7 | 1239 | 189 | 15,25 | 491 | 39,63 | 289 | 23,33 | 270 | 21,79 | 2 | 2 |
| 8 | 1737 | 21 | 1,21 | 1615 | 92,98 | 56 | 3,22 | 45 | 2,59 | 1 | 8 |
| 9 | 1738 | 282 | 16,23 | 1008 | 58,00 | 199 | 11,45 | 249 | 14,33 | 1 | 1 |
| 10 | 2566 | 0 | 0,00 | 2123 | 82,74 | 86 | 3,35 | 357 | 13,91 | 0 | 14 |
| 11 | 2201 | 254 | 11,54 | 1211 | 55,02 | 436 | 19,81 | 300 | 13,63 | 2 | 8 |
| 12 | 1712 | 0 | 0,00 | 1143 | 66,76 | 186 | 10,86 | 383 | 22,37 | 0 | 1 |
| 13 | 3169 | 98 | 3,09 | 2933 | 92,55 | 26 | 0,82 | 112 | 3,53 | 1 | 23 |
| 14 | 3321 | 74 | 2,23 | 2311 | 69,59 | 372 | 11,20 | 564 | 16,98 | 1 | 8 |
| 15 | 2746 | 266 | 9,69 | 2196 | 79,97 | 112 | 4,08 | 172 | 6,26 | 1 | 2 |
| 16 | 2717 | 0 | 0,00 | 1915 | 70,48 | 623 | 22,93 | 179 | 6,59 | 0 | 9 |
| 17 | 2861 | 64 | 2,24 | 2685 | 93,85 | 51 | 1,78 | 61 | 2,13 | 1 | 9 |
| 18 | 2129 | 282 | 13,25 | 1107 | 52,00 | 203 | 9,53 | 337 | 15,83 | 4 | 3 |
| 19 | 2917 | 0 | 0,00 | 2243 | 76,89 | 405 | 13,88 | 269 | 9,22 | 0 | 9 |
| 20 | 2593 | 246 | 9,49 | 1387 | 53,49 | 632 | 24,37 | 328 | 12,65 | 1 | 7 |
| 21 | 2044 | 161 | 7,88 | 1113 | 54,45 | 280 | 13,70 | 490 | 23,97 | 1 | 3 |

| | | | | | | | | | | | |
|----------|-------|----------|-------|-------|--------------|-------|-------|-------|-------|----|-----|
| 22 | 876 | 90 | 10,27 | 629 | 71,80 | 36 | 4,11 | 121 | 13,81 | 1 | 2 |
| 23 | 3561 | 0 | 0,00 | 2747 | 77,14 | 546 | 15,33 | 268 | 7,53 | 0 | 9 |
| 24 | 3784 | 177 | 4,68 | 2636 | 69,66 | 356 | 9,41 | 615 | 16,25 | 2 | 10 |
| 25 | 1985 | 0 | 0,00 | 1697 | 85,49 | 59 | 2,97 | 229 | 11,54 | 1 | 5 |
| Toplam | 63137 | 2506 | 3,97 | 44064 | 69,79 | 8067 | 12,78 | 8500 | 13,46 | 25 | 165 |
| Ortalama | 2525 | 152 | | 1526 | | 322,7 | | 317,9 | | 1 | 6,6 |

Tablo 3'ten anlaşılacağı üzere, örneklem olarak seçilen 25 sunumda toplam 63137 sözlü kelime kullanılmıştır. Bütün sunumlarda kullanılan bu 63137 kelimenin 2506'sı %3,97 oranla bilimsel alıntı, 44064'ü %69,79 oranla hikâye anlatımı, 8067'si %12,78 oranla kişisel görüş ve 8500'ü %13,46 oranla pep talk için kullanılmıştır. Elde edilen toplam verilerin ortalamasına bakıldığında, her sunum için ortalama 2525 kelime kullanılırken, bilimsel alıntı için ortalama 152 kelime, hikâye anlatımı için ortalama 1526 kelime, kişisel görüş için 322,7 kelime ve pep talk için ortalama 317,9 kelime sarf edildiği tespit edilmiştir. Her bir sunum için ortalama bir bilimsel alıntı ve 6,6 adet hikâye kullanıldığı bulgulanmıştır. Ayrıca Ortalama 15,08 dakika süren bir sunum için takriben 2525 kelime kullanıldığı ve her dakikada 167,5 kelime sarf edildiği görülmüştür.

Grafik 2. Örneklem içeriğinin yüzdelerle dağılımı



Yukarıdaki Tablo 3 ve grafik 2'den elde edilen verilerden anlaşılıyor ki, içerik analizi yapılan sunumların içeriğinin %69,79'u hikâyelerden

oluşmaktadır. Geri kalan %30,21'lik içerik ise bilimsel alıntı, kişisel görüş (öznel ifade ve yorumlar) ve pep talk'lerden oluşmaktadır. Örnekleme olarak seçilen sunumlar hem genel anlamda hem de ayrı ayrı olarak değerlendirildiğinde, örneklemin ortak özelliğinin hikâye anlatımına çok fazla ağırlık vermiş olduğu ortaya çıkmıştır. Zira örneklemin yaklaşık %45'inde hiç bilimsel içerik bulunmamakta, örneklemin %50'sinden fazlasında kullanılan pep talk içeriği sunum içeriğinin %7'sini oluşturmakta ve örneklemin %50'sinde kullanılan kişisel görüş ise %5'in altındadır. Ortalama 15 dakikalık bir sunumun en az 11 dakikası hikâye anlatmakla geçmekte ve bu 11 dakikada birbirinden bağımsız yaklaşık 6,6 adet hikâye anlatılmaktadır. Anlatılan hikâyelerin az bir kısmı bilinen şahısların başarı hikâyesi olmakla birlikte büyük çoğunluğu konuşmacının (bizzat deneyimlediği) kişisel hikâyelerinden oluşmaktadır.

Sonuç

İnsanoğlunun ürettiği ilk edebi tür olan hikâye, gerçek ya da gerçek üstü olayları anlatan sade yazı türüdür. Hikâye, insanoğluna dünyayı tanıma, anlama ve yenedünya oluşturma imkânı sağlar. Sebep-sonuç ilişkisi merkezli çalışan insan beyni dış dünyayı hikâyeler aracılığıyla anlamlandırır. Hikâyesiz insanları ve dünyayı anlamak neredeyse imkânsızdır. İnsanoğlu hikâyeyle yaşar. Zira destanlar, mitler, masallar ve efsaneler, geçmişimiz, geleceğimiz, izlediğimiz film, oynadığımız maç, katıldığımız duruşma, işlenen cinayet, dinlediğimiz şarkı, uyurken gördüğümüz rüya, uyandıığımızda kurduğumuz düş ve kendimizi yargıladığımız vicdan muhasebesi özünde hepsi birer hikâyedir. Milletçe var oluşumuz, zafer ve yenilgimiz, kahramanlıklarımız, bizi biz yapan maddi ve manevi değerlerimiz de birer hikâyedir ve bir hikâyenin devamıdır.

Çalışmanın amacı doğrultusunda belirlenmiş olan araştırma sorusuna yanıt bulmak için örneklem olarak seçilen sunumlar, yazılı anlatım ve sözlü anlatım olmak üzere iki farklı kategoride analiz edilmiştir:

1) Yazılı anlatımın analizinde slayt sayfalarında kullanılan yazılı kelimelerin her biri birer analiz birimi olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda her sunum için kullanılan toplam süre, toplam sözlü kelime ve toplam yazılı kelime kategorilere ayrılmış, analiz birimi oluşturulan kodlama formuna göre sayılmış, frekans ve yüzdeleri çıkartılmıştır. Elde edilen veriler ışığında, örneklem olarak seçilen sunumlarda kullanılan toplam yazılı anlatım toplam sözlü anlatımın sadece %1'ini oluşturduğu tespit edilmiştir.

2) Sunumlarda sözlü anlatım için kullanılan kelimelerin her biri birer analiz birimi olarak belirlenmiştir. Bu amaçla her sunum için kullanılan toplam kelime sayısı çıkartılmıştır. Sunum içeriği bilimsel alıntı, hikâye anlatımı, kişisel görüş ve pep talk (moral verici konuşma) başlığı altında kategorize edilerek, analiz birimi oluşturulan kodlama formuna göre sayılmış ve yüzdeleri çıkartılmıştır.

Örneklem olarak belirlenen ve analizi yapılan toplam 25 sunumun içeriğinin %69,79'u hikâyelerden, %12,78'i kişisel görüş, 13,46 %'sı pep talk ve %3,97'si bilimsel alıntıdan oluşmaktadır.

Örneklem olarak seçilen sunumlar hem genel anlamda hem de ayrı ayrı olarak değerlendirildiğinde, sunumlarda hikâye anlatımına çok fazla ağırlık verildiği gözlenmektedir. Bu bağlamda yaklaşık 15 dakikalık bir TED konuşmasında, konuşmacının sunumunun en az 11 dakikası hikâye anlatmakla geçmekte ve bu 11 dakikada birbirinden bağımsız ortalama 6,6 adet hikâye anlatılmaktadır.

Araştırma örneğinde yer alan 25 TED konuşmasının süreleri 5 dakika 50 saniye ile 21 dakika arasında değişmektedir. Örneklemdeki 25 konuşmanın TED konuşmaları arasında tüm zamanların en çok izlenen 25 konuşma olduğu göz önünde bulundurulduğunda izleyici/dinleyicinin uzun konuşmalardan kaçındığı söylenebilir.

Elde edilen bulgular bağlamında araştırma sorusunu yanıtlamak gerekirse, topluluk karşısında gerçekleştirilen bir sunum ya da konuşmayı etkili, popüler ve çok izlenir kılan en önemli hususun hikâye olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aziz, A. (2003). *Araştırma yöntemleri teknikleri ve iletişim*. Ankara: Turhan kitabevi.
- Benjamin, W (1995). *Estetize edilmiş yaşam*, Çeviren: Ü. Oskay, İstanbul: Der Yayınları.
- Benjamin, W. (1986). *Illuminations*. Berlin: Schocken Books.
- Bennett, T. (2015). The power of storytelling. *MDRT/Resourcezone*. (Special issues), 438-445.
- Berelson, B. (1984). *Content analysis in communication theory*. New York: Glancee Free Press.
- Bergen, B. K. (2012). *Louder than words*. New York: Basic Boks.
- Brian B. (2009). *On the origin of stories: evolution, cognition, and fiction*. Cambridge: Belknap Press.
- Carnegie, D. (1991). *How to develop self-confidence and influence people by public speaking*. Binding: New York: Pocket Books.
- Cohen, L. - Manion, L. (1998). *Research methods in education*. Fourth editon, London and New York: Routledge.
- Escalas, J. E. (2004). Narrative processing: building consumer connections to brands. *Journal of Consumer Psychology*, 14 (1-2), 168-180.
- Franzen, J. (2012). *Düzeltilmeler*. (çev.: Füsün Doruker). İstanbul: Sel yayıncılık.
- Gander, C. (2013). *Muriel rukeyser and documentary: the poetics of connection*. Edinburg: Edinburg University Press.

- Ghazanfar, A. - Hasson, U. (2012). Brain-to-brain coupling: a mechanism for creating and sharing a social world. *Trends in Cognitive Sciences*, 16(2), 114-121.
- Gökçe, O. (2006). *İçerik analizi kuramsal ve pratik bilgiler*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gradınaru, C. (2015). Digital storytelling as public discourse. journal of seminar of discursive logic. *Argumentation Theory and Rhetoric*, 13(2), 66-79.
- Guber, P. (2011). *Tell to win: connect, persuade, and triumph with the hidden power of story*. London: Crown Business.
- Hunt, L. (1989). *The new cultural history (studies on the history of society and culture)*. California: University of California Press.
- Karasar, N. (1991). *Bilimsel araştırma yöntemi*. 4. Baskı. Ankara: Nobel yayınları.
- Kaya İlhan, Ç. (2022). Medyanın toplumsallaşma işlevi bağlamında sosyal sorumluluk iletişimi üzerine bir değerlendirme: "iyi hikâyeler" televizyon programı örneği. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 21(3) , 1302-1311.
- Lamberti, E. (2012). Memory between old and new media: rethinking storytelling as a performative practice to process, assess and create awareness of change in the world of secondary orality. *Journal for Communication Studies*, 5(2), 227-244.
- Lien, N. H. - Chen, Y. L. (2013). Narrative ads: The effect of argument strength and story format. *Journal of Business Research*, 2013 (66), 516-522.
- Mckee, R. (1997). *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York: HarperCollins Publishers.
- Natale, S. (2016). Unveiling the biographies of media: on the role of narratives, anecdotes, and storytelling in the construction of new media's histories. *Communication Theory*, 2016(26), 431-449.
- Sachs, J. (2012). *Winning The Story wars: why those who tell the best stories will rule the future*. Cambridge: Harvard Business Review Press.
- Sadakaoğlu, M. C. (2020). Walter Benjamin'in hikâye anlatıcısı, deneyim ve enformasyon yaklaşımı bağlamında popüler edebiyat ve Azra Kohen, *TRT Akademi*, 5(10). 556-576.
- Simmons, A. (2002). *The story factor secrets of influence from the art of storytelling*. New York: Basic Books.
- Stephens, G.J., Silbert, L.J and Hasson, U. (2010). Speaker-listener neural coupling underlies successful communication. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 107(32), 14425-14430.
- Storr, W. (2020). *Hikâye anlatıcılığının bilimi*. (çev.: E. F. Güçlü), İstanbul. Timaş Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://www.ted.com> (Erişim: 25.07.2022)

URL-2: <https://www.ted.com/about/our-organization/history-of-ted> (Erişim: 25.07.2022)

URL-3: <https://www.ted.com/about/our-organization> (Erişim: 25.07.2022)

- URL-4: <https://www.ted.com/about/programs-initiatives/ted-talks> (Erişim: 26.07.2022)
- URL-5: <https://www.ted.com/about/conferences> (Erişim: 27.07.2022)
- URL-6: https://www.ted.com/playlists/171/the_most_popular_talks_of_all (Erişim: 28.07.2022)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

LATİFE TEKİN'İN *ORMANDA ÖLÜM YOKMUŞ* ROMANININ ARKETİPLER AÇISINDAN İNCELENMESİ



AN EXAMINATION OF LATİFE TEKİN'S NOVEL *ORMANDA ÖLÜM YOKMUŞ* IN TERMS OF ARCEYPES

FATMA SÖNMEZ*

ÖZ: C. G. Jung'un ortaya attığı ve kolektif bilinçdışına ait olduğunu belirttiği arketipler, tüm insanlığın zihninde, rüyasında, edebi eserlerinde, kültürlerinde vb. devam edegelen ortak sembollerdir. Jung, kolektif bilinçdışında belirgin olan bazı arketiplerden bahseder. Bunlar “gölge”, “anima”, “animus”, “ben”, “yaşlı bilge adam”, “anne”, “çocuk” ve “hayvan” arketipleridir. J. Campbell buna “kahraman” arketipini (monomit) de ekler. Campbell'in “monomit” adını verdiği kahraman arketipi aşama arketipi olarak da adlandırılır. Monomit; “yola çıkış”, “erginlenme” ve “dönüş” adı verilen üç aşamalı bir serüven yaşadıktan sonra başladığı yere geri döner. Elbette bu yolculuğun sonunda, döndüğünde, aynı kişi olarak kalması beklenemez. Bu çalışmada Latife Tekin'in *Ormanda Ölüm Yokmuş* romanı Jung'un ve Campbell'in önemle üzerinde durdukları bu arketipler açısından değerlendirilmiştir. Buna göre başkahraman olan Emin, modern bir monomittir; aşk açısından ve dolayısıyla ölümden kaçmak için yola çıkar. Ormanda kendisinin genç haliyle karşılaştıktan sonra erginlenir, ormandan kente dönüşüyle birlikte evde biriktirdiği tüm yaprakları ve taşları bir sandığa kaldırarak dönüşünü tamamlar. Romanda orman anne arketipidir, arkadaşı Yasemin seven anne ve eski eşi Gölge ise korkutucu anne arketipidir. Emin'in köpeği Yaşar gölge arketipidir ve kendisinden daha yaşlı olan arkadaşı Yurt ise yaşlı bilge arketipidir. Emin'in sevdiği kadın Zümrüt ve eski eşi Gölge, anima arketipidirler. Emin'in ormanda karşılaştığı ve aslında kendisinin genç hali olan adam, ben arketipidir. Romanda ayrıca ağaç arketiplerine, üç sayısı arketipine, güneş ve ışık arketiplerine, yeniden doğuş arketipine ve hayvan arketiplerine de yer verilmiştir. Tüm bu açılardan bakıldığında romanın sembolik bir dili olduğu görülür. Tekin'in bu kolektif sembollerini, rüya ve gerçek arasındaki gelgitli ruh haline uygun bir dille vermesi romanın klişe kurgudan uzaklaşmasına ve kendine has bir yapıya sahip olmasına neden olmuştur diyebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Latife Tekin, *Ormanda Ölüm Yokmuş*, Arketip, Jung, Campbell.

ABSTRACT: Archetypes, which C. G. Jung put forward and stated to belong to the collective unconscious, are common symbols that continue to be in the minds, dreams, literary works, cultures and so on of all humanity. Jung mentions some archetypes that are evident in the collective unconscious. These are the shadow, anima, animus, self, wise old man, mother, child and animal archetypes. J. Campbell adds the hero archetype (monomyth) to this. The hero archetype, which Campbell calls the monomyth, is also called the stage archetype. Monomyth returns to where they started after experiencing a three-stage adventure called departure, initiation and return. Of course, at the end of this journey, when they return, they cannot be

* Dr. Öğr. Üyesi-Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü /
Balıkesir-fekren81@gmail.com (Orcid: 0000-0002-7679-0366)

expected to remain the same person. In this study, Latife Tekin's novel, *Ormanda Ölüm Yokmuş*, is evaluated in terms of these archetypes, which Jung and Campbell emphasize. Accordingly, Emin, the protagonist, is a modern monomyth; He sets out to escape the pain of love and therefore death. After meeting his young self in the forest, he matures, and upon his return from the forest to the city, he completes his return by removing all the leaves and stones he has collected at home in a chest. In the novel, the forest is the mother archetype, her friend Yasemin is the loving mother archetype, and her ex-wife, Gölge, is the scary mother archetype. Emin's dog Yaşar is the shadow archetype, and his older friend Yurt is the old wise archetype. Emin's beloved woman Zümrüt and ex-wife, Gölge are anima archetypes. The man Emin meets in the forest, who is actually the younger version of himself, is the archetype of the self. The novel also includes tree archetypes, the number three archetype, sun and light archetypes, rebirth archetype and animal archetypes. From all these perspectives, it is seen that the novel has a symbolic language. We can say that Tekin's use of these collective symbols in a language suitable for the ebb and flow between dream and reality caused the novel to move away from cliché fiction and to have a unique structure.

Keywords: Latife Tekin, *Ormanda Ölüm Yokmuş*, Archetype, Jung, Campbell.

Giriş

Latife Tekin'in *Ormanda Ölüm Yokmuş*¹ romanında sevdiği kadın tarafından aldatılan ve aslında bir ressam olan Emin ile sevdiği adamın intiharı ile sarsılan, kendince öyküler yazan ve Emin'den yirmi yaş küçük olan arkadaşı Yasemin, üç yıl boyunca ormana yürüyüşe giderler. Yasemin her ne kadar tüm bu orman gezintilerini anlamsız bulsa da daima arkadaşı Emin'e eşlik eder. Emin ve Yasemin birbirinden farklıdırlar: Yasemin genç, Emin yaşlıdır. Emin susmayı, Yasemin ise konuşmayı sever. Yasemin'in bakışları solduğunda Emin'in gözleri canlanır; Yasemin'de düşünceler uyanırken Emin'de dalgınlık baş gösterir. Emin, eşi Gece'yi Zümrüt adlı bir kadınla aldatır ve karısının ülkeyi terk etmek koşuluyla peşini bırakma isteğine uyarak sanki ülkeden gitmiş gibi yaparak inzivaya çekilir. Âşık olduğu kadın Zümrüt de Emin'i aldatır ve böylece Emin, aşk acısını unutmak için arkadaşı Yasemin ile ormana gidip gelmeye ve yaprak toplamaya başlar. Yasemin'in sevgilisi ise intihar eder ve Yasemin de bir bakıma bu yarım kalan aşkın yasını tutar. Emin'in bir de üniversite yıllarından tanıştığı ve kendisinden daha yaşlı olan arkadaşı Yurt vardır. Yurt bir heykeltıraştır ve kendisine evinde yer açan kadınlarda kalır ve yaptığı heykellerini satarak geçimini sağlar. Tekin'in anılan romanında orman, "kaçış"ı sembolize eder. Romanda kaçış; iki ana eksen üzerinden verilir: 1. Ölüm: Emin, ölümden kaçmak için ormana gider; ölümden kaçmak için lale ağacını arar; ölümden kaçamayacağını kabullendiğinde ormandan çıkar. 2. Aşk: Emin, aşk acısıyla ölümü yakından hisseder çünkü sadece aşkın ölümü unutturabileceğine inanır ve hem aşk acısını unutmak hem de ölüm korkusunu yenmek için bir sığınak olarak ormana gider. Bu açıdan "aşk- orman- ölüm" arasında dairesel bir ilişki vardır; aşk acısı ve ölüm iç içe geçmiş ve ikisinden de ormana kaçış ile kurtulunabileceği düşüncesi öne çıkarılmıştır. Bununla birlikte romanda ölüm temasının daha yoğun olarak vurgulandığı görülür. Ölüm temasının

¹ Kitabın birinci baskısı 2001 yılında Metis Yayınları'ndan çıkmıştır. Çalışmada ise eserin 2020 yılında Can Yayınları'ndan çıkan ikinci baskısı kullanılmıştır.

romanda öne çıkması önemlidir çünkü J. Campbell, kahraman eğer ölüm onu korkutmasa kahraman olmazdı der ve ilk koşulun “mezarla barış” olduğunu vurgular (2018: 314). Bu açıdan romanda Emin’in ormanda ölümün olmadığını hissetmesi ve bu nedenle de üç yıl boyunca bir kaçış refleksiyle ormana gitmesi önemlidir.

Ö. F. Huyugüzel, edebiyat eleştirisinde arketipin çeşitli kültürlere ait edebiyat eserlerinde sık sık karşılaşılan imajlar (semboller), kişi tipleri, davranış tarzları, mekânlar ve hikâye örgüleri olduğunu ve bu sık tekrarlanan unsurların insanlığın en eski, evrensel ve temel duyuş ve düşünüş şekillerinin, ortak özlem ve arzularının ifadesi olduğunu belirtir (2018: 61). Arketip eleştirisinin 1930’lu yıllarda doğduğunu ve doğuşunda C. Gustav Jung’un ve Cambridge antropologları arasında özellikle James Frazer’in etkileri olduğunu vurgulayan Huyugüzel, bu eleştiri yönteminde edebi metinlerde sık şekilde görülen hikâye kalıplarının, davranış tarzlarının, kişi tiplerinin ve sembolik imajların üzerinde durulduğunu ifade eder (2018: 63). Arketip Eleştirisinin amacı, B. Moran’ın belirttiği gibi, “metinde yer alan öğelerin anlamını çok eski çağlardan beri insanları etkileyen, onlara derinlerden seslenen birtakım ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmak için” araştırmaktır (2003: 219). Bu açıdan bakıldığında *Ormanda Ölüm Yokmuş* romanı arketip eleştirisiyle okunabilecek bir eserdir.

1. Arketip

C. G. Jung, arketipin “daha antikçağda bile kullanılan ve Platon’un “idea”sıyla eşanlamlı olan bir kavram” olduğunu (Jung, 2005: 17); arketipin kendisinin “boş, salt biçimsel bir unsur” olduğunu, “kendi tasvirinin a priori bir olasılığından, facultas praeformandi’den (tasarlanan yeti) başka bir şey” olmadığını ve “kalıtım yoluyla aktarılanların tasvirler” değil, biçimler olduğunu, “bu bakımdan da yine biçimsel olan içgüdülere tekabül ettiklerini” dile getirir (2005: 21). Jung, bilinçdışında iki kat bulunduğunu ve bunların birincisine kişisel bilinçdışı, ikincisine ise kişiotesi/ kişidışı bilinçdışı ya da ortak bilinçdışı adını verdiklerini ifade eder. Ona göre ortak bilinçdışı “kişisel olabilecek bir şeyden tamamıyla uzak, tamamıyla evrensel bir olaydır” ve “bu içeriklere her yerde rastlamak” mümkündür, bunlar “kişisel bilinçte olmayacak” şeylerdir. Kişisel bilinçte ise “unutulan anıların”, “bastırılıp geri itilmiş olan (yani bile bile unutulmuş) acı hatıraların”, “eşikaltı algılamaların”, yani “bilinç yüzeyine çıkacak gücü bulamamış duyu algılamalarının”, en son olarak da “bilinç için henüz olgunlaşmamış içeriklerin” olduğunu; bunun sık sık düşlerde karşılaştığımız “gölge figürüne denk” geldiğini belirtir (2006: 144- 145).

Jung, kolektif/ortak bilinçdışında belirgin bazı arketiplerin olduğunu söyler. Bunlar “gölge”, “anima”, “animus”, “ben/özben”, “yaşlı bilge adam/kişi”, “anne”, “çocuk” ve “hayvan” arketipleridir (2006: 182). Jung, gölge arketipi için karanlık yanımızdır der. “İlkel halk topluluklarında, türlü kişileşmelerle beliren” gölge, “bireyin bir parçasıdır”, “varlığının kopmuş bir bölümüdür” fakat “kopmuş dahi olsa onun gölgesi gibi yine de ona bağlı

kalır” (2006: 69)². Jung, erkekteki ruh imgesine, “Anima”, kadındaki ise “Animus” demektedir. Ona göre anima ve animus arketipleri, içimizde taşıdığımız “karşı cinsiyetin imgesini” canlandırırılar. Ve yine ona göre gölgemizi nasıl “başka birine yansıtarak yaşıyorsak” içimizdeki “temel karşı cinsiyet öğelerini” de başkası aracılığıyla yaşarız (2006: 72). Jung, her erkeğin içinde “o veya bu kadına ait olmayan sonsuz bir kadın imgesi” taşıdığını ve bu imgenin özünde “bilinçdışı” olduğunu belirtir. Bu asıl resmin, kadınlığa dair “tüm atasal deneyimlerinden” ve o güne dek “kadınlığın bıraktığı izlerin bir birikiminden” oluştuğunu belirten Jung, bu imgenin “bilinçdışı olduğu için sevilene bilinçsizce yansıtıldığını” ve “tutkuya ya da nefrete neden olanın” da bu olduğunu vurgular (2005: 13). Jung, özben’in/ben’in bilinçli benin “üzerinde” olduğunu ve sadece “bilinçli ben”i değil, “bilinçdışı ruhu” da kapsadığını ve bu nedenle “parçası olduğumuz bir kişilik” olduğunu ifade eder. Bununla birlikte özben’in/ben’in hiçbir zaman “bilinçli olma olasılığının” olmadığını; ne kadar bilince getirilmek istense de ben’in bütününe ait olan “bilinçdışı gereçlerinin” belirsiz ve belirlenemeyecek miktardaki bir bölümünün “gizli” kalacağını söyler (2006: 407). Jung, “Yaşlı bilge adam”ın ise düşlerde “büyücü, hekim, rahip, öğretmen, profesör, büyükbaba ya da otorite sahibi herhangi bir kişi” olarak görüldüğünü; “insan, gulyabani ya da hayvan görünümündeki ruh arketipinin”, insanın “idrak, anlayış, iyi bir tavsiye, karar, plan gibi şeylere ihtiyaç duyduğu ama kendi imkânlarıyla bunlara ulaşamadığı durumlarda” ortaya çıktığını dile getirir (2005: 86). Jung her arketip gibi “anne arketipinin de sayısız görünüşü” olduğunu vurgular. Özellikle kendisinin vurguladığı tipik biçimlerde gözükten anne arketipleri ise şunlardır: Kişisel anne, büyükanne, üvey anne, kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın (örneğin sütanne ya da dadı, ata ve bilge kadın). Daha üst anlamda anne arketipinin ise “tanrıça, özellikle de Tanrı’nın anası, Bakire Meryem; kurtuluş arzusunun hedefi”; geniş anlamda “kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu”; “madde, yeraltı dünyası ve ay”, dar anlamda “doğum ve dölleme yeri olarak tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, kap biçiminde çiçek (gül ve lotus)”; büyüdü daire olarak (mandala) ya da Bereket Boynuzu”; daha dar anlamda “rahim, her tür oyuk biçim (vida yuvası gibi)”; “fırın, tencere; inek, tavşan, her tür yararlı hayvan” şeklinde görülebileceğini söyler. Bütün bu simgelerin “olumlu, iyi bir anlam ya da olumsuz, kötü bir anlam” taşıyabileceklerini vurgular (2005: 21) ve kendisinin bunları “seven anne” ve “korkunç anne” olarak ifade ettiğini belirtir (2005: 22).

Ormanda Ölüm Yokmuş romanında, Jung’un ifadesiyle, “orman” bir anne arketipidir ve Emin’in aşk acısından ve ölümden kaçışında adeta sınımlanacak en güvenilir yerdir. Emin’in ormana birlikte gittiği arkadaşı

² Jung, “iki ayrı gölge” olduğunu düşünür: “Kişisel gölge”nin “bireyin yaşamının başlangıcında yaşamadığı ya da az yaşadığı ruhsal özellikleri[ni]” içerdiğini; “ortak gölge”nin “öteki figürlerle birlikte ortak bilinçdışına ait” olduğunu ve “Yaşlı Bilge”nin olumsuz ifadesine, ya da “özben”in karanlık yanına tekabül” ettiğini vurgular (2006: 71).

Yasemin “seven anne” arketipidir çünkü Yasemin, “ülkelerinde olup bitenlerden, Emin’in ilgisini çekecek konulardan söz açarak” sırt çevirdiği yaşamla onun arasında bağ kurmaya çabalar. Yine Yasemin, Emin’in aşk acısı ve yaşlılık nedeniyle içinde bulunduğu olumsuz ruhsal durumunda onu asla yalnız bırakmaz, romanın sonunda adeta bir anne gibi ona telefonda kitap okuyarak sakinleşmesini ve uyumasını sağlar, ertesi gün bizzat evine giderek Emin’in iyi olup olmadığını yoklar. Emin’in eski eşi Gölge ise “korkunç anne” arketipidir çünkü romanda Emin, onunlayken çok mutsuzdur ve onu Zümrüt ile aldatır. Gölge, Emin’in kendisinden ayrılmasını tek bir şart ile kabul eder; o da bu ülkeden taşınmasıdır. Emin, karısı kendisini başka ülkede yaşıyor sansın diye adeta inzivaya çekilir, arabasını değiştirmek zorunda kalır ve ondan saklanır; mecbur kalmadıkça insan içine dahi çıkmaz, sadece “haftanın bir günü işyerleri kapanmadan” önce “gözden uzak bir mahalle kahvesine” arkadaşı Yurt ile buluşmaya gider. Emin, tanıdık biriyle karşılaşsam diye duvar diplerine sinerek saklanır; üç sene ne bir sinemaya ne de bir konsere gider. Heykeltıraş arkadaşı Yurt, “bankaya girmeye korktuğundan” Emin onun adına banka işlerini sürdürür. Dostlukları Emin’in öğrencilik yıllarına dayanır, fakat Yurt okulu daha sonra terk eder. Yine de okula arkadaşlarının yanına gider ve o geldiğinde herkes etrafında toplanır, Yurt herkesi kendine çeker. Sesi ince, kibar, çıtkırıldım, ufak tefek, şık giyinen bir adamdır. Fakat nedense hangi ceket giyerse giysin daima ceketinin cebinden sarkan urgan gibi bir ip vardır. Hiçbiri bu ipin neden sarktığını bilmez, o da merak ettiklerini bildiği halde inadına söylemez. Emin ve arkadaşları da aralarında anlaşır ve ipi sormazlar, sanki orada ip yokmuş gibi davranırlar. Romanda Yurt, “yaşlı bilge adam” arketipidir. Emin ölümden kaçmaya çalışsa da Yurt, ona- romanın sonunda- yaşlandığını, kendisine dikkat etmesini, evde bazı tedbirler alarak düşmemesini söyler. Bir bakıma Emin’in istemese de (hatta çok kızsız da) gerçeğe döndüren kişi Yurt’tur. Emin’in köpeği Yaşar, “gölge” arketipidir çünkü Emin’in içerisindeki cinsel arzuları ortaya çıkarır. Emin’in kendisini aldatan sevgilisi Zümrüt, “anima” arketipidir çünkü Emin onu öyle tutkulu bir aşkla sever ki sonunda Zümrüt bu sevgiden yorulur. Emin, Zümrüt’ün kendisi için ideal kadın olduğuna kendisini inandırır. Bu kadın imgesi, yukarıda da belirttiğimiz gibi, “bilinçdışı olduğu için sevilene bilinçsizce yansıtılır” ve “tutkuya” neden olur. Emin’in eski eşi Gölge de Emin’in bilinçdışındaki kadın imgesine uyduramadığı için nefrete neden olması nedeniyle bir diğer “anima” arketipidir diyebiliriz. Yasemin’in Emin’e, aslında seçtiği tüm kadınları kendisinin istediği gibi biri olmadıklarını bildiği halde bile isteye seçtiğini ve zamanla da öyle olmalarını istediği için tüm kadınları öyle gördüğünü ve bu gerçekle yüzleşemediği için mutsuz olduğunu söylemesi bu düşünceyi pekiştirir. Emin’in ormanda karşılaştığı genç adam -o kişinin aslında kendisinin olduğunu fark etmesi nedeniyle- (bilinci yaşlı olduğunu bilir, bilinçdışı ise yaşlanmaktan korkar ve bu nedenle yaşlandığını kabul etmez) “özben/ben” arketipidir.

1. 1. Kahraman/Aşama Arketipi

Ormanda Ölüm Yokmuş romanında Emin, modern bir monomittir çünkü Emin, tüm bu ormana gidiş gelişlerinde bilinç ile bilinçaltı arasındaki iletişimi sağlayarak içsel bir yolculuğa çıkar. Cirlot, “Orman bilinçdışıını sembolize etmektedir” der (Aktaran Kipmen, 2020: 25). Gerçekten de romanda kent yaşamı Emin’in bilincini sembolize ederken orman, bilinçdışıını sembolize eder. J. Campbell, bugünün kahramanının yerine getireceği görevin Galileo’nun çağındakiyle aynı olmadığını ve çağdaş kahramanın, “yönelimli ruhun kayıp Atlantis’ini yeniden gün ışığına çıkarması” gerektiğini söyler (2018: 343). “Gizem ve tehlike alanının ağırlık merkezi kesinlikle yer değiştirmiştir” (Campbell, 2018: 345). Buna göre de bugünün kahramanının ne hayvanlara ne bitkilere ne de göklere bağlanmasının artık mümkün olmadığını çünkü “bugün tüm bu gizemler[in] güçlerini kaybetti[ğini]; simgeleri[nin] artık ruhumuzu ilgilendir[mediğini]” ifade eder. “Hayvan dünyası değil, bitki dünyası değil, mucizevi gök küreleri değil, artık insanın kendisi asıl gizemdir” (Campbell, 2018: 346). Bu nedenle de modern kahraman/ aşama arketiplerinde artık savaş insanın kendi kendisiyledir ve yolculuk da buna bağlı olarak dışta değil içte yapılmaktadır. Dökmen, Jung’un ortaya attığı ve “ayrılma-aşama- dönüş” şeklinde formüle edilebilecek bu arketipe “monomitos” ya da “kahraman mitos” denildiğini belirtir (1983: 385). Campbell’in tasnifine uyarlısak romanda Emin’in macerası şu şekildedir: Emin’in, Yasemin’in kendisine yaprakları ne yaptığını sorduğunu gördüğü rüyası yola çıkış; ormanda Yasemin ile konuşmaları, lale ağacını aramaları, ölümden kaçmak için ormana ve yaprak toplamaya başlayan Emin’in parasının tükenmesi nedeniyle kente geri dönmeye karar vermesi ve son kez yaprak toplamak için ormana gittiğinde genç bir vücut içinde kendi kendisiyle karşılaşması ve biriktirdiği tüm yaprakları ve taşları toplayıp bir sandığa koyması erginlenme; parası bittiği için üç yıllık orman gezintisinden kente dönüşü, arkadaşı Yurt’un, Emin’in yaşlandığını yüzüne vurması ve bundan duyduğu üzüntü dönüş aşamasıdır.

1. 1. 1. Yola Çıkış

J. Campbell, “mitolojik yolculuğun” ilk aşamasının (maceraya çağrının) “kahramanı çağırın ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye doğru çekmiş olan kaderinin” belirttiğini; bu “önemli hazinenin veya tehlike bölgesinin uzak bir bölge”, “bir orman”, “yeraltında, dalgaların altında” veya “göğün altında bir krallık”, “gizli bir ada”, “sisli dağ tepesi” ya da “derin rüya hali” gibi çeşitli biçimlerde sunulabileceğini fakat “her zaman tuhaf biçimde akışkan” ve “çok biçimli varlıkların”, “hayal edilemez eziyetlerin”, “insanüstü görevlerin” ve “olanaksız zevklerin yeri” olduğunu ifade eder (2018: 60). *Ormanda Ölüm Yokmuş* romanında orman, “balinanın karnı” olarak sembolleştirebileceğimiz ve kahramanın kendisini gerçekleştirme yolundaki ilk aşamadır. Campbell, “büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme” olduğu fikrinin “dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla” simgelendiğini söyleyerek kahramanın, “eşiğin gücünü ele geçirmek” ya da “onunla uzlaşmak yerine bilinmeyen içinde

kaybolduğunu” ve “ölmüş gibi göründüğünü” söyler (2018: 86). “Bu yaygın motifin, eşikten geçişin bir kendini yok etme biçimi” olduğunu belirtir (Campbell, 2018: 89).

Romanda modern monomit olan Emin’i ilkin, rüyasında Yasemin bir maceraya çağırır: Romanın başlangıcında Emin, gece boyu rüyasında arkadaşı Yasemin’den kaçıp kurtulmaya çalışır. Uyandığında yataktan zihninin ve yüreğinin yorgunluğu ile kalkar ve bu durum yaşama katılma isteğini köreltir. Sonraki rüyasında ise Yasemin’in neşeyle kapısına dayanarak “aç sahtekâr, ormandan geliyorum, sana yaprak getirdim” dediğini görür ve buna şaşırır çünkü yaprakları kaldırmıştır, tüm acılarından “hiç günaha girmeden” kurtulmuştur fakat bundan Yasemin’in haberdar olmaması imkânsız olacağından onun zamanı şaşırdığını düşünür. Sonra ona söylemediğini, suçlu suçlu yutkunarak kaçtığını ve kendini aydınlık bir ormanda solurken bulduğunu görür. Yasemin kendisine “böyle bir şey olduğunda yaprakları kendisine vereceğini” söylediğini hatırlatır. Emin, hepsini yaktığını söylerken tutamadığı sözlerinin sıkıntısı göğsüne çöker ve ormandan çıkamayacağı duygusuna kapılır, çalıların arkasına saklanır. Emin, “Üç yıl bekledim ama” diye mırıldanır. Yasemin ona “Yalancı! Topladığın taşlara ne oldu?” der ve “Ben neyim ki!” diyerek bakışlarını uzaklara çevirir (Tekin, 2020: 16). Yasemin çalıları yoklayarak kendisine yaklaşınca Emin çakısına davranır ancak Yasemin yanından “sessizce” geçip gider. Rüyasının devamında Yasemin kendisine sarı bir zarf verir ve ona “Bir ruh cehennemine yuvarlandık” der. Emin de “Tanrı bizi birbirimize bırakıp gitti diyerek haykırır, ormanın ıssızlığı içine işler ve ürpererek Yasemin’i unuttu” (Tekin, 2002: 17). Emin, uyandığında yaprakların yerli yerinde duruyor olduklarını görür ve Yasemin ile ormana gitmek için sözleştiklerini hatırlar. Emin, Yasemin’e bağrına basmak için sabır taşları toplamaya başladığını ve taşları duvara, yaprakların arasına sıraladığını söyler. Burada bir “taş kültü”nden bahsetmek mümkündür çünkü taşın kutsallık taşıyan nesnelere olduğuna; ruh ve insanla oluşturduğu zıtlıkla, zıddına dönerek kutsallık ve ruh içerdiğine; insan gibi taşın da gökten/tanrıdan geldiğine ve ona döneceğine, taşın bu niteliği ile göksel olanla dünya arasında ilişki kurmaya yarayacak özelliklere sahip ve bu ilişkinin aracı olduğuna inanılır (Emiroğlu- Aydın, 2003: 786). Yasemin’e göre Emin artık sadece aşk hakkında söylenen sözleri işitmektedir ve aşkın ne olduğunu anlamayı uğraş edilmektedir. Emin’in, Zümrüt’ün kendisini aldatması nedeniyle, onu unutmak için kendini delirmeye zorladığına inanır. Ormana da Emin’in yaşadığı bu aşk acısını unutmak için gittiklerini düşünür. Yola çıkış esasında bu aşk acısından kurtulmak içindir. Gerçekte ise Emin’i ormandan gelen çağrı maceraya sürüklemiştir. Romanda ormanın çağrısı “Kedi miyavlamasıyla kuş çığılığı arası” garip bir sestir (Tekin, 2020: 159).

1. 1. 2. Erginlenme

Campbell, erginlenmenin ilk adımı olan sınavlar yolunda “eşiği aştıktan sonra kahramanın bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin rüya dünyasında” ilerlediğini ifade eder.

Kahramana bu bölgeye girmeden önce “ya doğaüstü yardımcının önerileri”, “tılsımları” ve “gizli araçları” yardım eder ya da “insanüstü yolculuğunda” kendisini “her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç” olduğunun ilk kez burada farkına varabilir (2018: 93). Romanda Emin’i bu aşamada destekleyen kişi tabii ki iyi kalpli Yasemin’dir. Campbell, sıradan kahramanın bir sınavdan geçtiğini, oysa seçilmiş olanın bir engelle karşılaşmadığını ve hata yapmadığını vurgular (2018: 161). Buna göre Emin, romanda da vurgulandığı gibi “üstün biri”dir. Yasemin, Emin’e, ormanlar olmasaydı insanlar soluyamazdı, bu nedenle de onu ormana sürükleyen şeyin bu tek yanlı kullanımdan doğan suçluluk duygusu olduğunu söyleseydi kendisini anlayabileceğini belirtir fakat onun sanki “insan olmaktan çıkıp başka bir şeye dönüşmeyi” kafasına taktığını; “asıl istediğinin ağaçlara yakın olmak değil” de “ormanı fiziksel bir sıçrama yapabileceği bir rampa” olarak görmek olduğunu söyler. Yasemin’e göre bu sapkınlıktır, “insanın ormanı böyle hissedebilmesi için bünyesel bir sorunu, kimyasında bir bulanıklık” olmalıdır. Yasemin, Emin’in kendisine artık “(...) neden ben Tanrı değilim diye dertleniyormuş gibi gel[diğini]” ifade eder (Tekin, 2020: 121). İstedığı kadar dertlenebileceğini çünkü onun kuş bile, böcek bile olamayacağını, insan olduğunu, bunu kabullenmesi gerektiğini; birinden ötekine geçişin en azından “ölmeden” imkânsız olduğunu vurgular. Bu durum Campbell’in kahramanın “Tanrı ve Tanrıçalarla ilişkisi” aracılığıyla aradığının, onların kendileri değil, “erdemleri yani tözlerini sürdürme güçleri” olduğunu; sadece ve sadece “bu mucizevi enerjinin- tözün Tükenmez” olduğunu; ona “vücut veren, onu yayan ve temsil eden tanrıların ad ve biçimlerinin” gelip geçici olduğunu belirtmesi ile paraleldir. “Tanrı ve Tanrıçalar, Tükenmez Varlığın özünün vücut bulmuş halleri” ve “koruyucularıdır” (2018: 167). Emin’in ormana gidiş gelişinin amacı öncelikli olarak aşk acısından kaçış gibi görülse de aslında ölümden kaçış içindir çünkü Emin’e göre insan sadece âşık olduğunda ölümsüzlüğe yakındır, aşk bittiğinde ölüm kendisini acımasızca hissettirir. Hayatta her şeyin bir ürperiş için olduğunu düşünen Emin, bu ürperişi yakalamak için ormana gider: “Emin’in gözlerini kara bir hayranlık buruyordu ormanda.” (Tekin, 2020: 33). Üç yıl boyunca ormana gidiş gelişinin asıl amacı “ormanın derinliklerinde bir esinti, sessizce ışıyan bir gölge olma” özlemidir ve Emin içinde taşıdığı kentin uğultusu ile ormanda adeta ölümden “saklanır” (Tekin, 2020: 45). Emin’in burada bir bakıma ölümden kaçarak “Tanrılaşma” arzusu duyduğu açıktır.

1. 1. 3. Dönüş

Campbell, “kahramanın macerası sona erdiğinde maceracının yaşam değiştiren ödülüyle birlikte dönmesi” gerektiğini belirtir (2018: 179). Emin, ormana son defa yaprak toplamaya gider ve ormanda daha genç bir vücut içerisinde kendisiyle karşılaştıktan sonra bir daha ormana gitmez. Bu artık ormandan kente geri dönüş demektir. Emin, aşkın kendisi için bahaneden öte bir şey olmadığını ve tam tamına üç yıldır delirse bitiriverceği bir orman resminin üstünde çalıştığının farkındadır. Ne yapması gerektiğini bilir: “Odasının tavanına çaktığı “jakaranda dalını” söküp indirir, duvarlara

iğnelediği yaprakları çıkarıp sandığa kaldırır, üst üste yığıdığı eğreltiotlarını iç odadan dışarıya doğru itekler fakat bu sırada ormandan gelen çağrı kulağında yeniden yankılanır. “Yalancı! Topladığın taşlara ne oldu?” sesiyle birlikte eğreltiotlarından canlanmışçasına bir çıtırtı yükselir (Tekin, 2020: 159). Hepsini torbalara bastırıp yakması için otoparkçıya vermeye karar verir. Soluklanmak için cama çıktığında romanın başında gördüğü rüyasının sonu gözünde canlanır: “Yasemin yanından sessizce geçip gitmişti[r]” (Tekin, 2020:159). Emin, telefonda Yasemin’e sabahtan beri yaptıklarını anlatır. Bir ara ona “Kendimi de sen sandım ha!” der (Tekin, 2020: 159). Yasemin, tüm söylediklerinin yanında bu cümleye takılır. Yan yana geldiklerinde Emin’in duyduğu, kendisini ormana çağıran ses hakkında konuşurlar. Yasemin’e göre Emin kendisini bu sesi duymaya uykusunda hazırlamıştır ve içinden yaprakları kaldırmaya karar vermiştir. Emin, ona “Evet hazırlamıştım” ve “Vermiş olayım, peki” diye cevap verir. Emin, kendisini Yasemin sanma numarası yaparak yaprakları öyle kaldırdığını belirtir. Emin, çocukluğunda babasıyla ormana gittiğini ve çok kalın gövdeli, iri bir ağaç gördüğünü ve çocukluğu boyunca o ağacın “Allah olduğunu” düşündüğünü ifade eder. Sonra Emin ve Yasemin, Emin’in çocukluğundaki o ağacı aramaya giderler ve oradaki ağacın meşe olduğunu görürler. Yasemin o zaman, kendisinin Emin’in hareket eden, kıvıldaayan şeyleri durdurmak istediği fikrine sahip olduğunu düşünerek acaba gerçeği tersten mi gördüğü şüphesini yaşar. Yasemin’e göre belli ki Emin, her şeyin geçiciliğini, o dayanılmaz hisirtiyi teninde hissetmek için yapraklara, bulutlara kafayı takmıştır.

Emin, Yasemin’e huzurun durağanlık olduğunu ve buna ancak yanında “kendisini seven bir kadın olursa” katlanabileceğini fakat o kadını bulamadığı için huzura eremediğini söyler. Yasemin, istese kadınların kendisi ile köye geleceklerini ama onun bilerek kendisiyle köye gelmeyecek kadınlar seçtiğini vurgular. Emin, o gece rüyasında kendisini Vermeer’in resimlerinden birinin içinde gezinirken bulur. Bir odaya girer, odada bir kız ut çalar ve Emin’e onunla köye gelebileceğini dile getirir. Emin uyandığında hiç olmadığı kadar mutludur ve bütün acılarından “hiç günaha girmeden” kurtulmuştur. Emin ve Yasemin kuşluk vaktine doğru, Emin’in çok âşıkken gittiği uzak bir dağ köyüne giderler. Yolda Yasemin ona yavaşlamasını söyler çünkü daha önce hiç görmediği türden bir ağaç görür. Ağaçlardan birinin çevresinde uzun uzun dönen ve ondan bir yaprak koparan Yasemin, yaprağı Emin’e gösterir ancak Emin’in ağaçlara duyduğu ilgi bir daha canlanmamak üzere sönmüştür, yaprağa şöyle bir bakıp arabayı çalıştırır. Köyden dönüş yolunda bir kazaya tanık olurlar, kazazedeleri taşıyan araba önlerinde giderken birden düz yolda şarampole yuvarlanır. İlk kazada yaralı olan adam, ikinci kaza anında arabadan çıkıp tarlalara doğru koşar. Emin ve Yasemin, adamın Azrail olduğuna kanaat getirirler ve o yüzden adamın peşinden gitmezler, yaralıları görevlilere haber verirler. Geceyi yaralıların taşındığı kasabada geçirirler. Emin, yolculuğu beceremediklerini ve geri dönmeleri gerektiğini söyler. Dönüş yolunda durdukları benzin

istasyonunun bahçesinde Yasemin'in bir ağaç dikkatini çeker ve ondan bir tohum kopararak arabaya döner. Arabada ölüm korkusu üzerine konuşurlar. Yasemin'e göre insanlar da ağaçlar gibidir, güneşe bağlıdır ve sanki insanlar da ışığı alıp bir şeye çevirirler ya da çevirirlerdi ama bundan tam emin değildir. Eve dönerler ve o gece yarısı Emin, içkili bir şekilde Yasemin'i arayarak güçlük ve boğuk boğuk "Ölüyorum Yasemin" der (Tekin, 2020: 178). Yasemin ona telefonda kitap okur. Yasemin ertesi gün öğleden sonra Emin'in yanına gider çünkü onun neden bu kadar çok içtiğini merak eder. Emin, Yasemin'e arkadaşı Yurt ile gece içki içtiklerini ve onun kendisine söylediği sözlerden sonra içinden "Kalsaydım ormanda, Allah kahretsin dediğini" söyler (Tekin, 2020: 182). Yurt, Emin'e " "Tırnaklarını şimdiden düz kes ki' dedi, 'içeriye dönmesin, ucu batıyor, canın acıyor, sonra eğilip kesemiyorsun, halının kenarlarını çakacaksın, takılıp düşmeysin diye, kaygan yerlere lastik paspaslar koy, yıkanırken küvetin içine, yere havlu ser, tabureye çıkma, ampul filan değiştirmeye kalkma, dengenı kaybedip düşersin, abajur kullan, lamban aşağıda olsun...' " sözlerini söyler (Tekin, 2020: 183). Bu, Emin'in yaşlandığını artık kabullenmesi anlamına gelir. Yurt ile konuşmalarından sonra Emin, onun söylediklerine aldırılmaya çalıştığını ancak Yurt'un ısrarla insanın yaşlandığını ve kendisinin de yaşlandığını vurguladığını ve kendisine öğütler verdiğini, tüm bu söylediklerinin kendisine dokunduğunu ifade eder. Romanın sonunda ormandan çıkışın Emin'e yaşlandığını ve ölümü hatırlatması önemlidir. Bu durum Campbell'in de belirttiği gibi "kahramanı mistik alandan günlük dünyanın alanına dönmek üzere paradoksal, aşırı zor eşik geçişinin son dönüm noktasına" getirmektedir (2018:197).

1. 2. Ağaç Arketipi

P. Ergun, Türk kültüründe "ormanın iyi şeyleri çağrıştırmadığını"; "kutsal ağaç- hayat ağacının Tanrı'nın teklifini, birliğini sembolize etmesinin aksine ormanların çokluğu, kargaşanın, kötülüğün sembolü ve kötü ruhların" yaşadığı tekensiz yerlerden olduğunu belirtir. Bununla birlikte ormanı, "ruhların özelliklerine bağlı olarak iyi ruhların yaşadığı aydınlık-ışıklı ormanlar" ve "kötü ruhların yaşadığı karanlık ormanlar" olarak iki gruba ayırdığını belirtir (2010: 114). B. Ögel de "ağaç kültü ile orman kültü'nün ayrı ayrı şeyler olduğunu ve bunları birbirinden ayırmak zorunda" olduğumuzu belirtir (2010: 90). M. Ateş, ağaç kavramının (hayat ağacının) sürekli olarak doğurganlıkla ilgili bir sembol olarak karşımıza çıktığını, Üst Paleolitik dönem sembolizminde sürekli kadın ögeyle özdeşleştirildiğini, onu takip eden bin yıllarda da ağaç-kadın paralellığının devam ettiğini söyler (2001: 139). Sümerlilerde ağaç, kutsal doğurganlığı sembolize eder; Eski İran'da yapılan ağaç dövmeleri doğurgan organ plasentayı sembolize eder; Eski Çin inançlarında her kadının içinde bir ağaç taşıdığı ve çocukların bu ağaçlardan doğduğuna inanılır; Altay mitolojisine göre insanın doğmadan önce ruhu bir ağacın dalları arasındadır (Ateş, 2001: 139- 140). Hemen hemen tüm mitolojilerde ağaç ve kadın arasındaki ilişkilerin "plasentadan doğum" anlamında kurgulanmış olduğu söylenebilir

(Ateş, 2001: 141). İçerisinde doğurganlık gücünü barındırdığı varsayılan bu kutsal ağaçların Keltlerde elma, Asurlularda asma, nar, köknar, sedir ya da meşe olduğu görülür (Ateş, 2001: 141). Bazı göçebe kabilelerin kayın, çam ve ardıç ağaçları, mersin bitkisi, sedir, çınar ağaçları ve çok yaşlı ve büyük ağaçları kutlu saydıkları ve onları asla kesmedikleri bilinir (Ateş, 2001: 142). Ergun, “kozmetik düzeni sağlayan ağaç sembollerinin” bütün Türk dünyasının ortak sembolleri olduğunu belirterek “kutsal kabul edilen ağaçların başında kayın, çam, dağ servisi- sediri ve çınarın geldiğini” ifade eder. “Gök Tanrı’nın sıfatlarını sembolize eden ve Tanrı kutunu taşıyan bu ağaçların buldukları yüksek dağ zirvelerini ve çevresini” kutsallaştırdığını dile getirir (2004: 195). Ergun, meşe ağacının masallarda kahramanlara hayat verdiğini söyler (2004: 236). Kavak ağacının ise Tanrı’nın sembolü olduğunu ve onun birinci ve en önemli fonksiyonunun “göğün direği ve dünya ağacı olması” olduğunu belirtir (Ergun, 2004: 216). Ayrıca kavağın, “ölüm ve dirilme” (Ergun, 2004: 217) ve sadece yeryüzünün değil yer altında da “Tanrı kutunun sembolü” olduğunu vurgular (Ergun, 2004: 219). Kayın ağacının, “Türk kültürünün ve mitolojisinin en önemli ağacı ve Tanrı’nın ağacı” olduğunu ifade eder. Kayın ağacının yerleştiği yerin Tanrı kutunu içine sindirdiğini ve bu yüzden de “kayın ağaçlarının buldukları yerlerde insanların içine ferahlık doldurduğunu, insanları rahatlattığını, sevindirdiğini, iyileştirdiğini, iyiliğe yönlendirdiğini” dile getirir (Ergun, 2004: 196). Çınar ağacının Batı Türklerinde “hükümdarlık ve güç kazanma sembolü” olduğunu (Ergun, 2004: 229), ayrıca çınarın “doğumun da sembolü” olduğunu vurgular (Ergun, 2004: 232). Ögel, Altay mitolojisine göre “gökyüzüne doğru çok büyük bir çam ağacı yükseliyor[dur] [ve] gökleri delip çıkan bu ağacın tepesinde ise Tanrı Bay-Ülgen otururdu” (2010: 90).

Romanda Emin, lale biçiminde pembe yeşil, incecik bir yaprak bulur ve bunun lale ağacının yaprağı olduğunu anlar ve sonrasında ormanda daima lale ağacını arar. Lale ağacının adı romanda on bir defa geçer. Bir gün yine ormanda dolaşırken yerden eğilip bir yaprak alır ve “kalbinde bir kasımayla dönüp arkasına [bakar]. Lale ağacından [düşmüştür]” (Tekin, 2020: 72). Yasemin, orman bekçilerine lale ağacını sormalarını teklif eder ancak Emin, öylesine aradığını, oyalandığını söyler. Bir gün ormanda iki beyaz atını dolaştıran bir adama rastlarlar ve ondan izin alarak bu atlara binerler. Yasemin atını önden gitmeye zorlar ve bir dönemece vardıklarında adama aceleyle lale ağacının nerede ve nasıl bir ağaç olduğunu sorar ancak adam “Öyle bir ağaç duymadım, bileni de görmedim, yok buralarda, yok öyle bir ağaç” der (Tekin, 2020: 84). Emin ikisi arasındaki bu konuşmayı duymamıştır. Yasemin ormandaki gezintileri uzadıkça hırçınlaşır ve Emin’e niye ormanda dolaştıklarını sorar. Emin, “Lale ağacını arıyoruz, bilmiyor musun?” der (Tekin, 2020: 86). Yasemin de ona “Arıyoruz yalnızca bulmak istemiyorsun, saçmalık ama bu!” der (Tekin, 2020: 86). Emin, bulmak istemiyorum demediğini sadece bulmasak da olur dediğini vurgular. Emin, siyah gövdeli kabuğu boydan boya çatlak ve altın sarısı yaprakları olan bir ağaç görür. Emin, bunu lale ağacı zanneder ve Yasemin’e gösterir ancak daha

sonra bunun lale ağacı olmadığını, önce çınar sonra da akçaağaç olduğunu söyler. Orman gezintilerinde Emin yine yerde ışyan bir yaprak bulur ve bunun lale ağacından düşmüş bir yaprak olduğunu anlar. Sonraki gezintilerinde de karmaşık çalılardan gerisindeki düzlüğün lale ağacından düşmüş yapraklarla kaplı olduğunu görür fakat ne bu düzlükten göğe doğru yükselen lale ağacını görebilir ne de sonbahar boyunca döktüğü zarif biçimli yapraklarını. Emin, havaya dağılan kokuyu da alamaz ve “Lale ağacı bütünüyle aklından çıkıp gitmişti[r], bakmamış[tır], hiç aramamıştı[r] onu” (Tekin, 2020: 143). Bu durum aslında başından beri lale ağacının hayalini kuranın Emin olduğunu ve aslında ormanda (adamın da belirttiği gibi) lale ağacının olmadığını gösterir. Emin’in lale ağacını arayışı sembolik olarak önemlidir. Ağacın bir ruhu olduğuna inanılır (Frazer, 2004: 61) ve ağaca bazen “ağaç-ruhun vücudu” bazen de yalnızca “evi” gözüyle bakılmaktadır (Frazer, 2004: 66). Frazer, bir ağacın, “artık ağaç-ruhun bedeni olarak değil de yalnızca onun istediği zaman terk edebileceği meskeni” olarak düşünölmeye başladığında “animizmin çoktanrıçılığa” dönüştüğünü ifade eder. Yani her ağaca canlı ve bilinçli bir varlık gözüyle bakmak yerine insanın onda, “uzun ya da kısa bir süre doğüstü bir varlığın oturduğu cansız, hareketsiz bir kütle” gördüğünü: bu varlığın “ağaçtan ağaca özgürce geçebildiğine ve böylece ağaçlar üzerinde belli bir iyelik hakkından ya da sahiplikten yararlanabildiğine” göre bir “ağaç-ruh” olmaktan çıktığını ve bir “orman tanrısı” olduğunu söyler. “Ağaç-ruh”un böylece tek tek ağaçlardan bir ölçüde “özgür kalır kalmaz”, “şeklini değiştirmeye” başladığını ve “bütün tinsel, soyut varlıklara somut insani biçim vermek gibi ilkel düşünceye özgü genel bir eğilim yüzünden bir insan bedenine” dönüştüğünü dile getirir (2004: 67).

Romanda Emin, “son bir yaprak” almak için arabasıyla ormana gider. Arabasını kestane ağaçlarının altına çekip bir süre oturur. Sonra ağır ağır göle kadar yürür ve yerden griye dönmüş koyu yeşil bir yaprak alır. Kavak ağacının yaprağıdır ve çantasından çıkardığı romanın rastgele açtığı sayfasına bu yaprağı yapıştırır. “Dönüş yolunda kendinden geçmiş yalpalayarak yürüyen genç bir adama” rastlar. Yağmur altında ormanın derinliklerine doğru giden adamın sarhoş mu yoksa deli mi olduğunu merak eder ve merakına yenik düşerek ağaçların arkasına saklanarak bir süre onu izler. Dönmeye karar verdiğinde genç adam “Hey” diye bağırır, izlendiğinin farkına varmıştır. Adama doğru yürür. Adam kendisinden ateş isteyince çantasını karıştırır ve bu sırada adamın kemerindeki çakı kılıfına gözü ilişir, adamın sigara paketinin içinde bir kurşun kalem vardır, kalemi yere düşürür ve telaşla hemen eğilip kaldırır. Çakmağı adama uzattığında bir an göz göze gelirler ve ona çakmağı alabileceğini söyler, “Nasılca çıkıyorum, bulurum...” der (Tekin, 2020: 153); adamın sağır gibi duymadığını fark edince de yüksek sesle tekrar “Alabilirsin” der ve çakmağı adamın eline tutuşturur. Adam kendisine dalgın dalgın gölün ne tarafta olduğunu sorar ve sonra sayıklar gibi “Yutuldum ben, bir enerji çukuruna düştüm, iki ay oluyor” der (Tekin, 2020: 154). Emin, ona bazen insana bunun olacağını ifade eder ve ekler

“Çıkarırsın...” (Tekin, 2020: 154). Adam yürüyüp gider, Emin arkasından koşarak boynuna doladığı bezi çözüp ona verir, bezi boynuna sarmasını ve önünü iliklemesini; bu şekilde hastalanacağını, üşüteceğini, kendisine dikkat etmesini söyler. Bu şekilde hastalanacağını, üşüteceğini, dikkat etmesini belirtir. Bu olay Emin’in ormana son gidişi olur çünkü Yasemin’e bu olanları anlattığında Yasemin, Emin’e “Kendini görmüşsün işte, bana da mezarlıkta olmuştun bu, aynısı...” der (Tekin, 2020: 153). Bu açıdan bakıldığında Emin’in aradığı lale ağacı bir semboldür diyebiliriz; hatta aslında romanın bu kısımda lale ağacının insana dönüştüğünü- yukarıda Frazer’ın da belirttiği gibi ağaç-ruhun insan bedenine dönüşmesidir- ve Emin’in kendi bedeninin gençleşmiş haliyle karşısına çıktığını söyleyebiliriz. O zaman lale ağacının bulunamayışı ve bulunduğu da insan formunda (kendisinin genç haliyle) Emin’in karşısına çıkışı bir anlama sahiptir diyebiliriz. Yaşlılıktan ve dolayısıyla ölümden kaçan ve bunun için ormana sığınan Emin’in genç bedende kendisini görmesi bu arzusunun ne denli kuvvetli hissettiğini gösterir. Kendi bedeniyle yüzleşmesi bunun gerçekleşmeyeceğinin bir işareti olduğu için bir daha asla ormana gitmemeyi ister. Yaprak toplama macerası da (tabii doğal olarak arzusu da) böylece sona erer. Romanda, lale ağacının dışında meşe ağacının (beş defa), akça ağacının (beş defa), kestane ağacının (üç defa), kavak ağacının (iki defa), mabet ağacının (iki defa- farklı adları olduğu özellikle belirtilir. Bunlar; Çin çamı, fosil ağacı ve Ginkgo Biloba’dır), çınar ağacının (iki defa), kayın ağacının (bir defa) ve çam ağacının (bir defa) adlarının geçmesi tesadüfi değildir çünkü ağaçlar insana zamandışı/ sonsuz olma hissi verirler.

1. 3. Güneş ve Işık Arketipleri

F. Bayat, atalarımızın “kozmetik âleme, tabiata, güneşe, aya, ağaçlara, çaya, dağa vb. mitolojik özellik vermesinin asıl sebebini hem gökteki hem de yerdeki tabiat cisimlerinin insan hayatında tuttuğu yerle” açıklamak gerektiğini vurgular. Birçok mitolojik sistemde güneş mitinin “insan, zoomorfik ongon ve ışık” şeklinde tasvir edildiğini belirtir. Güneşin, “ışığın, yıldırımın antropomorfizmden” ibaret olan ışıklı şekillerin her yerde “olumlu şekilde tasvir” edildiğini söyler. Ona göre bu durum “güneşin insan hayatında tuttuğu inkâr edilemez konumu” ile açıklanmalıdır. Eski insanın “Güneş’i her şeyin yaratıcısı” saydığını ve “her zaman onun doğmasını” izlediğini; “Türk halklarının mitlerinde ışığın ve aydınlığın, kaostan, karanlıktan” doğduğunu ifade eder (2005: 63). Bayat, Güneş’in rengi olan “kırmızı, sarı rengin” hem “sonsuzluğun” hem de “mutluluğun işareti” olduğunu belirtir (2005: 68). Ayrıca “Güneş’in gökten hâkimlik göndermenin yanı sıra o insanları ve ilk sırada hakani kötü ruhlardan” koruduğu; Güneş’in kötü ruhlardan koruma keyfiyetinin sonraları da devam ettiğini ve yüzyıllar boyunca Türk halklarının buna inandığını dile getirir (2005: 69).

Romanda ışık öncelikli olarak aşk ile ilişkilendirilmiştir: “Bir başına yaşadığı aşkı büyütüp duruyordu çünkü gözlerine dolan ışığı alıkoymak, kendinde tutmak istiyordu.” (Tekin, 2020: 44). Aşk, insanın içine dolan ve

ona sonsuzluk hissi veren bir ışıktır. Emin, üç yıl boyunca ormana “bir esinti, sessizce ışılan bir gölge olma özlemi”yle gider (Tekin, 2020: 45). Yasemin “ışığın, sesin, hızın” yakalanmaz şeyler olduğunu belirtir ve Emin’e aklının neden hep bunlarda olduğunu sorar. Emin, “Korku da kesinlikle bir yankıdır, bir anımsama, ama bunu sana nasıl anlatabilirim? Korkağın biri olduğum doğru...” der (Tekin, 2020: 48). Buna göre Emin’in, ölümden korktuğunu ve aşkla bu ışığa ulaşmayı (sonsuzluğu) arzuladığını söyleyebiliriz. Emin’e göre bütün korkuların kaynağı aslında karanlık ve ışıkla ilgilidir:

“İnsan karanlıktan geliyor ama gözlerini ilk kez açıp baktığında ışık onu çalıyor, gün ışığında görünen varlıklar dünyasına katılmasıyla birlikte karanlığı unutmaya başlıyor, geceyi bile aydınlatarak karanlıktan kurtulmak istiyor (...) Yaşlılar niye çok az uyuyor? Gördükleri karşısında insanın gözleri açıldıkça açılıyor çünkü, büyüleniyor, ışığın esiri oluyor...

(...) Karanlığı resmet!.. Korku insanın karanlıktan geldiğini anımsamasından doğuyor” (Tekin, 2020: 56).

Emin’e göre âşık olan insan “ışıkla dolar, parlar, göz kamaştırır”. Yine ona göre bu durum “aşkın insana bir imkân” sunmasıdır; bizi yok etmek isteyen görünmez düşmanlarımızın tanıyamayacağı bir şeye “dönüşme imkânıdır”, “ölümsüzlük şansı” demektir. Emin, işte asıl meselenin “bu ışığı tutabilmekte” olduğunu vurgular (Tekin, 2020: 62). Yasemin’e göre bu ışığı tutabilen yoktur ama Emin’e göre “zaten tutabilenler ışığa dönüşmüştür, süzülüp gitmiştir, başka bir boyutta seyrediyorlardır”. Emin, “ışığı kendinde tutmak istersen ışığın doğasına uygun davranmak” gerektiğini ama asıl daha önceki “varoluş biçiminden sıyrılmayı göze alabilecek kadar korkusuzsan” eğer, sana bu şansın güldüğünü ve “karanlığın tümüyle ancak o zaman aklından silindiğini” vurgular. Emin, şayet yönleri karanlıktan ışığa doğruysa, “ışıktan sonra ne geldiğini” düşündüğünü ve bunun için de “ışık olmak istediğini” fakat belki de “karanlığı unutamadığımız için geri dönüp öldüğümüzü” söyler (Tekin, 2020: 62- 63). Emin, insanın içinde “dünya ötesi bir şeye dönüşmek isteyen bir tohum” olduğunu ve insanın bilmeden “bu tohumu çatlatacak güçte bir ışığın gelip kendisine çarpmasını” beklediğini düşünür (Tekin, 2020: 78). Kendisinin Zümrüt’le başlarına gelen şeyin bu olduğunu ve ona bir karar vermesini söylediğini (ya birlikte bu ışığın altında durmalarını ya da ışığa dönmelerini) fakat Zümrüt’ün kendisinden farklı olduğunu; kendisinin ya “ışığın hepsini” kendi üstüne çektiğini ya onun “son anda geri” kaçtığını ya da “zarar görmeden” bu işten sıyrmanın yolunu bildiğini belirtir (Tekin, 2020: 79). Bütün aşkın sırrının bir ürperti olduğunu fark eden Emin, ormana “o bir saniye”lik ürperti için geldiğini vurgular. Yasemin, bunun üzerine belki de “sadece aşkın değil yaşamın bütün sırrının bir ürperti” olduğunu düşünür (Tekin, 2020: 79)³.

³ Fakat Yasemin’in anlamadığı bir şey vardır; şayet Emin o ürperti için ormana geliyorsa ormanı neden eve taşıyıp götürmüştür, ışık ormanda ona çarpacaksa evi neden o hale

Emin, bir gün mabet ağaçlarının altında oturup rüyasında olanları anımsamaya çalışır. Bu esnada baktığının orman olduğunu unuttur ve rüzgârın akışıyla bulanık renklerin ortasında sevgilisi Zümrüt'ün ifadesinin, esen rüzgârla birlikte, değişip durduğunu görür. Bu resmin, rüzgârın eseri olabileceğini düşünürken birden sevgilisinin yüzünün silinmemek üzere resmin önüne çıktığını, güneş ışığının bütün gücüyle sevgilisinin yüzünü aydınlattığını görür. Zümrüt'ün gözleri boşluğa yayılan renkleri silmiştir, "siyah bir ışıkla" parlamaktadır. Bu gözlerin güzelliğinin yaprakların güzelliğiyle ölçülemeyeceğini, sonsuz güçlü bir arzuyla ışıldayan gözlerin üstüne dikilerek "ışığını içine" akıttığını hisseder. Sonundaysa bu gözler, rüzgârın şiddetiyle bulanık ağaçların görüntüsüyle gölgelenir ve Emin o zaman gözlerin "haince bir duyguyla" kendisine bakıyor gibi olduğunu düşünür. Emin, "son bir yaprak" almak için arabasıyla ormana gider. Orada göle kadar yürür, yerden griye dönmüş koyu yeşil, kavak ağacından düşmüş, bir yaprak alır ve çantasından çıkardığı romanının rastgele açtığı sayfasına bu yaprağı yapıştırır. Açtığı sayfada "Şimdi, ölgün bir ışık içinde yüzen karlı tepelerin ardında gökyüzü kıpkırmızıydı..." cümlesi yazılıdır (Tekin, 2020: 153). Bu cümle Yasunari Kawabata'nın 1968 yılında Nobel edebiyat ödülü almasını sağlayan Karlar Ülkesi adlı romanından alıntıdır. Kırmızı renginin vurgusu önemlidir çünkü kırmızı renk yukarıda da belirttiğimiz gibi "Güneş'in ve dolayısıyla da sonsuzluğun simgesidir. Zümrüt ve Emin arasındaki "ışık" ölgündür yani bitmiştir ama yaşadıkları duygu, aralarındaki aşk sonsuzdur. Bu anlamda anılan romandan yapılan alıntı işlevseldir diyebiliriz. Emin, dönüş yolunda karşılaştığı sarhoş bir genç adamı takip eder ve adamla konuştuğunda, adamın sigara paketinin içindeki kalemde, onun kendisi olduğunu fark eder. Adam, Emin'e iki ay kadardır, kendisinin yutulduğunu ve bir enerji çukuruna düştüğünü söyler. Emin, adama "çıkarsın" der. Bu da hayat-ölüm arasındaki döngünün sonsuzluğunun bir simgesi olarak yorumlanabilir; ölümün korkutucu bir gerçek olması ve insanda ondan kaçma dürtüsü uyandırması kaçınılmazdır ancak insan bu duygudan bir şekilde çıkmasını/kaçmasını bilir, döngünün kaçınılmazlığı/sürekliliği beraberinde insana istemese bile bir kabullenışı de getirir.

1. 4. Sayı Arketipi

A. Schimmel, Wolfgang Phillip'e göre "bütün varlıkların, dalgada, radyasyonda ve yoğunlaştırmada ortaya çıktığı üzere üç kutuplu bir Ergriffenheit (duygu)" içerdiğini ve bizlerin de "özel olarak üç kutuplu olduğumuzdan buna karşılık gelen üçlemelerde kendimizi rahat hissettiğimizi" ifade ettiğini söyler. Yine R. Müller'in de insanın suyu, havayı ve yeryüzünü gördüğünü; 3 dünyanın var olduğu fikrini geliştirdiğini; 3 hali (katı, sıvı ve gaz) bildiğini dile getirir. Ayrıca "yaratılan şeylerin üç grup (mineraller, bitkiler, hayvanlar)" olduğunu bulduğunu; "bitkilerde kök, sap

getirmiştir? Emin'in cevabı basittir; yapraklar duvarda çok güzel durmuşlardır, içinden bunu yapmak gelmiştir ve daha sonra bunu yapmaya devam etmiştir.

ve çiçeği ve meyvelerde kabuk, etli kısım ve çekirdeği” keşfettiğini; “Güneş’in sabah, öğlen ve akşam” olmak üzere “farklı yön ve biçimlerde algılandığını”; “gördüğümüz ve yaşadığımız dünya[nın] 3 boyutlu olduğundan dolayı bütün deneyimlerimizin uzam (uzunluk, yükseklik, genişlik) ve zaman (geçmiş, şimdi, gelecek) koordinatları” içinde yer aldığını söyler. Yine bütün yaşamın “başlangıç, orta ve sonun üç katlı özellikleri altında” görüldüğünü “(oluş, varoluş ve yitiş)”; mükemmel bir bütünü “tez, antitez ve sentezle” biçimlendirilebildiğini; “3 temel renk olduğunu (kırmızı, sarı ve mavi ve bunların diğer bütün renkleri verebildiklerini)” fark ettiğini belirtir (Aktaran Schimmel, 2011: 70- 71).

Romanda bu anlamda üç sayısının da sembolik olarak kullanıldığı görülür: “(...) Üç yıldır gidip geldiği ormanın derinliklerinde bir esinti, sessizce ışılan bir gölge olma özlemiyle erişilmez uzaklıklara yansıyacak... kent in uğultusunu dalgın dalgın soluyarak saklanıyordu işte (...)” (Tekin, 2020: 45). Emin, sevgilisi Zümrüt’e aşk konusunda ciddi baskı yapar; âşık insanın uyumayacağını söyleyerek Zümrüt’ün gizli gizli uyumasına ve yorgun düşmesine neden olur. Bir gün Emin, Zümrüt’e “Önümüzde seçebileceğimiz üç yol var Zümrüt” diyerek ya masallardaki gibi ayrılacaklarını ya hemen buradan çıkıp gideceklerini ya da birlikte intihar edeceklerini söyler (Tekin, 2020: 69). Romanda üç sayısı sekiz defa tekrar edilir. Schimmel, üç sayısı için “kapsayıcı sentez” tanımını kullanır (2011: 69). Hermann Hesse’nin Siddharta adlı eserinde Siddharta’nın yolculuğunun üç yıl sürmesi⁴ ile Emin’in yolculuğunun üç yıl sürmesi ve kendilerini arama yolculuğunda mekân olarak ormanı seçmeleri arasındaki paralellik açıktır. Romanda Emin’in aşk acısı ile ormana (aslından ölümden kaçış içindir) sığınması, bedensel arzularını bir kenara bırakması ve kendisini kent hayatından soyutlaması nefisini öldürmesi yani bir bakıma çile çekmesi olarak yorumlanabilir; ona bu yolculukta dostu Yasemin’in eşlik etmesi Siddharta adlı eserle benzeşen diğer bir noktadır.

1. 5. Yeniden Doğuş Arketipi

Emin, aylar öncesinde ormanda siyah bir ağaca rastlar. Bu ağaçtan öylesine kopardığı bir yaprak “ruhunda garip bir değişime” yol açar. Böylece dayanılmaz bir heyecanla yaprak toplamaya başlar. Campbell’e göre “ağaç, arzuları gerçekleştiren bereketli yanıyla Dünya Ekseni”dir (2018: 194). Romanda Emin, ormana gittiğinde “lale ağacı”nı arar. Lale ağacını aslında hem renginden dolayı hem de zor bulunan bir ağaç olduğu için seçtiği söylenebilir: “(...) Çektikleri acının anlamı sonbaharın soldurduğu bir yaprağa sinmişti de o yaprağı arıyordu sanki” (Tekin, 2020: 27). M. Eliade,

⁴ M. Karadeniz, *Siddharta* adlı eser üzerine yaptığı çalışmasında romandaki ormanı, maneviyat mekânı ve gölgenin ilk görüldüğü alan olarak tanımlar: “Siddhartha, dostu Govinda ile üç yıl boyunca, dünya hayatından uzak durarak nefislerini öldürmeye çalışırlar. Samanaların yanında kendisini egosundan uzaklaştıran pek çok yolu yürümesini öğrenen Siddhartha, acılara katlanarak gönüllü ıstırap, açlık, susuzluk ve yorgunluk çeker. Ne var ki tüm bu çile hayatına rağmen, öğrendiklerinin geçici bir arınma olduğunu çok geçmeden fark eder” (2020: 8).

“Doğa sadece kendisini yenilerken arkaik insan zamanı kesin olarak aşma ve ebediyet içinde yaşama olanağını yeniler. Bunu yapamadığında, ‘günah işlediğinde’, yani, tarihsel varoluşa, zamanın içine düştüğünde, yıllık olarak bu olanağı elden geçirir. Ama, en azından hatalarını yok etme, ‘tarihin içine düşüş’ün anılarını silip atma ve zamandan kesin olarak kaçabilmek için yeni bir girişimde bulunma özgürlüğünü elden bırakmaz” der (1994: 150). Romanda Emin’in ağaç yapraklarını toplaması ve özellikle de lale ağacı yaprağını araması bir bakıma zamandan kaçması yani ölümsüzlüğe ulaşmayı veya ölümü aşabilmeyi arzuladığını göstermektedir. Doğaya sığınma aslında bir “Yeniden Doğuş” arketipi olarak yorumlanabilir⁵. Zaten romanda Yasemin de “Ormanda yürürken zamanın içinde geri geri gittiğimi hissediyorum” der ve ekler, “insanlar ağaçlardan korkmakta haklıymışlar...” (Tekin, 2020: 26). Yasemin içinden şunu düşünür: “Bir gece ormanda kalıp yıldızların ruhunun ağaçlara aktığını görmeliydiler” (Tekin, 2020: 26). Burada “Yeniden Doğuş” arketipinin olduğu açıktır. Öyle ki Emin Yasemin’e “insanın içinde dünya ötesi bir şeye dönüşmek isteyen bir tohum” ve insanın beklediğinin “bu tohumu çatlatacak güçte bir ışığın kendisine gelip çarpması” olduğunu söyler (Tekin, 2020: 78). Bu ışığa yaklaştıklarında ya ışığın hepsini kendi üstüne çektiğini ya Zümrüt’ün kendisini kandırdığını ve son anda kaçtığını ya da onun zarar görmeden bu işten sıyrılanın yolunu bildiğini belirtir (Tekin, 2020: 79). Aşktaki o ürperti kaybolduğu için de o bir saniyelik ürpertiye hissedebilmek için ormana geldiğini vurgular. Bununla birlikte romanın sonunda ormana giderek ölümden kaçmayı arzulayan ve böylece “yeniden doğuş”unu gerçekleştirmiş olacak olan Emin’in başarılı olamadığı ve ne kadar acı da olsa yaşlılığı ile (dolayısıyla ölümlü) yüzleşmek zorunda kaldığı görülür. Yasemin de sevgilisinin intiharından sonra hayata tutunmak ve hatta yeni bir hayata başlamak ister: “(...) yaşamını yeniden kurma isteğiyle dolu olduğunu açıklamıştı... Ama nasıl olacaktı bu?” (Tekin, 2020: 42). Her ikisi de aşk acısı yaşamaktadırlar; birisi aldatıldığı için diğeri de sevgilisi intihar ettiği için aşklarında yarım kalmışlardır. Onları var edecek, yeniden doğuşlarını sağlayacak bir şey lazımdır. Emin için bu ormana gitmek, lale ağacını aramak ve yaprak toplamaktır. Yasemin’in yeniden doğuşunu sağlayacak vasıtaları arayışı üzerinde fazlaca durulmasa da (çünkü anlatılan Emin’in hikâyesidir) onun da aslında yazarak kendisini var etmeye- yeniden doğuşunu sağlamaya- çalıştığı görülür.

⁵ Jung, yeniden doğuşun çok katmanlı olduğunu belirterek yeniden doğuş biçimlerinin; 1. “Ruh göçü”, 2. “Reenkarnasyon”, 3. “Diriliş”, 4. “Yeniden doğuş”, 5. “Dönüşüm sürecine katılım” olmak üzere beş aşamalı olduğunu belirtir. Jung, yeniden doğuşun; “yenilenen kişiliğin özü değişmemiş, yalnızca işlevleri, bazı kısımları iyileşmiş, güçlenmiş ve düzelmişse varlığın değişmediği bir yenilenme” olarak görüldüğünü; bazen de “gerçek dönüşüm” diyebileceğimiz türden bir yeniden doğuş olarak da görülebilir. Burada yenilenmenin, “transmutasyon” diye nitelendirebilecek “bir varlık değişimi” olduğunu ve burada “artık ölümlü varlığın ölümsüz varlığa, bedensel varlığın ruhsal varlığa, insanın tanrısal varlığa dönüşmesi[nin]” söz konusu olduğunu belirtir (2005: 47- 48).

1. 6. Hayvan Arketipi

Romanda “köpek, at, ağaçkakan, baykuş, kedi” sembolleri vardır. Y. Çoruhlu, Türklerde ayinler sırasında “güçlü şamanların kurt, kartal gibi hayvanların biçimine girerken, zayıf şamanların köpek şekline girdiğini ve köpeğin genellikle yeraltına inerken” kullanıldığını belirtir. Bu olumsuz anlamına uygun olarak köpeğin Türk Kozmolojisinde “ölüme işaret eden timsaller”den olduğunu vurgular (2002: 154). Emin- romanda bu kısımlar italik yazılmıştır- iç monolog diyebileceğimiz konuşmalarında, “Yaşar” adlı bir köpeğinden bahseder. Sabahları onun tasmağını çözduğunu ve bahçe kapısından sokağa bıraktığını anlatır. Evlerinin karşısındaki apartmanın giriş katına bir kadının taşındığını ve Yaşar’ın tasmağı çözülür çözülmez soluğu kadının penceresi altında aldığını, havladığını söyler. Kadının pencereden köpeğe ip sarkıttığını, kâğıt toplar fırlattığını sonra da köpeğin yüzüne perdeyi çektiğini; Yaşar’ın kadına tutulduğunu ve üzgün, huzursuz eve döndüğünü ifade eder. Sonunda hayvanın huzursuzluğunun kendisine geçtiğini ve gece gündüz kadının camını gözlediğini dile getirir. Bir gün kadının kapısını dayanamayarak çaldığını ve kadının kendisini içeri aldığını, ertesi sabaha kadar kadınla birlikte olduğunu söyler. Köpeği bir ay kadar dışarı çıkarmadığını ama köpeğin pencerenin önünden ayrılmadığını belirtir. Sonunda kadının kaçır gibi mahalleden taşındığını anlatır. Kadının adı Asuman’dır. Emin’in cinselliğini tatmin ettiği -bu eylemin sadece bir defa gerçekleşmiş olması da dikkate değerdir- kadının adının Türkçe “gökyüzü” manasına gelmesi, Asuman’ın mahalleden “sır gibi” gitmesi ve Türk mitolojisinde köpeğin sembolik olarak ölümü simgelerken Emin’in köpeğinin adının Yaşar olması anlamlıdır. Ayrıca Yaşar, romanda Emin’in hayvani taraflarını (cinsel açlığını) göstermesi açısından- yukarıda da belirttiğimiz gibi- bir “gölge arketipi”dir de. Öyle ki Emin, rüyasında annesini görür ve annesi ona “Adını Yaşar koymadığıma çok pişman oldum, diyerek bıçağı kalbine sap[lar]...” (Tekin, 2020: 149). Emin, bir gün arkadaşı Övgü’ye evinin kapısını açtığında Yaşar’ın kaçtığını, arkasından Övgü ile koştuklarını ancak onu yakalayamadıklarını söyler. Övgü ise bu olaydan üç dört gün sonra intihar eder. Emin, o zaman Övgü’nün aslında kendisiyle vedalaşmaya geldiğini anlar. Yaşar, bu açıdan romanda hem bir gölge arketipidir hem de ölümün sembolüdür diyebiliriz.

Çoruhlu, Şamanist törenlerde atın çoğunlukla “Gök Tanrı’nın simgelerinden biri olarak” önem kazandığını; “kurban olarak da ona sunulduğunu” ayrıca “Şamanın at yardımıyla yeraltına ya da öteki dünyaya geçebildiği için ölümün de simgesi” olduğunu belirtir (2002: 140). Jung da atın mitolojide ve folklorda “çok yaygın bir arketip” olduğunu ve “hayvan olduğu için insan ruhunu değil, alt-insanı, içimizdeki hayvanı, yani bilinçdışı ruhu simgelediğini” dile getirir. “Taşıyıcı hayvanlar” olan atların, “anne arketipi ile sıkı bir ilişki içinde” olduğunu; “insanın üzerine oturduğu hayvan olan atın, bizi tedirgin eden rahimi ve içgüdüsel tepileri anıya” getirdiğini belirtir (2001: 199). Romanın bir bölümünün başlığı “Atlar”dır. Bu kısımda ormada gezerken iki beyaz atıyla gezen bir adamla karşılaşır. Adam

onlara aslında üç atı olduğunu fakat bir gün ormana gelen üç adamın kendisinden izin alarak atlarıyla gezmeye çıktıklarını, o gün hasta olduğunu (ateşten yandığını), normalde atlarının her zaman arkalarından gittiğini ancak o gün gidemediğini, nasılsa atlar yolu biliyorlar, dönüp gelirler diye düşündüğünü, birinin bu gezintiden sonra ayağının kırıldığını ve vurmak zorunda kaldığını anlatır. Yasemin ve Emin de adamdan izin alarak ata binerler, adam kendilerini takip eder. Bu sırada Yasemin bilerek biraz hızlanır, adamla köşeyi döndüklerinde ona ormandaki lale ağacının yanı sıra ormanda dolaşan kişiyi tanıyıp tanımadığını da sorar; adam ormanda lale ağacının olmadığını ve bu dolaşan kişinin ormanda yeni gezmeye başladığını, çok genç olduğunu ama acıdan yüzünün sünmüş olduğunu ifade eder. Bu adamın, Emin'in son defa yaprak toplamak için ormana gittiğinde karşılaştığı kendisinin genç hali olduğunu fark etmesi "at"ın simgesel anlamda ölümün işareti olduğunu gösterir çünkü Emin, kabul etmese de, yaşlanmıştır ve ölüm artık onun için kaçınılmazdır.

Ögel, Altaylılara göre ağaçkakan kuşunun "Tanrının bir elçisi" olduğunu belirtir (2010: 47). A. Erhat da ağaçkakan kuşunun "Roma dininde önemli bir rol" oynadığını; "Mars'a adanmış bir hayvan olup Romulus'la Remus'un kurtarılmalarında dişi kurt kadar" rol oynadığını vurgular (1996: 1373-1374). Romandaki bölümlerden birisinin başlığı "Ağaçkakan"dır. Ormanda Emin, bir taşın üzerinde boynunu kısmış kendisine bakmakta olan bir kuş görür. Başta bu kuşun baykuş yavrusu olduğunu zannederse de sonra ağaçkakan olduğunu anlar:

"'Bakış insanı çok derin bir uykudan uyandırabilir, keskin bir çığlık gibi,' diye geçirdi aklından. Gözlerdeki ışık çok güçlüydü, biliyordu bunu. Taşın üstünde hiç kımıldamadan öylece duruyordu kuş. Hafifçe arkasına kaykılmıştı. Taş ıslanmıştı yağmurdan, arada bir ışıklanıyor, o zaman kuşun karnında beyaz yansımalar oluşuyordu, kahverengi tüyleri aydınlanıyordu. Boynuna kadar benek benekti kuş..." (Tekin, 2020: 143).

Emin daha sonra kuşun karşısında anılara dalar; sonrasında ise ormandan çıkarak arabasına biner ve üç yıldır doğru dürüst yemek yemediğini hatırlayarak bir lokantaya gider. Ruhunun aşk acısıyla dünyaya kendini kapattığını fakat bedeninin cinselliği kendisine hatırlattığını korkuyla fark eder. Gece geç vakte kadar otoparkçı ve cüce ile tenekenin başında oturup konuşur; sonra nedense " 'Ben de aşığım...' deyip bebeği cücenin kucağına bıraktı. 'Üç yıl mı oldu, yoruldu, gidip yatayım bari...' der (Tekin, 2020: 148). Uyumadan önce ağaçkakanı gözlerinde canlanan biçimiyle resmetmek ister; kuşu görür ama çizemez. Evdeki yaprakları kaldırıp kaldırmamak konusunda kararsızdır; sabah uyandığında yine ormana gitme düşüncesi kafasında belirir. Sonra unutmak ve anımsamakla ilgili düşüncelerini hızlıca kâğıda geçirir. Kâğıdın altına şu notu düşer: "Kentin içindeki ağaçlara hiç bakmadığımı fark ettim." (Tekin, 2020: 149). Romanda ormanın Emin'in bilinçdışını, kentin ise bilincini temsil ettiğini

yukarıda belirtmiştik. Kent içerisinde iken Emin, ağaçlara hiç dikkat etmeyerek aslında bilincinden -kendinden- ne kadar uzak olduğunu da göstermektedir. Emin, bu bölümün sonunda son bir yaprak almak için ormana gidecek, ormanda kendisiyle karşılaşacak ve bir daha da ormana gitmeyecektir. Ağaçkakanın bu açıdan romanda bir simge olarak kullanıldığını söylemek mümkündür; yeni bir hayata başlamanın ya da ölümü kabullenişinin bir simgesidir.

“Kaz, karga, baykuş, kuğu şamanın en çok suretine girdiği hayvanlardandır” (Ohlmarks’tan akt. Çoruhlu, 2002: 151). J. P. Roux, Kutadgu Bilig’te erdemlerin bazı hayvanlarla sembolleştirildiklerini ve buna göre “horozun cesur, tilkinin kurnaz, turnanın temkinli, karganın dikkatli” olduğunu; “gücü kurtta, cesareti ayıda, temizliği saksığanda, temkinli olmayı baykuşta” gördüğünü dile getirir. Ayrıca “yazıtların da soyut şeyleri hayvanlar aracılığıyla”- örneğin “gücü öküz, zayıflık ve korkaklığı koyun, coşkuyu tay, cesaret ve kahramanlığı kaplan aracılığıyla”- anlattıklarını ifade eder (2011: 115). Romanda Emin, Yasemin’e Ko Samui’de bir şey yaşadığını ancak bunu gerçekten mi yaşadı yoksa yaşamadı mı bilemediğini ve daima kendisine bunu sorup durduğunu söyler. Buna göre yalnızken sahilden uzaklaşarak ormana gider; içini hafiften bir korku sarar; müzik sesi ve gülüşmeler duyar; korkmasına rağmen ilerleyerek baktığında dans eden ihtiyarlar görür. Geri döndüğünde kaldığı bungalovda bir baykuş bulur, yıllar sonra hayatına bir kuş girdiği için hoşuna gider, oturarak kucağına baykuşu alır, alnını okşar, uyuyan baykuş sırt üstü kucağına devrilir. Yasemin sonrasında ne olduğunu sorar. Emin, baykuşu göğsüne bastırarak dışarı çıktığını, bir sigara yakarak kumsalda parıldayan deniz kabuklarına baktığını söyler. Gerçekten de romanda Emin, Yasemin ile konuşmalarından anlaşıldığı üzere “temkinli” birisidir. Yasemin daima tüm duygularını açıkça konuşmak taraftarıdır ancak Emin, ona verdiği cevaplarında daima kapalı ve gizemlidir. Hatta bir defasında Yasemin, “Yani, Emin, ben sana içimdeki üzüntüyü açarsam ilişkimiz bozulacak mı demek istiyorsun?” diye sorar (Tekin, 2020: 118).

Emin rüyasında, arabasının içinde yol kenarındaki bir duvar dibinde beklediğini görür. Kucağında bir kedi, elinde dolu bir poşetle sekiz- dokuz yaşlarında, saçları ışık içinde dalgalanan ve yakası kürklü bir palto giymiş bir kız gelir. Kız elindeki poşeti duvarın üstüne açar ve kedi yiyeceklere kafasını soktuğunda koşar adım oradan uzaklaşır. Kendisi kediye bakarken yolun öte ucunda saçları kıvrır, kızıl genç bir kadın belirir. Önce kadının Gece olduğunu zanneder fakat bir tek saçlarının tuttuğunu anlar. Upuzun boyunlu, incecik yüzlü, kalın dudaklı bir kadındır. Kadın, masmavi, içini gösteren, incecik askılı, kuyruklu bir elbise giymiştir, göğsünde kalp biçiminde ortasında bir anahtar deliği olan paslı bir madalyon vardır ve koluna bir sepet takmıştır. Kadın, kediye fark edince onu alıp göğsüne bastırır ve ağır ağır kuyruğunun yerde bıraktığı izle kaybolur. Emin rüyasında “Bu kuyruk değil bir fırça” der. Terk edildiği anda yeni bir sahip bulan kedi aklına gelir ve aynı zamanda o kedinin kendisi olduğunu fark eder. Emin, eski eşi Gölge’den kaçarcasına

sevgilisi Zümrüt'e gider, Zümrüt kendisini aldattığında soluğu arkadaşı Yasemin'le ormanda alır. Bu açıdan kedinin sembolik olarak sevilme arzusu duyan Emin olduğu ancak bir türlü kendisini gerçekten seven bir sahip (kadın) bulamadığına işaret ettiğini söyleyebiliriz. Ayrıca kedilerin “sevgi arsız” olmaları ile Emin'in aşkıyla, tutkusuyla Zümrüt'ü adeta bıktırması arasında da bir ilişki vardır.

Sonuç

Jung'un ortaya attığı ve kolektif/ortak bilinçdışına ait olan arketipler, arketip eleştirisi bağlamında ele alındıklarında okurlara ve tabii ki eleştirmenlere sanat eserlerine yeni yorumlar getirebilmeleri açısından oldukça önemlidirler. Çalışmada arketip eleştirisi bakımından ele alınan Latife Tekin'in *Ormanda Ölüm Yokmuş* romanında Emin modern bir - Campbell'in tanımlamasıyla-monomittir; bu nedenle kahraman olarak çıktığı *yolculuğu doğaüstü olaylarla ve kişilerle savaş* şeklinde gerçekleşmez, yolculuğu ve tabii ki savaşı kendi içinde, kendisiyle gerçekleşir. Ayrıca yolculuğunun sonunda- destan ve masallardakinin aksine- başarıya ulaşamaz yani girdiği savaşın galibi değildir. Bununla birlikte gerçeklerle yüz yüze gelmek- her ne kadar gerçekleri kabul etmese bile- içindeki savaşın sonunu gösterdiğinden aslında yolculuğun da sonudur, bitişidir. Romanda “kahraman” arketipine (Emin), anne arketipine (orman), “seven anne” (Yasemin) ve “korkutucu anne” (Gölge) arketiplerine, “gölge” arketipine (köpeği Yaşar), yaşlı bilge arketipine (Yurt), “anima” arketipine (sevgilisi Zümrüt, eski eşi Gölge), “özben/ben” arketipine (Emin'in ormanda karşılaştığı ve aslında kendisinin genç hali olan adam), “ağaç” arketiplerine (meşe, kavak, çınar, kayın, çam gibi), “sayı” (üç sayısı) arketipine, “güneş ve ışık” arketiplerine, “yeniden doğuş” (doğaya sığınma ve lale ağacını arama) arketipine, “hayvan” arketiplerine (köpek, at, ağaçkakan, baykuş, kedi) yer verilmesi de Jung'un ortaya attığı ortak bilinçdışının sanat eserlerinde canlanması olarak yorumlanmalıdır. Bu açıdan bakıldığında roman sembolik açıdan oldukça zengindir. Ayrıca önemle belirtmek gerekir ki bu sembollerin bizde çağrıştırdığı duygular, özellikle de aşk ve ölüm duygusu, klişe bir şekilde verilmediği için roman, başarılı bir romandır.

KAYNAKÇA

- Ateş, M. (2001). *Mitoloji ve semboller ana tanrıça ve doğurganlık*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Bayat, F. (2005). *Mitolojiye giriş*. Çorum: Karam Yayıncılık.
- Campbell, J. (2018). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (çev.: Sabri Gürses), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Dökmen, Ü. (1983). Pinokyo'nun arketipler ve anababa-çocuk ilişkileri açısından incelenmesi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 16 (2), 381- 395.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi dönüş mitosu*. (çev.: Ümit Altuğ), İstanbul: İmge Kitabevi.

- Emiroğlu, K.- Aydın, S. (2003). *Antropoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Ergun, P. (2004). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Ergun, P. (2010). Türk kültüründe ruhlar ve orman kültü. *Milli Folklor*, 87, 113- 121.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Frazer, J. G. (2004). *Altın dal dinin ve folklorun kökenleri- I*. (çev.: Mehmet H. Doğan), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Huyugüzel, G. (2018). *Eleştiri terimleri sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Jung, C. G. (2001). *İnsan ruhuna yönelik*. (çev.: Engin Büyükinal), İstanbul: Say Yayınları.
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip*. (çev.: Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik psikoloji*. (çev.: Ender Gürol), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Karadeniz, M. (2020). Hermann Hesse'in Siddhartha'sını kahramanın yolculuğu ve arketipsel sembolizm bağlamında okumak. *Mukaddime*, 11(1), 1-17.
- Kipmen, S. (2020). Vasalisa masalında arketipler ve semboller. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 64, 21-31.
- Moran, B. (2003). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi- I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Roux, J. P. (2011). *Eski Türk mitolojisi*. (çev.: Musa Yaşar Sağlam), Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Tekin, L. (2020). *Ormanda ölüm yokmuş*. İstanbul: Can Yayınları.
- Schimmel, A. (2011). *Sayıların gizemi*. (çev.: Mustafa Küpüşoğlu), İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşığıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

GELENEKSEL TÜRK GELİNİNİN BÜYÜSEL ERGİNLENME YOLCULUĞU



THE MAGICAL INITIATION JOURNEY OF THE TRADITIONAL TURKISH BRIDE

Turan DEMİR*

ÖZ: Toplumsal ve bireysel yaşamda kendine yer edinmeye çalışan insan, dünyadaki varlığı boyunca çeşitli evrelerden geçmektedir. Bireyin dünyaya hem psikolojik hem de sosyolojik bir uyum sağlaması için gerçekleşen bu evreler doğumla başlayıp evlilikle devam eder ve de ölümle sonlanır. Söz konusu bu evreler genel bağlamda geçiş dönemleri/ritleri olarak adlandırılır. Birey, bu geçiş dönemlerine ilkel zamanlardan beri büyüsel ve mitolojik özellikler taşıyan törenlerle/ritüellerle hazırlanır. Geçiş dönemleri krizlerle dolu bir süreçtir ve birey, biyolojik yeterliliğinin yanında psikolojik olarak da erginlenme süreçlerini atlatarak toplum içindeki yeni statüsüne bir kabul töreni ile kavuşur. Evlilik, geçiş dönemleri içerisinde doğumu ve ölümü hazırlayan önemli bir süreçtir. Soyun devamı kültürel kodlarla örülmüş evlilik ile sağlanırken yaşayan her varlığın ölümü gerçekleşeceğinden bu süreç geçiş dönemlerini bütünleştiren bir işleve sahiptir. Evlilik bağlamında gerçekleşen geçiş döneminde kadının erginlenme süreci büyüsel pek çok anlam ve ritüel içermektedir. Evlilik, geleneksel Türk gelininin genç kızlığa veda etme ritüelidir. Evlilik süreçlerinde krizin merkezi gelin adayı kızdır ve gelin olacak kız, doğup büyüdüğü yerden ayrılıp doğurduğu çocuğu büyüteceği yeni bir alana öteki bireye dönüşerek geçer. Bu kriz döneminin rahat atlattılması için de birçok büyüsel ritüel sergilenir. Ortaya konan bu çalışmada da geleneksel Türk gelinin büyüsel erginlenme yolculuğu ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geçiş Dönemleri, Büyü, Sempatik Büyü, Evlilik, Türk Gelini.

ABSTRACT: Human who is trying to find a place for himself/herself in social and individual life, passes through various stages throughout his/her existence in the world. These stages, that take place to adapt to the world both psychologically and sociologically, start with birth, continue with marriage and end with death for human. These phases are generally named as transitional periods/rites. The human is prepared for these transition periods with ceremonies/rituals that have magical and mythological characteristics since primitive times. Transition periods are a process full of crises and in addition to his/her biological competence, the human overcomes the psychological initiation processes and attains his/her new status in society with an acceptance ceremony.

Marriage is an important process that prepares birth and death in transitional periods. While the continuation of the lineage is ensured by marriage knitted with cultural codes, this process has a function that integrates the transition periods, since the death of every living being will occur. In the transition period that takes place in the context of marriage, the initiation process of women includes many magical meanings and rituals. Marriage is the farewell ceremony of

* Dr.-Samsun İl Milli Eğitim Müdürlüğü/Samsun- demirturan46@gmail.com (Orcid: 0000-0002-0068-7442)

traditional Turkish bride's to the virginity. The bride candidate is the center of the crisis in the marriage process and the bride-to-be girl leaves the place where she was born and grew up and then passes into a new area where she will raise her child, by transforming into another individual. Many magical rituals are performed to get through this crisis period easily. In this study, the magical initiation journey of the traditional Turkish bride is discussed.

Keywords: Transition Periods, Magic, Sympathetic Magic, Marriage, Turkish Bride.

Giriş

Evlilik, toplumun en küçük yapı birimi olan aile kurumunu oluşturmak için yapılan, yazılı olmayan hem toplumsal hem de bireysel mahiyetteki bir sözleşmedir. Ailenin tüm toplumlarda neslin devamı ve kültürün ilk elden aktarımının yapıldığı temel kurum olarak önemli bir işlevi vardır. Aile, kültürün öğrenme yoluyla devamlılığını sağlayan kurumdur. Toplumun temel bileşenlerini yapısında barındıran aile kurumunun da kültürel değerlere göre oluşması ve meşru bir zemin kazanması için iki çiftin bir araya gelmesi lazımdır.

Çiftlerin evlilik ile bir araya gelme aşamalarında gelenek ve görenekler dinamik bir yapı içerisinde her alanda kendini gösterir. Ata soylu (patriarkal) aile yapısına sahip toplumlarda eylemler geleneklere sınırlanarak erkek tarafının baskın olduğu bir yönde gelişir. Evlilik ritüellerinde erkek tarafından ziyade ailesinden ayrılarak yeni bir gruba dahil olan gelin adayından bireyin toplumsal statüde konumunun değişim sürecinin değerlendirilmesi önemli bir husustur. Evlilik ritüellerinde gelin kız, doğup büyüdüğü yerden ayrılarak doğurup büyüteceği öteki alana geçer. Van Gennep'in geçiş dönemlerinin aşamalarında *ön hazırlık* (ayrılma) olarak gösterdiği bu evre (2022: 19) gelin kız için sadece sosyal statüsünün değişimini değil psikolojik değişimini de kapsar. Her dönüşüm, merkezinde dönüşen ve öteki olan şeyi derinden etkileyerek psikolojik kopmaların ağırlığını en acı şekilde hissettirir. Kültürel kodlarla genç kızlıktan anne adayı bir kadına dönüşecek olan Türk gelini bu dönüşümün merkezinde psikolojik acıları kendinde hissederek öteki olur.

Kadın, birçok kültürde inanç sitemlerine göre çeşitli statüler kazanmıştır. Bu statüler üretim ve tüketim yapısına göre değişiklik gösterir. Üretim ve tüketim biçimlerinin inanç boyutunu etkilemesi ile soyun devamlılığı ilkesine göre yüceltilen ya da çeşitli haklardan mahrum bırakılan kadınlar, toplumun kültürel yapısı içerisinde cinsel ilişkileri belli bir düzene koyma anlayışında merkez bir simge olarak kaçınma ve tabularla sarmalanmıştır. Ergun'a göre Tanrı tarafından kut verilen kadınlar ile ilgili olarak Türk kültüründe Umay ve Ayzit kültü oluşmuştur. Bu bağlamda Türk gelininin göçü, yeryüzüne gönderilen kutlu, ilk "kadın-gelin"i simgelemektedir (2010: 276). Kültürel kodlarla sarılmış evlilik kurumunda önem kazanan kadın, mitolojik ve dini kökten gelen uygulamalarla şekillenen bir erginlenme töreni olan evlilik yoluyla çeşitli sınamalardan geçerek kut alır ve yeni ailesine dahil olur.

Türk düğünlerinde nesli devam ettirecek anne adayı olarak genç bir kızın kültürel ögelere göre değişimi ve olgunlaşma aşamalarını analiz etmek için bu çalışmada Anadolu sahasında düğün âdetleri üzeri yapılan çalışmalar incelenmiştir. Ayrıca sahadan derlenen veriler de bu çalışmanın kaynaklarını oluşturmaktadır. Bağlam merkezli yapılan bu çalışmada elde edilen verilerle Türk düğünlerinde geleneğe bağlı olarak gelinin büyüsel erginlenme süreçleri değerlendirilmiştir. Bu sürecin değerlendirilmesinde de işlevsel halkbilimi kuramı yöntem olarak belirlenmiştir.

1. Kavram Analizi

1.1. Erginlenme

Erginlenme, hayatın çeşitli safhalarında kişinin statüsünün değişimine bağlı olarak yapılan ve bir sınama deneyimi içeren ritüeller bütünüdür. Eliade'ye göre erginlenme: *"En genel anlamda, maksadı erginlenecek olan şahsın sosyal ve dini statüsünde kesin bir değişim meydana getirecek olan ritüeller ve öğretiler bütünü olarak ifade edilmektedir. Felsefi terimlerle belirtilecek olursa erginlenme, varoluşsal durumda temel bir değişime denk düşer; aday, sınavından, erginlenme ritüelinden önce sahip olduğundan tamamen farklı bir beden olarak ortaya çıkar ve bir başkası haline gelir."* (2015:12). Erginlenecek aday, kültürel kodlara uyumlu yeni rolüne sınanarak girmelidir. Fizyolojik ve psikolojik sınamaların yanı sıra kültürel bağlarla ilintili olarak ideal tipi bulma veya oluşturma isteği mitik kodların aktarımı bakımından önemlidir. Erginlenecek aday, ait olduğu toplumun mitik kodlarına bağlı olarak tabiatüstü varlıklarını da sembolik olarak bilmeli ve onlara karşı gerekli saygıyı göstermelidir.

Kozmosun var oluşunu anlamak ve içselleştirmek için de simge veya simgelerin sırrı bilinmelidir. Eliade'ye göre erginlenme, yetişkinler arasında manevi bir olgunluğa eşdeğerdir. İnsanlığın inanç tarihi boyunca hep aynı temaya rastlanılır; erginlenen, sırları öğrenen bilen kişidir (1991: 165). Bir topluluğa dahil etme sürecinde aday, kültürel süreçlerden geçer ve toplumun kuralları ile uyumlu bir üye olarak yeni statüsüne kavuşur.

Doğumdan ölüme kadar insan hayatının dönemleri içerisinde kritik evreler sorunsuz aşılmalı ve ihtiyaçlar hiyerarşisine göre bireyden hareketle topluluğun gereksinimleri karşılanmalıdır. Dünyaya gözlerini açan her çocuk toplumun maddî ve manevî ihtiyaçlarına cevap verecek işlevselliği özünde barındırır. Doğum ve ölüm paradoksu içerisinde nüfusun üretim ve tüketim biçimlerine göre belirli bir dengede devam eden yaşam süresi boyunca birey, çeşitli safhalardan geçerek toplum içerisinde statüsünde değişiklik yaşar.

Her değişim normal bir süreç olmakla birlikte, psikolojik olarak yeni bir safhaya geçişte birey sınamalara tabi tutularak törensel nitelikteki uygulamalarla yeni statüsüne hazırlanır. Bu dönemlere geçiş dönemleri adı verilir ve en önemlileri doğum, evlilik ve ölüm evreleridir. Bu dönemler, bireye yeni bir statü kazandırırken kültürün etkisi ile sosyal yapının devamı işlevini de sağlar. Van Gennep, *The Rites of Passage* (Geçiş Ritleri) adlı

eserinde insanın hayatı boyunca statüsünün değiştiği dönemleri geçiş dönemleri adı ile kuramlaştırmıştır. Ven Gennep'e göre geçiş dönemlerinde birey; ayrılma, geçiş ve katılım olmak üzere üç aşamada bu kritik dönemi tamamlar. Van Gennep, değişik kültürler ve toplumsal anlayışlarla bu üç aşamanın eşit seviyede gelişmeyeceğinden bahseder. Ayrılık ritüelleri cenaze törenlerinde; geçiş (ara) ritüelleri gebelik, nişan ve sosyal bir ortama girişi/kabulü anlatan erginlenme törenlerinde; kaynaşma ritüelleri ise düğün törenlerinde ön plana çıkar. Bununla birlikte her bir tören yine kendi içinde koruma/korunma, barış ve bereket gibi farklı anlamsal boyutlara da ayrılır (2022: 19-20).

Özbudun'un Turner'dan naklettiğine göre geçiş dönemlerinde bireyin yeni statüsüne alışma evresinde belli bir süre eşikte kalmasını eşiksellik kuramı ile açıklar. Bir durumdan diğerine geçerken birey, geçici olarak ne mevcut durumundaki yere ne de yeni statüsüne aittir. Durumu, konumu, statüyü vb. belirleyen özellikler, bu evrede karmaşık bir hâl alır ve bütün kurallar bu ara dönemde geçerliklerini yitirir. Eşiksel evrede bulunan bireyde; suskunluk, sadelik, acıya katlanma, cinsel diyet ya da cinsel kuralsızlık, boyun eğme, kutsallık vb. durumlar görülür. Eşiksellik evresinde toplumsal normların baskısı ile statüye bağlı olarak bireyde yeniden tesis edilmek üzere bütün kurallar geçici olarak askıya alınır (2019: 46). Geçiş evresinde kritik katılım aşamasında kesintiler gerçekleşebilir. Kutsalın algılanış biçimine göre geleneksel Türk gelini sarmalandığı tabularla cinselliğin kurallara bağlandığı dönemin girişinde suskunluk dönemi geçirir. Erkek egemen toplumların kültürel değerlerine göre evlilik döneminde kadın sadece kendini değil ait olduğu grubun da değerlerini yüklenen bir sorumlulukla üzerindeki yükü taşıyarak erginlenir.

Evlilik hayatın önemli bir geçiş evresini oluşturur. Bu dönemde sergilenen ritüeller, sembolik öğretinin gruba veya topluma aktarım işlevini üstlenir. Kız istemeden duvak/paça gününe kadar sergilenen ritüeller, kritik eşiğin aşılmasında ve geleneğin yaşatılmasında önemli bir yere sahiptir. Kadın, toplumun zihnindeki statüsüne göre evlilik ritüellerinde dinsel ve büyüsel kısıtlamalardan oluşan ritüellerle geçiş evresini tamamlar. Kültürel mitik kodlarla simge ve simgelerin gölgesinde tabiatüstü varlıkların etkilerinden korunma amaçlı sosyal statülerin değiştiği geçiş dönemlerinde sınamalara tabi tutulan birey, gelecek kaygısına bağlı olarak büyüsel pratiklerle korunmaya çalışılır. Her dahil etme süreci içerisinde tabiatüstü varlıkların zararlarından korkulur ve soyut düşüncenin ürünü olarak tabiatüstü varlıklarla büyü yoluyla baş edilmeye çalışılır.

1.2. Büyü Olgusu ve Sempatik Büyü Sistemi

Türkçe Sözlük'te büyü sözcüğü: "1. *Tabiat kanunlarına aykırı sonuçlar elde etmek iddiasında olanların başvurdukları gizli işlem ve davranışlara verilen genel ad, afsun, sihir, füsün, bağı*; 2. *mec. Karşı durulmaz güçlü etki.*" (URL-1) şeklinde tanımlanmıştır. Sedat Veyis Örnek, büyü sözcüğünü: "*Doğaüstü güçlerin yardımı sağlanarak belli bir ereği elde etmek ya da belli*

bir durumu yaratmak için uygulanan işlem ve eylemler. Temelinde dinamist dünya görüşüyle tabunun ve çaresizlik, istek, çağrışım vb. gibi psikolojik nedenlerin yattığı büyü, belli bir teknikle belli kuralları gerektiren ve büyücüler tarafından uygulanan pratik bir sanattır.” (1971: 52) şeklinde tanımlamıştır. Tanyu’ya göre büyü: “Tabiat üstü gizli güçlerle ilişki kurularak yahut kendilerinde gizli güçler bulunduğu inanılan bazı tabii nesnelere kullanılarak zararlı, faydalı veya koruma gayeli bazı sonuçlar elde etmek için yapılan işler.” (1992: 501). Büyü, doğaüstü güçlerin hakimiyetine inanılan ve bu inancın duygu ve hareketlere yansıdığı işlerdir. Büyü ile doğaüstü güçler sayesinde gündelik yaşamda karşılaşılan kaygıları gidermek, hayatta istedik davranış ve durumların gerçekleşmesi veya soyut âlemde varlığına inanılan güçlerin zararlarından korunma amaçlarıdır.

Arkaik kültürden günümüze kadar varlığına inanılan tabiatüstü güçleri kontrol altına almak için duygusal sistemin bir parçası olan sempatik büyüler hayatın her aşamasında karşımıza çıkmaktadır. Sempatik büyü sistemi animist ve dinamist dünya görüşü ile yakından ilgilidir. Animizm, doğada bulunan bütün varlıkların bir ruhu olduğu inancına dayanır. Ruhânî varlıklara inanmayı esas alan animizm soyut düşüncede ruh kavramını idealize eder. Tylor’a göre animizm inancında ruh bedene ya da bedenin bazı bölümlerine bağlıdır. Ruh ebedidir ve bedenin dışındayken de onu etkiler. Ruh, bedenden kesin olarak ayrılırsa beden ölür. Kişi ölse de yine cesedine bağlıdır (1920: 424). Bu inanışta ruh olgusu, evrenin ve hayatın özünü oluşturur. Animist dünya görüşünde olduğu gibi dinamist görüşünde de canlı veya cansız varlıkların bir ruhu olduğuna inanılır. Dinamist inanışa göre doğadaki canlı ve cansız varlıkların bazılarında mistik bir mana gücü yüklüdür. Bu güç gizli bir kuvvet taşır ve çevresini iyi veya kötü yönde etkiler. Dinamizm, doğada oluşan olayları ve çevredeki varlıkları gözlemleyerek bu olaylara ve varlıklara yön veren bir gücün olduğu inancını esas alır. Sedat Veyis Örnek’e göre dinamist güç her yerde bulunmakla birlikte daha çok belli insanlarda, hayvanlarda, özellikle büyücü ve sanatkârlarda kendini gösterir. Bu dinamist güce karşı koymak için geliştirilen tedbirler de büyüünün özünü oluşturur. Tabu, dinamist dünya görüşüne göre içinde mana gücü bulunduğu inanılan şeylere karşı doğmuştur (1966: 21-23) İlkel toplulukların düşünce yapısında oluşan bir mana kudreti doğayı ve doğayı dolduran öğeleri içine alır. Eliade, mana kavramını sıra dışı ve olağanüstü kafa karıştırıcı epifaniler olarak değerlendirir. Mana, doğal olandan, alışılmış olandan farklı bir şeydir. Varlıklar bu farklı şeyin işaretini verirler ya da en azından onu çağrıştırırlar. Bu işaret bir canlı varlıkta olduğu gibi cansız bir varlıkta da vücut bulabilir çünkü onlar bunu bazı üstün canlılardan almışlardır. Başka bir deyişle bu durum bazı varlıklar, kutsala gizemli bir biçimde bulaşmıştır (2003: 43). Kutsal olanın taklidi veya ona bir şekilde temas etme isteği sempatik büyü sisteminin esasını oluşturmaktadır. Mana gücü de kutsal olarak kabul edilen şeyin içerisinde yer almaktadır.

Büyüsel inanışlarda insanoğlu bilinçaltında geliştirdiği evren tasavvuruna bağlı olarak sorunlarına cevap ararken üstesinden gelemediği durumlarda kendi dünyasında soyut bir düzlem geliştirir ve çevresinde bulunan her şeye bir anlam katmak için mana gücünü seçilmiş varlıklara yükler. Aslında kontrol altında tutulacak olan da nesnede var olduğuna inanılan “mana” gücüdür. Doğal olarak da insan, çevresini etki altına almak ve birtakım şeylerden korunmak için mana gücünün yüklü olduğuna inanılan unsurlara karşı etki alanı oluşturmak için temas ya da taklit yolu ile büyüsel inanışlar sergiler. Ruhun işleyiş prensiplerine göre büyüün duygusal sistemimize etkisi kaygılarımız ile ilgilidir. Büyüsel inanışa sahip olmayan bir toplumun olmadığı ve bireyin bir manevî güce inandığı ilkesine göre Türklerin kültürel derinliklerinden gelen ve geçiş dönemlerinde kaygılara bağlı olarak sergilenen sempatik büyüler, düşüncelerimizin duygu ve davranışlara yansıyan şekli ile gerçekleşir. Dünya hayatı için büyüye başvurularak somut âlem bir nevi kutsanmaktadır. Bu kutsama esnasında da soyut âlemin yardımına ihtiyaç duyulur. Bu duruma göre büyüsel uygulamalar, zıtlık üzerine kurulu düşüncenin gözle gördüğü ve yaşadığı dünyanın kendisi ve çevresi için istedik şekilde sürmesi içindir.

Frazer, *Altın Dal* adlı eserinde sempatik büyüün dayandığı sistemi ikiye ayırır:

“Birincisi, benzerin kendi benzerini doğuracağı ya da bir etkinin kendi nedenine benzediği ilkesidir; İkincisi, bir kez birbirine dokunmuş şeylerin fiziksel temas kesildikten sonra da uzaktan birbirini etkilemeye devam edeceği ilkesidir. İlk ilkeye Benzerlik Yasası, ikincisine ise Dokunma ya da Bulaşma Yasası denilebilir. Büyücü, bu ilkelerin ilkinden yani Benzerlik Yasası’ndan, istediği etkiyi yalnızca taklit etmekle yaratabileceğini, ikincisinden, maddî bir şeye ne yaparsa bunun o nesnenin bir zamanlar dokunduğu kişiyi, bu onun bedeninin bir parçası olsun ya da olmasın, aynı şekilde etkileyeceğini çıkarır. Olumlu büyüün amacı istenilen bir olayı gerçekleştirmek, hayatın kolaylaştırılmasını sağlamak; olumsuz büyüün amacı ise bir diğer adıyla tabu, bir yasaklar dizgisidir.” (2004: 33-41).

Mauss’a göre sempatik büyü sisteminin yasaları yakınlık, benzerlik ve karşıtlıktır. Sempatik büyü sisteminde yakınlık yasasına göre duygusal yakınlık kavramının en basit şekli, parçanın bütünlükle özdeşleştirilmesidir. Parça, ait olduğu bütününe eşittir. Sempati kelimesiyle antipatiyi de anladığımızı kabul edersek temas halinde olan şeyler bir arada bulunurlar ya da bir araya gelirler; benzer benzeri üretir, karşıt karşıt üzerinde etki gösterir (2005: 112-114). Sempati yasalarında benzerlik ilgisi benzeri yaratmak için kullanılır, aynı zamanda benzerin benzeri götürmesi için de ters çevirme büyüü yapılabilir. Örneğin geleneksel Türk düğünlerinde düğün bayrağının üzerine bereketi simgeleyen meyvelerin yanı sıra acının acıyı götürmesi için soğan da takılır. Ayrıca soğan ve sarımsağın kötü kokusu ile kötü ruhlar defedilmeye çalışılır. Kötü ruhlar (kaos) yine kötü koku veya

rahatsız edici koku ile oluşan kaos ortamı ile itmeye-kovmaya çalışılır. Bu uygulamalar benzerin benzeri götürmesi için yapılmaktadır. Sempatik büyü sisteminde mitik zamanda gerçekleşen ilk olayın tekrarı veya bir nesnenin içinde bulunduğu inanılan güçle temas kurma isteği mitik kodlarla oluşmuş davranış bütününe ihtiva eder. Erginlenme gizil güçlerin sezdirilerek öğrenilmesi ilkesine de dayanmaktadır. Bir davranışın veya varlığın arkaik kökenden aldığı kutsal algının erginlenecek bireye öğretilmesi sempatik büyü yasalarına göre temas ve taklit ilkesi sergilenerek yapılabilir. Sempatik büyü sistemi de mitten bağımsız düşünülemez ve öğretinin içerisinde mutlaka yer almaktadır.

Büyünün mistik havası sürekli olumlu yönde gelişmez. İnsanın gündelik hayatında olumlu gitmesini istediği durumlar için başvuru büyüde kaçınması gereken davranışlar da bulunmalıdır. Frazer' a göre sempatik büyü sistemi çok sayıda olumsuz kural, yani yasak da içerir. İnsanların yalnızca ne yapılacağı değil neyi yapmaması gerektiği de büyüsel sistemin içerisinde. Olumlu kurallar büyülerdir, olumsuz kurallar ise tabulardır. Tabunun tamamı ya da büyük bir bölümü, benzerlik ve dokunma gibi iki büyük yasasıyla sempatik büyü sisteminin uygulamasından başka bir şey değildir. Olumlu büyüde *"Şu ya da bu olabilsin diye şunu yap."* Olumsuz büyü ya da tabu ise: *"Şu ya da bu olmasın diye şunu yapma."* Olumlu büyüün ya da büyücülüğün amacı arzulan bir olayı meydana getirmektir; olumsuz büyüün ya da tabunun amacı ise arzu edilmeyen bir olaydan sakınmaktır. Fakat her iki sonuç da yani arzulan ya da arzulanmayan şeyler, benzerlik ya da temas yasalarına uygun olarak ortaya çıkarılmalıdır (2004: 39-40). Olumsuz büyü olarak tabunun içselleşmesinde geleneksel insanın başına gelen veya gelecek olan kötü durumlara demonik ruhların sebep olduğu inancı etkilidir. Şans diye bir şeyin kabul edilmediği geleneksel yaşamda insan beden ve ruhen bazı şeylerden kaçınmalıdır. Büyü ve erginlenme özelde bireysel olarak görülse de geleneksel yaşamda uyandırdığı his ve sonuçları bakımından toplumsaldır.

2. Türk Düşünlerinde Geleneksel Türk Gelininin Erginlenme Aşamaları

Evlilik ile özellikle soyun devamını sağlayacak olan kadın, özünden ziyade toplumun gelecek nesillerini dünyaya getirmesi bakımından kültürel baskının ağırlığını sürekli omuzlarında hisseder. Okuşluk Şenesen'e göre Türk kültüründe evlenme ve çocuk sahibi olma kadının toplumda statü kazanmasında önemlidir. Toplumsal baskı altında kadın, erkek çocuk doğurarak özlemine çektiği saygı, itibar ve statüyü kazanır. Böylece kadın aslında eril nitelikler olan itibar ve statüyü, dişil bir nitelik olan doğurma yoluyla elde eder (2018: 305). Geleneksel Türk gelini evlilik süreci içerisinde kız istemeden başlayarak duvak/paça gününe kadar sınamalardan geçerek büyüsel erginlenme sürecini bir erkek çocuk doğurması ile nihayete erdirir.

Hayat döngüsü doğum ile başlar, süreç içerisinde erginlenen birey, evlenerek toplumsal yapının devamı adına tekrar çocuk sahibi olmak için

evlenir ve son olarak ölüm ile sosyal yapıdan ayrılır. Evlilik ile bireyler toplum içinde yeni bir statü kazanmış olur. Bu kritik dönem öncesi krizler hat safhaya yükselir. Evlenecek bireylerin bu kritik dönemi rahat atlama ve olumsuz bir durumla karşılaşmaması için büyüsel ritüellere sıkça başvurulur. Evlenecek bireyler içerisinde gelin adayı ve ailesi üzerindeki baskı erkek tarafına göre daha fazladır. Evlilik geçiş döneminde ayrılma aşaması kız evinde gerçekleşir ve ailesi değişen eşiksel gelin, bu kritik safhada krizin merkezidir.

Erginlenme ritüelleri zorlu bir sınama sürecini içerir. Evlilikte hayatlarını birleştirecek olan çiftlerin birbirine uyumu da önemli bir husustur. Geleneksel Türk aile yapısında evlilikte uyumu aranan taraf da genç kızdır. Türk kültüründe kız kendi ailesinden ayrılarak erkek tarafının ailesine tabii olur. Bu yüzden erkek tarafının ailesi evlilik için eş seçiminde seçici taraftır. Aileler kendilerine ve erkek çocuklarına uygun bir kız seçmek amacı ile kızın fiziki özelliklerinden huyuna kadar birçok ön sınama gerçekleştirilir. Geleneksel toplumlarda evlilik sadece iki kişi arasında olmayıp ailelerin de dahil olduğu bir anlaşmadır. Evlenecek kişiler kültürel baskı gereği kendilerinden ziyade ailelerine karşı sorumludur.

Geleneksel toplumlarda kız çocuğu sahibi olan her aile kızlarının kültürel bağlamda evlenerek dünya evine girmesini ister. Kız çocukları evlilik yaşına girdiği andan itibaren aile içi bir baskı ile karşılaşır ve ilk geçiş evresini aile içinde yaşar. Bundan sonra yaşanacak evre evlilik sürecidir. Bu evre gerçekleşmez ise normal sürecin dışına çıkmış sayılır. Vakti geldiği halde evlenememiş kızlar toplum içinde dışlanır ve birçok ortama dahil edilmez. Bu durum bir bekarlık tabusudur. Hayatın normal düzeninde her şey az çok gecikme ile gerçekleşmelidir. Evlilik de bunlardan biridir ve evlenememiş kızlar doğal dengenin bozucusu olarak görülür ve onlardan uzak durulur. Bu psikolojik baskı altında olan kızların kaygılarının da yüksek olması normal bir süreçtir ve bu süreçten kurtulmak için de birçok büyüsel ritüel sergilenir.

Evlilik, kültürel değerlere göre belirlenmiş ve ona göre hareket edilmesi gereken aşamalardan oluşur. Türk evlenme geleneğinde eş seçimi erkek tarafınca yapılır. Erkek çocukları olan anneler çocuklarının evlenme yaşı geldiğinde çevrelerinden kız bakmaya başlarlar. Gelin adayı bulununca bir şekilde temasa girilerek kızın fiziki özellikleri ve huyu iyice araştırılır. Baştan ayağa süzülen gelin adayı huy olarak çeşitli sınamalardan geçirilir. Konuşmasına, oturmasına, kalkmasına ve ev işlerindeki maharetlerine bakılarak kızın aileye uygun bir gelin olup olmayacağına karar verilir. Anadolu'da damat adayının annesi tarafından gelin olacak kız kucaklanarak ağzının kokup kokmadığına dahi bakılır (KK-1, KK-2). Bu sınamalardan geçildikten sonra kız isteme ile evlilik kurumunun oluşması için adımlar atılır.

Kız isteme geleneği Türk kültüründe çeşitli usullere göre yapılmaktadır. Kız isteme aile bireylerinin bir araya geldiği ilk törendir. Gelin adayı olan kızı ailesinden erkek tarafının damat adayının babası ister

eğer baba hayatta değil ise aile içerisinde en yaşlı veya saygın biri tarafından kız, ailesinden istenir. Geleneğe göre aile büyüğünün kızı ailesinin büyüğünden istemesi bir erginlenme sürecidir. Yazının olmadığı dönemde söz esastır ve sıcaklığını her zaman korur. Türk aile yapısında yaşlı ve bilge bir kişinin geleneksellik bağlamında sözü esastır. İlkel dönemlerde yaşlı ve bilge bir kişi, sözün sıcaklığında kutsaldır ve sözüne itibar edilir. Geleneksel Türk gelinini de aileden yaşlı ve bilge bir kişinin istemesi erginleme töreninin bir parçasıdır. Çeribaş'a göre Türk inanç sistemi; Gök Tanrı, yer-su ruhları ve atalar tapımı gibi üç temel üzerine inşa edilmiştir (2021:1189). Soyundan geldiğine inanılan kişilere duyulan saygı ve sevgi farklı bir boyutta onların koruyucu bir ruha sahip oldukları inanışını da doğurmuştur. Türk kültüründe kız isteyecek kişinin toplum içinde saygın biri olmasına dikkat edilmesi Türk ata tipi ve inanışı ile yakından ilgilidir. Olumsuz büyü olarak bekar veya boşanmış kişilere kız istetilmez. Bu kişilerin üzerlerinde taşıdıkları kötü bir durumu temas büyüğü ile etrafına bulaştıracaklarına inanılır.

Kız isteme esnasında çeşitli kaçınmalara başvurulur. Kız görmeye gidildiğinde soğuk su içilmez, eğer içilirse araya soğukluk gireceğine inanılır. Kız isteme esnasında eller ve kollar bağlı oturulmaz (KK-2, KK-3, KK-4). Bu kaçınmalar nikâh esnasında da görülür. Sakınma büyüğü olarak değerlendirileceğimiz bu uygulamalarda kapalı tutulan nesnelere veya uzuvların hayırlı bir işi bağlayacağına, soğuk bir şeyin o anda orada bulunması veya soğuk bir şeye temas edilmesinin de işi zora sokacağına inanılır.

Evlilik yeni bir aile kurmaktır, aile de tüm kültürlerde kutsal bir kurumdur. Anadolu'da evlilik kurumuna "duman kurma" adı verilir ve bu ocak tütürme anlamındadır. Sahalar, evliliğe "sönmez bir ateş yakma" demişlerdir. Türk aile hukukunda ocak kutsaldır ve o eve gelen gelin, ocağın bir parçasıdır (Eröz ve Güler: 1998: 65). Türk evlilik geleneğinde aileler anlaştıktan sonra söz kesilir. Söz kesme esnasında şerbet içilir ya da tatlı yenir. Tatlı yenilerek bu hayırlı işin de tatlı bir şekilde devam etmesi istenmektedir. İnan'a göre Kastamonu'da söz kesme töreni kız evinde yapılırsa, kız evden soğusun diye şerbetler soğuk ikram edilerek içilir (2010: 82-83). Bir anlaşma, yeme ve içme töreni ile kutlanır. Türk kültüründe şerbet hayırlı bir iş yapıldıktan sonra içilir. Şerbetin tatlı bir içecek olması nedeniyle büyüsel olarak da anlaşılabilir işin de tatlı bir şekilde devam etmesi anlamında içildiği bir gerçektir. Kız evinde şerbetin soğuk içilmesi erginlenme törenlerinde Türk gelininin ayrılma aşamasının hazırlık kısmıdır. Soğuk şerbet, kızın kendi evinden soğuması için içilir. Şerbetin tatlı olarak içilmesi hayatlarının tatlı ve bereketli olması için iken kız evinde şerbetin tatlı ve soğuk tüketilmesi tatlı bir ayrılığın sembolik uygulamasıdır.

Gelin adayı kızı kendi evinden parça bütün ilişkisine göre büyüsel oyunla ayırmak için birtakım uygulamalar gerçekleştirilir. Anadolu'da söz kesilirken kız evinden gizlice alınan herhangi bir şeyin uğur getireceğine inanılır. Kız evinden alınan herhangi bir eşyanın erkek evine götürülmesi

parça bütün ilişkisi bağlamında kızın da o eşyanın götürüldüğü eve geleceğine inanılmasının eyleme dönüştürmüş halidir.

Evlilik âdetleri içerisinde çiftlerin aileleri anlaştıktan sonra nişan töreni düzenlenir. Nişan törenleri evliliğin ilk aşamasının topluma duyurulmasıdır ve iki kişinin bir nesne ile birbirine bağlanmasını temsil eder. Ergin'e göre Dede Korkut Kitabı'nda nişan için kiçi düğün (Küçük düğün) sözcüğü kullanılmıştır (2018: 123). Nişanda yüzük takma âdeti Türklerde eski bir gelenektir. Yüzüklerin her iki çifte takılması çiftleri birbirine bağlamasının sembolik taklidi. Evlilik sürecinin devam ettiği bu dönemde nişanın bozulması kız tarafı için kötü bir durumdur. Yolcu'ya göre eskiden nişanlı olup da daha sonra ayrılan kızlar, tıpkı dul kadınlar gibi toplum içinde iyi görülmez. Eş seçimi gerçekleşmiş ama evlenme yolundan dönmüş kızlar, erkek egemen kültürde suçlu olarak görülür ve uğursuzluk işareti sayılırlar (2014: 226). Nişanı atılan kızlar, düğün âdetlerinde evlenecek kızların kınasını yakamaz, şerbetini hazırlayıp ikram edemez ve temas ettiği yerlere de uğursuzluk getireceğine inanılır.

Nişan törenlerinde ailelerin birbirine kaynaşması, gelin adayı kızın kendi evinden soğuyarak erkeğin ailesine alışması ve hayatlarının bereketli geçmesi için mitik kökene dayanan birçok büyüsel uygulama sergilenir. Bu uygulamalar erginlenme törenlerinin bir parçasıdır. İnan'ın aktardığına göre Bilecik'te nişana gidilirken güvey tarafı bir torba içine ekmek, kuruyemiş, kumaş ve ayna koyarak kız evine gider ve bu torba kız tarafına teslim edilir. Kız evine gelindiğinde güveyin yakını ocaktaki ateşi karıştırır. Böylece çiftlerin ve ailelerinin birbirine ısınacaklarına inanır (2010: 83). Bilecik'te kız evine nişan töreni için gidilirken güveyin yakınının ocaktaki ateşi karıştırması parçanın bütünü etkileyeceği ilkesine göre aran sıcak tutulacağı inancı için yapılmaktadır. Gelin adayının geleceği evdeki ocağın karıştırılarak sıcaklığın artırılması, güvey üzerinden kız evine de sirayet edeceği ve çiftler arasında sıcak bir ortamın oluşacağı inancına göre yapılan büyüsel bir uygulamadır.

Saçı, Türk kültüründe kansız kurban geleneğidir. Kültürel bellekte bereket sembolize eden nesnelere mutluluk ve bereket getirmesi için çeşitli törenlerde kullanılır. Koşay'ın aktardığına göre Manisa ve Denizli'de nişan töreni esnasında gelinin başından şeker saçılır. Büyük bir şeker ise gelinin başının üstünde kırılarak şekerin yarısı kız evinde, diğer yarısı da erkek evinde kalır (1944: 10, 19). Saçılarda kullanılan malzemelerin sempatik büyü sistemi içerisinde temas yolu ile çevresini etkileyeceğine inanılır.

Evlilik ile gelin adayı kızın erkek tarafına uğur getirip getirmeyeceği kaygı yaratmaktadır. Erkek tarafı bu kaygıyı gidermek için çeşitli büyüsel uygulamalara başvurur. Şişman'ın tespitine göre Samsun'da oğlunu nişanlayan aileler, işin hayırlı olup olmayacağını anlamak için nişanın yapıldığı gün evlerine bir kilo tuz alır. Bu tuz evde tüketilinceye kadar ev halkının başına bir kaza, bela veya sıkıntı gelirse bunu alacakları kızıdan bilirler ve onu uğursuz sayarlar (2002: 454, 455). Bu uygulama Anadolu'da

birçok yerde görülmektedir. Tuz, Türk kültüründe kötü ruhların etkisinden korunmak için kullanılır. Tuz bitene kadar ev halkının başına kaza, bela gelmemesi için hayra yorulması olarak değerlendirilir. Bu uygulamada gelin adayı kız, tuz ile sınanmaktadır.

Evlilik sürecinde nişanın bozulma kaygısı kız tarafını etkiler. Nişanı atılmış bir kız, toplumun dışlamasına maruz kalır. Kız tarafı bu duruma düşmemek için bağlama yöntemi ile büyüsel bir davranış sergiler. Tire'nin aktardığına göre Tarsus'ta nişanda kızın annesi tarafından kızın yüzüne nişanı bozulmasın diye uçları düğümlenen bir yağlık örtülür. Gelin olacak kızın yüzüne örtülen yağlığın ucunun düğümlenmesi kızın yemin etmesi, ikrar vermesi anlamındadır. Bu yağlığın düğümü kına günü salavatla çözülür (2012: 54). Türk kültüründe kızın başının bağlı olduğu anlamına gelen örtü/yazma bu uygulamada görülmektedir. Düğümlenme ile çiftlerin de birbirine bağlanması sembolik olarak taklit edilmiştir.

Nişanlılık sürecinden sonra aileler arasında düğün günü belirlenir ve Türk kültüründe düğün, erkek evine bayrak asma/kaldırma ile başlar. Bayrak, genellikle düğün sahibinin evinin çatısına dikilir. Düğünlerde bayrak dikme âdetine bağlı olarak gelin almaya da bayraktarın taşıdığı bayrak ile gidilir. Bu uygulamanın temelinde Türk boylarında görülen kız kaçırma yoluyla evlenme âdeti yatmaktadır. İnan'ın aktardığına göre Saha Türklerinde evlenme kız kaçırma ile gerçekleşir. Evlenmeye karar veren delikanlı, oba basıp kızı kaçırmadan önce kendi topluluğuna ait kişileri toplayarak büyüklerinin huzurunda 'kam ayini' yapar. Oba basıp kız kaçırmaya gidecek atların bağlandığı kazıkların dibine şamanın ayini için tulumlarla kımız konulur. Altay Türkleri arasında da günümüzde geleneğe bağlı olarak erkek ve kız tarafları kendi aralarında sözleştikleri halde güvey, arkadaşları ile beraber kızı sembolik olarak kaçıır. Altay Türklerinde kaçırma ritüeli yapılmadan düğünün olmayacağına inanılır (1986: 166) Boyların kendine ait bayraklarla kız obasını basmaya gitmesi, günümüzde kız evinden gelin almaya giden bayraktarın bulunması eski bir geleneğin Anadolu sahasında yaşadığını göstermektedir.

Düğün evine dikilecek bayrak direğinin seçimi ve üstüne takılacak olan nesnelere sembolik anlamları kültürel bileşenlerimiz ve inanışlarımızla yakından ilgilidir. Nevşehir'de bayrak direği meyve veren bir ağaçtan seçilir, meyvesiz olan kavak, söğüt gibi dayanıksız ağaçlardan seçilmez (Kılıç ve Kılıç, 2020: URL-2). Bu uygulamada bayrak direğinin meyve veren ağaçtan seçilmesi zürriyet kaygısıdır. Sempatik büyü sisteminde benzerin benzeri getirmesi ilkesine göre meyve ve çocuk arasında bağ kurulmuştur. Tire'nin aktardığına göre Mersin Tahtacılarında düğün bayrağının uygun yerlerine Türk Bayrağı, ayna, portakal ve turunç gibi meyveler asılır (2012: 52-53). Elma, turunç, nar; soğan gibi meyve ve sebzelerin yanında bayrak direğine ayna da asılmaktadır. Ayna, güneşten aldığı ışığı yansıttığından dolayı talih açma olarak uygulamalarda kullanılmaktadır. Soğan, acının acıyı götürmesi için bayrak direğine takılır. Elma ve nar ilk/dinî kaynaklara göre üremenin/cinselliğin simgesidir ve bu

kutlu birleşmenin çocuk sahibi olarak devam etmesi için bayrak direğine asılır. Bazı bölgelerde bayraktarın elindeki bayrağın üstüne yumurta da asılmaktadır. Yumurta bereket kültü ile ilgili olup üremenin sembolüdür.

Düğün gününden bir gün önce kına gecesi yapılır. Kına gecesinden önce gelin hamamı yapılarak bir nevî arınma ritüeli gerçekleştirilir. Bu ritte ana tanrıça veya mitolojik ana motifinin izleri görülebilir. Evlilik ritüellerinde büyüsel arınma, kutsal ayinlerden önce yapılmaktadır. Gelin hamamında geline kına da yakılır. Kutsal arınmanın kültürel işaretlemesi de al renk olan kına olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk kültüründe al renk, kına ile tene işlenerek koruyuculuğu seçilmiş kişiye aktarılır. Ekici'ye göre al rengin koruyuculuğu Türk inanç sistemi olan Gök Tanrı inancına dayanır. Al renk, genel olarak insan yaşamı için vazgeçilmez olan bütün unsurlarda, ateşin sıcağı olan alevde, güneş ışığında ve kanda görülmektedir. Ortak Türk kültüründe al renk, Tanrısal bir ışık ve ısıdan gelen, temas ettiği varlık ve nesnelere dönüştüren, kutsal koruma sağlayan bir unsurdur (2016: 104). Erginlenecek genç kızın da dönüşüm sürecinde bu al rengin ilâhî formunu kına ile bedenine işlediğini görebiliriz.

Kına törenlerinde mumlarla gelin kızın etrafında dönme uygulaması mitik bellekte mikro kozmos olan insanı kutsama eylemidir. Ergun'a göre kına esnasında yakılan mumlar ışık-nur sembolüdür. Genç kızların gelinin etrafında ellerinde mumla dönmesi göğün katlarını sembolize etmektedir (2010: 279). Koşay'ın aktardığına göre Elâzığ'da gelin hamamında yoğrulmuş kınanın üzerine mumlar dikilerek gelin hamama getirilir. Bu esnada mumların sönmemesine dikkat edilir. Mumlar sönerse kutlu güne uğursuzluk getireceğine inanılır. Hatay'da gelini hamama ellerinde yanan mum tutan ve arkasında çiçeklerle süslenmiş iki genç kız getirir. Bu kızlar gelini havuzun etrafında üç defa döndürür (1944: 122, 130). Kutsal evlilik ritüeli, Anadolu ve çevresindeki tarım kültürünü yaşayan tüm eski uygarlıklarda görülür. Ritüeldeki amaç doğayı büyü yoluyla etkilemek ve böylece mevsimsel döngüden kaynaklı kuraklığı engellemektir. Tören, kutsal kabul edilen bir su kaynağından alınan su ile başlar. Tören; kurban/sunu, toplu yemek ve oyunların oynanması ile devam eder. Kutsal birleşme ile de sona erer (Çetin, 2006: 108). Kutsal evliliğin tekrarı görünen bu uygulama bir taklit büyüdür. Mitik kökteki olayın tekrarı, evreni içselleştirme ve kutsala yakın olma isteği ile ilgilidir. Erginlenme törenlerinde arınma önemli bir işleve sahiptir. Arınarak yeniden doğum ritüeli gerçekleştirilir.

Gelin hamamlarında gelin kakülü kesme uygulaması bir erginlenme törenidir. Kakülü kesilen kız artık bir eş ve anne adayıdır. Toplumsal normlara göre dönüşümü istendik şekilde sağlanmak istenen gelin adayını, sadece düşünsel anlamda değil fiziksel anlamda da dönüşümünü sağlamalıdır. Kakülü kesilen gelin, bu erginlenme ritüeli ile statü değiştirerek artık öteki olmuştur. Koşay'ın aktardığına göre Yozgat'ta gelin hamamının bitiminde "kâkül kesme töreni" yapılır. Kızlar, gelinin etrafında mumlarla döner ve yaşlı bir kadın dualarla gelinin kâkülünü keser. Erzincan'da gelinin

saçları zülûf perçem dedikleri gibi yanak veya önden bir ayna üzerine kesilir. Kesilen saçların ayna üstüne dökülmesiyle gelinin uzun ömürlü ve bereket dolu bir hayat süreceğine inanılır. Bu tören, gelinin genç kızlığa veda etme törenidir (1944: 147, 223).

Bir kişiyi çeşitli şekillerle işaretleme sembolik anlamda özel bir seçilmişliğin göstergesidir. Kına da sembolik bir işaretlemedir. Doğu kültüründe avuçların, tırnakların, saçların ve ayakların kına yakılarak boyanması veya süslenmesi adanmışlığı sembolize eder. Kına yakılan kişi sembolik anlamda manevî bir değer kazanır. Arkaik toplumlarda insanların vücutlarına uyguladıkları çeşitli renkli şekillerle kutsalın simgesel boyutunu tenine ve ruhuna kazır. Sedat Veyis Örnek, ilkel düşünce sisteminin somutlaştırma ve kişileştirme üzerine kurulu olduğunu dile getirir (1988: 17). Kına yakılırken gelinin etrafında dönülerek türkü söylenmesi erginlenecek adayın ötekileştirilmesidir. Her dönüş değişimin sembolik taklididir. Sembol bir gizi sezdirmez. Kına, kırmızı rengi ile topluluk içinde bedeni belirgin yapan, özel bir amaç için seçilmişliği gösteren simgesel araçtır.

Kına yakılırken gelinin ağlatılması, erginlenme törenlerinin adaya verdiği acının simgesel görselidir. Baba evinden ayrılacak olan gelin, ağıtlarla ağlatılır. Gelinin gözünden akan her yaş erginlenme törenlerinin ayrılış acısıdır. Kına gecesinde gelinin ritüelleşen ağlaması, bir yerden ayrılma (kopuş) aşaması ve yeni bir duruma geçiştir. Evliliğin çiftlerin rızasına göre yapıldığı göz önüne alındığında Türk kültüründe baskın yolu ile zorla kız kaçırıp evlenme geleneğinin gelin ağlatma işlemi gelin nazarında göz yaşına dökülen simgesel direnme olarak değerlendirilebilir.

Geleneksel Türk düğününde gelinin ayrılışı gelin alayı ile gerçekleşir. Baba evinden ayrılan gelin eşik evresine geçer. Gelin kız bu evrede ne baba evine ne de yeni evine aittir. Gelin alayında erkek tarafı kalabalık bir grupla gelin almaya gider. Gelin, ailenin evinden ayrılmadan önce akrabaları tarafından süslenir. Şişman'ın belirttiğine göre Anadolu'da gelin, evden çıkmadan önce anasının diktığı elbiseyi giyer. Elbise giyildikten sonra gelinin başı yapılır ve gelin elbisesi giydirilir. Gelin başı, Anadolu'da ve Türkistan'da kızlığın sona erip kadınlığın başladığını gösteren bir erginlenme sembolüdür (2017: 53). Baş bağlama veya gelin başı yapma sembolik olarak kızın başını bir yere bağlama anlamındadır ve bu yer evleneceği eşidir. Koşay'ın aktardığına göre Diyarbakır ve Erciş'te geline kıyafeti bir sini ya da leğen üstünde giydirilir. Kıyafetler giydirilirken siniye makas, ayna ve tarak atılarak su dökülür. Sinideki makasın ve suyun gelini kötülüklerden koruyacağına, aynanın da gelinin bahtını açacağına inanılır (1944: 214). Kırzioğlu'nun aktardığına göre Uşak'ta genç kız evlenirken gelinin başı "kız başı" olarak yapılır. Gerdeğe girinceye kadar gelinin başı, kız başıdır ve gelinin baba evinden erkek evine giderken bu baş süslemesinin üzerine al renkli bir örtü örtülür. Bunun üzerine renkli kuş tüyleri ve çeşitli takılar yerleştirilerek duvak yapılır. Ayrıca gelin başına uğur ve aydınlık getirmesi, kötülükleri uzaklaştırması için küçük bir ayna da yerleştirilir

(1992:135). Gelin başı ile süslenen gelin annesinin diktiği kıyafetleri giyer ve baba evinden ayrılarak annesinin elbiselerini erkek evinde üzerinden çıkarır. Bu bir nevi baba evinden kopuşu simgeler.

Türk düğünlerinde gelin evden çıkmadan önce erkek kardeşi veya babası tarafından gelinin beline kırmızı bir kuşak bağlanır. Al renk Türk kültüründe ateş ruhunu yansıtan koruyucu renktir. Gelinin beline bağlanan kırmızı kuşak ile yüzüne örtülen al duvak mitolojik Türk gelininin koruyucu ruhu olan Umay'ın sembolleşmiş rengidir. Ögel, al/kırmızı rengin bütün Türklerde kutsal sayılmasının ve Türklerin en eski devirlerden beri al bayrak kullanmalarının kökenini bu al ateş ve Al Tanrısı kültürüne bağlar (1995: 516). Büyüsel erginlenme yolculuğunda psikolojik boşluğa düşen bireyi kötü ruhların etkisinden korumak için kutsallığına inanılan şeylere başvurulur. Gelinin beli ve yüzü tabusal alanla ilgili olup cinsel tabuların baskısı altında koruyuculuğuna inanılan kırmızı renk içeren bir eşya ile gelinin yüzünün örtülmesi ve döl yatağını temsil eden belinin sarılması tabunun sembolik mührüdür.

Evlilik geçiş döneminde, geleneksel Türk gelinine al kuşak kuşatma ritüeli kızın kadınlığa geçişinin bir göstergesidir. Al renk bağlamında kan, geçiş dönemlerinde acıyı sembolize eden erginlenmenin simgesidir. Ölçer Özünel bunu dört evrede açıklar: *“Bunlar, âdet kanamasıyla birlikte gerçekleştirilen genç kız kanaması, erkek adaylarına soyun devamlılığındaki rollerini hatırlatıcı sünnet törenleri, evlilik kurumuyla ve soyun devamlılığıyla ilişkilendirilen bekâret kanı ve son olarak da soyu devam ettiren doğum kanıdır. Bu bağlamda denilebilir ki, kan olgusu, toplumsal sözleşmeler aracılığıyla kutsal olanla ilişkiye geçiş süreçlerinde dönüştürücü bir işleve sahiptir”* (2005: 45). Kırmızı renk Türk kültüründe erkin koruyucu simgesidir. Bekâret kanı da erkek egemen toplumlarda ev içi iktidarın sembolüdür. Kuşak olarak nitelenen bel bağı, kadının karnına bağlanır. Sembolik anlamda bel; soy, döl ve nesil ile ilişkilidir. Soy kemeri olarak da bilinen gelin kuşağı, gelinin karnı üzerine bağlanır. Soy kemeri, üremeye ve soyun devamıyla ilgili inanışa dayanır (Tansuğ, 1982: 45). Sembolik soy kemerini kızın ailesinden bir erkeğin bağlaması ata soylu toplumlarda temas yolu ile anne adayı kızın erkek çocuk sahibi olması için yapılmış büyüsel bir davranış olarak değerlendirilebilir. Erkek çocuk doğuran kadın, geleneksel toplumlarda her zaman saygı görmüştür.

Gelin alayı, kız evine geldiğinde kolay bir şekilde kızı alamaz. Eski Türk kültüründe yağma yolu ile kız kaçırıp evlenme geleneğinin günümüze yansıyan şekli sembolik direnme olarak geleneklere yansımıştır. Gelin alayına kız evinin kapısı açılmaz, gelinin erkek kardeşi tarafından çeyiz sandığının üzerine oturulur ve bahşiş alınmadan kalkılmaz. Bu davranışlar sembolik bir mücadelenin günümüze kalan şekilleridir. Ayrıca erkek tarafı gelini baba evinden aldıktan sonra gelinin gözünün baba evinde kalmaması için parça bütün ilişkisine göre gelinin babasının evinden bir eşya alır ve erkek evine getirir. Çetindağ'ın aktardığına göre Elâzığ'da erkek tarafı gelin almaya gittiğinde kız evinden bir eşya alır, bulamazsa duvardan bir çivi

söker ve alır. Bu çivi gelin ile güveyin yaşayacağı yerin duvarına çakılır (2007: 227). Gelinin baba evinden alınan çivinin gelinin yaşayacağı yeni eve çakılması, gelinin yeni evine çivi gibi çakılıp orayı benimsemesi için yapılan büyüsel inanışın pratiğe dökülmüş halidir. Uslu'nun aktardığına göre Malatya'da gelin evden çıktıktan sonra gelinin annesi kızının yeni evinde taş gibi ağır olması, hafif ve basit bir insan olmaması için büyükçe bir taşı alıp bir kenara atar (2004: 92). Taş atma istenmeyen bir şeye karşı yapılır. Gelinin arkasından ağır bir taşın bir yere atılması gelinin baba evine geri dönmemesi içindir. Boşanma, Türk kültüründe kız tarafı için büyük bir ayıptır ve bundan korunmak için kız evi tarafından bu büyüsel davranış sergilenmektedir.

Türk kültüründe gelin alayı, gelini baba evinden aldıktan sonra geldiği yoldan geri dönmez. Sakınma büyüğü olarak gelin alayı yol iyelerinin zararlarından korunur ve yanılma amaçlı yolunu değiştirir. Bazı yerlerde gelin alayı, gelini aldıktan sonra köy mezarlığının etrafında üç defa döner ve öyle yola devam eder. Bu uygulama ata kültüne saygı için yapılır ve erginlenecek gelin ata ruhlarını selamlayarak yeni evine gider. Koşay'ın aktardığına göre Yörükler, gelin alayı mezar ziyaretini yaptıktan sonra pınar, ırmak gibi bir su kaynağının yanına gider ve orada silah atarak (1944: 265-266) gürültü çıkarır. Böylece hem atalar kültü hem de su kültüne saygı duyulurken demonik ruhlar da gürültü ile korkutulmaya çalışılır.

Türk düğünlerinde gelin alayı gelini aldıktan sonra sembolik olarak erginlenmenin gerçekleşeceği yer olan bir köprüden geçer. Evlilik törenlerinde köprü bir durumdan diğer duruma geçişi sembolize eder. Köprüden geçerken geline suya taş veya bozuk para atılır. Samsun Bafra'da gelin alayı Kızılırmak üzerinde bulunan Çetinkaya Köprüsü'nden geçer, gelin ve güvey geçerken köprü üzerinde durarak suya taş atar (KK-5) Mitik kökende köprü eşiktir. Eşiğin aşılması için de büyüsel birtakım davranışlar sergilenmelidir. Gelin, köprüden geçirilmeden önce mezarlık etrafında döndürülüp daha sonra köprüden (eşik) geçirilmesi gelinin yeni aidiyetine ve statüsüne geçişidir. Kültürlerde köprü mistik bir semboldür. Yaratılışın anlamlandırılan gizemi içerisinde evrenin katmanları arasında geçişlerin anlatıldığı mitler sayesinde köprü ortak bilinçaltında mistik bir form kazanmıştır. Türk gelininin büyüsel erginlenme yolculuğu esnasında köprü'nün geçilmesi eşiğin atlanması anlamındadır.

Türk düğünlerinde gelin indirme, gelininin yeni evine kabul edildiği büyüsel bir törendir. Trabzon'da gelin, eve girmeden önce kapı önüne konulan bir bardağın üstüne basarak kırar ve öyle eve girer (KK-6). Niğde yöresinde gelin, evin eşiğine konan koyun postu, saç ayak ve halat üzerinden atlar ve sonra elindeki yağı kapının üst pervazına sürer. Sarıkeçili Yörüklerinde geline eve gelince tabak çanak kırdırılır ve kuzu postu çiğnettirilir. Erzurum ve Erzincan'da kız evinden çalınan bardak veya tabak gelinin ayakları altına koyulur ve bunlar geline kırdırılır. Gelin daha sonra mutfağa götürülür ve tandır etrafında üç defa dolaştırılır. Sivas ve çevresinde gelin attan inip kapiya yaklaşırken ayakları yansın da evinden dışarı

çıkmasını diye dışarıya bir kızgın demir atılır. Sonra geline bir ağaç kaşık kırdırılır. Sivas'ta gelin eşikten girerken üst eşiğe pekmez veya yağ sürer (Köksal, 1996: 77-78). Gelinin yeni evine alışması, o evin kurallarına uyması için yapılan bu büyüsel uygulamalar temelde erginlenen bireyin eski haline dönmemesi için yapılır. Gelinin yeni evine girerken kapıya yağ ve bal sürmesi bereket kültü ile ilgili olup gelinin yeni evine uğur getirmesi içindir.

Eşik Türk kültüründe kutsaldır ve saygı duyulur. Bu kutsal alandan geçmek için de büyüsel birtakım pratikler sergilenir. Gelin yeni evine girerken kapı eşiğinde erkek tarafı sembolik bir köprü oluşturur. Artun'un aktardığına göre Tekirdağ'da gelin kapı eşiğinden geçmeden kaynanasının koltuğunun altından geçirilir sonra da kaynanasının kucağına oturtulup kaldırılır (1998: 18). Kastamonu'da gelin, güvey evine girmeden güveyin annesinin bacakları arasından geçer (Köksal, 1996: 78). Osmaniye'de gelin, güveyin evine girmeden önce kaynababa ve kaynana evin kapısının iki tarafında durarak ellerini yukarıda birleştirir ve gelinin altından geçmesini bekler (KK-7). Bu uygulamalar eşikten geçmenin sembolik taklitleridir. Gelinin köprü simgeselliği ile kaynababa ve kaynanasının birleşmiş ellerinin altından geçmesi, eşikten geçme aşamasında hem kaynanasının sözünü dinlemesi hem de eve girerken eşikte yapılan bir kabul törenidir.

Türk gelini yeni evine geldikten sonra asıl birleşmenin olacağı gerdek gecesi için hazırlanır. Gerdek gecesi ile gelinin kendi evinden çıkmadan babasının veya erkek kardeşinin beline bağladığı, bekâretin sembolü olan kuşağın güvey tarafından çözülmesi ve gelinin bekaretini tescili ile Türk geleneklerine göre evlenme gerçekleşmiş olur. Türk gelini için bekaret önemlidir. Cinselliğin kabulü olarak görülen evlenme törenlerinin dışında bekaretin bozulması Türk kültüründe kabul edilemez bir durumdur ve gelin için bedensel bir kirliliktir Cinsellik tabusu, kadın bedeninin kirliliğidir. Geleneksel toplumlarda beden kirliliğinin simgesi de kızlık zarıdır. Gerdek gecesi kadın bedeninden çıkan kan, erginlenme törenlerinde ölüp dirilmenin simgesidir. Kan, acıyı temsil eder, acı çeken birey acısının sonunda yeniden doğar ve yeni statüsünü kazanır.

Türk kültüründe evlenmenin gerçekleştiği gerdek gecesinden sonra bir kabul töreni olarak duvak/paça günü kutlanır. Düğünden bir gün sonra akraba ve komşu kadınlar eve davet edilerek gelinin de katıldığı duvak/paça günü töreni düzenler. Koşay'ın aktardığına göre Yörüklerde ertesi gün gelinin kâkülü kesildiği için bu güne kâkül günü de denir (1944: 223). Türkmenlerde duvak gününde gelinin yengeleri toplanarak gelinin saçının arka kısmını örer. Örülen saçın üzerine de beyaz bir tülbent örterler. Türk kültüründe saç örme pratiği Türk gelini için artık kızlığın bitip kadınlığın başlamasıdır (Eroğlu ve Özkanat, 2014: 275). Erginlenen ve topluluğa kabul edilen gelinin davranışları gibi giyim kuşamı da değişmelidir. Türk kültüründe saç örgüsü ve baş bağlama evliliğin sembolüdür. Yeni grubuna dahil edilen gelinin bundan sonra kendini gerçekleştireceği ve kabul ettireceği son sınav bir erkek çocuk doğurması olacaktır.

Türk düğünlerinde kız bakma, kız isteme, söz kesme, nişan ve düğün törenlerinden oluşan evlilik ile geleneksel Türk gelini erginlenme süreçlerinin ayrılık (kopuş), ara dönem (eşiksel evre) ve kabul evrelerini içselleştirerek yaşar. Erginlenmenin her evresinin acısını özünde hisseden Türk gelini soyun devamlılığını sağlayarak toplumun kendisinden beklentisini karşılamaya çalışır. Evlilik süreçlerinde krizin merkezi gelin adayı kızdır ve gelin olacak kız, doğup büyüdüğü yerden ayrıлып doğurduğu çocuğu büyüteceği yeni bir alana öteki bir birey olarak geçiş dönemini tamamlar.

Sonuç

Hem tabiat hem de sosyal ortam içerisinde hayatını sürdüren insanoğlu doğumdan ölüme kadar olan süreçte farklı farklı durumlara ve aşamalara maruz kalır. Söz konusu bu durum ve aşamalar insanı hem sosyolojik hem de psikolojik olarak etkiler. Bu durum ve aşamalar büyüsel ve mitolojik düşünce dönemlerinden beri insan algılarına göre tabiatı anlamlandırarak inanç sistemine bir değer katmıştır. Katılan bu değer sosyal yapı içerisinde kültürün şekillenmesine neden olur. Gelenek ve göreneklerin de bu kültürel değer içerisinde dönüştüğü görülür. Doğum, evlilik ve ölüm geçiş dönemlerinde uygulanan ritler oluşan bu kültürün ürünleridir.

Tüm kültürlerde evlilik, önemli bir geçiş dönemidir. Kültürün aktarımını sağlayan toplumun en küçük birimi aile, evlilik kurumu ile meydana gelir. Evlilik törenleri tüm kültürlerde yazılı olmayan kurallar dairesi içerisinde kültürel ritlerle gerçekleştirilir. Evlilik törenlerinde soyut düşüncenin ürünü olan büyüsel inanışlar mitolojik kökenin artıları olarak günümüze kadar kendini hissettirmiştir. Soyut düşüncenin ürünü olan ruhlara karşı insanoğlu savunma mekanizmasını yine soyut düşüncenin ürünü olan büyüsel ritüellerle sağlamıştır.

Soyun devamının kültürel kodlara bağlı olarak evlilik ile sağlanması nedeniyle kültürlerde evlilik kutsal bir anlam kazanmıştır. Üretim ve tüketim biçimlerine göre insanın iş gücü ihtiyacı nüfusa dayanmaktadır. Bir çocuğun dünyaya anne getirir. Bir nevi anne, küçük yaratılışın sahibesidir. Dünya üzerinde her ne kadar ata soylu aile yapısının çokluğu dikkat çekse de çocuğa duygusal güdüyü anne verir. Bu sebeplerden dolayı anne adayı bir kızın üzerindeki toplumsal baskı erkeğe nazaran daha fazladır. Erginlenme süreçlerinde sosyal statüsü çiftlerin değişse de ailesi değişen gelin adayı kızdır. Geçiş dönemlerinde ayrılma, ara dönem ve katılma aşamaları gelin adayı kız üzerinden daha rahat okunabilir.

Yapılan bu çalışmada Anadolu sahasında geleneksel Türk gelininin büyüsel erginlenme süreci ele alınmıştır. Verilen örneklerle ve yapılan incelemelerle Türk gelininin evlilik sürecinin başlangıcından itibaren yaşamış olduğu bireysel ve toplumsal geçiş aşamalarına değinilmiştir. Türk düğünlerinde geleneksel Türk gelinin halk inanış ve uygulamalarına göre sosyal yapı içerisinde kendine özgü erginlenme ritüelleri, kültürün kadın algısı üzerindeki sembolik yansımalarının bütünü bizlere gösterir.

Yaşamın önemli bir dönümü olan gelin olma süreci içerisindeki aday, ruhsal olarak da kendini olgunlaştırmalı ve dönüştüğü yeni ortama kendini uydurmalıdır. Bu sebepten dolayı gelin adayı krizlerle dolu evlilik süreci eşliğini geçerek dönüşmeli ve bir anne olarak yeni nesilleri doğurmalıdır.

KAYNAKÇA

- Artun, E. (1998). Tekirdağ halk kültüründe geçiş dönemleri doğum-evlenme-ölüm. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 9(10), 85-107.
- Çeribaş, M. (2021). Türk kültüründe kut inancı ve kut aktarma yolları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(36), 1185-1206.
- Çetin, C. (2006). Antik Çağ'da Hieros Gamos ritüeli. *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, 6, 99-110.
- Çetindağ, G. (2007). Kazak Türklerinde evlenme geleneğine bağlı olarak gerçekleştirilen hediye alışverişi üzerine bir inceleme. *Milli Folklor*, 19 (76), 218-231.
- Ekici, M. (2016). Türk kültüründe "al" renk. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 16(2), 103-107.
- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve dindışı*. (çev: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yayınları.
- Eliade, M. (2003). *Dinler tarihine giriş*. (çev.: Lale Aslan), İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Eliade, M. (2015), *Doğuş ve yeniden doğuş*. (çev.: Fuat Aydın), İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Ergin, M. (2018). *Dede Korkut Kitabı 1-2*. Ankara: TDK Yayınları.
- Eroğlu, E. - Özkanat, Z. (2014). Unutulmaya yüz tutmuş bir gelenek "duvak töreni". *Türük Dergisi*, 2 (3), 272-278.
- Eröz, M. - Güler, A. (1998). *Türk ailesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Ergun, P. (2010). Türk gelininin mitolojik göçü. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(24), 275-290.
- Frazer, J. G. (2004). *Altın dal*. (çev.: Mehmet H. Doğan), İstanbul: YKY.
- İnan, A. (1986). Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnan, R. A. (2010). *Türk halk inanışlarında kadın algılamaları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kırzioğlu, N. G. (1992), Anadolu'da geleneksel kadın başlıkları. 4. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Bildirileri-Maddi-Kültür*, 133-139, Ankara: Kültür Bakanlığı HKAG Yayınları.
- Koşay, H. Z. (1944). *Türkiye Türk düşünceleri üzerine mukayeseli malzeme*. Ankara: Maarif Matbaası.
- Köksal, H. (1996). Türk düşüncelerinde 'saçı' geleneği, buna bağlı ritler-pratikler. *Bilgi*, 1, 75-81.
- Mauss, M. (2005). *Sosyoloji ve antropoloji*. (çev.: Özcan Doğan), Ankara: Doğubatu Yayınları.

- Okuşluk Şenesen R. (2018). Türk halk kültüründe geçiş dönemlerinin G. Hofstede'nin kültürel boyutlarından erillik-dişillik (Masculinity) faktörüne göre değerlendirilmesi. *Asia Minor Studies*, 6(12), 297-316.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi*. C. 2., Ankara: TTK Yayınları.
- Ölçer Özünel, E. (2005) "Kan" olgusunun soyun devamlılığı bağlamındaki dönüştürücülüğü, *Millî Folklor*, 65, 40-45.
- Örnek, S. V. (1966). Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Bâtil İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Örnek, S. V. (1971). *Etnoloji sözlüğü*. Ankara: DTCF Yayınları.
- Örnek, S. V. (1988). *İlkelerde din büyü sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Özbudun, S. (2019). Var git ölüm: Ölüm ritüellerine antropolojik bir bakış. *Memento Mori, Ölüm ve Ölüm Uygulamaları*, (hızl.: A. M Büyükkarakaya-E. B Aksoy), 43-62, İstanbul: Ege Yayınları.
- Şişman, B. (2002). Samsun yöresinde geçiş dönemleriyle ilgili yaşayan halk inanışları ve bunlara ait uygulamalar. *Erdem Dergisi, Türk Halk Kültürü Özel Sayısı III*, 13 (39), 445-469.
- Şişman, B. (2017). *Türk kültüründe evlilik (Geleneğin son yüzyılı-Samsun örneği)*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayıncılık.
- Tansuğ, S. (1982). *Anadolu'da Türkmen ve Yörük kadın giyimleri*. *Sanat Olayı*, 13, 40-51.
- Tanyu, H. (1992) Büyü. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 6, 501, İstanbul: TDV Yayınları.
- Tire, M. (2012). *Tarsus Tahtacılarında halk inançlarının dinler tarihi açısından incelenmesi (Çamalan ve Kaburgediği köyleri örneği)*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tylor, E. B. (1920). *Primitive Culture*. London: J. Murray.
- Uslu, Ş. (2004). Darendede ve çevresinde halk inançları. *Millî Folklor*, 61, 90-101.
- Van Gennep, A. (2012). *Geçiş ritleri*. (çev.: Oylum Bülbül Şenler), İstanbul: Nora Yayınları.
- Yolcu, M. A. (2014). *Türk kültüründe evliliğe bağlı tabu ve kaçınmalar*. Konya: Kömen Yayınları.

Elektronik Kaynaklar:

- URL-1: Türk Dil Kurumu, *Türkçe sözlük*, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 15.07.2021)
- URL-2: Kılıç, F. - Kılıç, M. (2020). Kapadokya bölgesinde yapılan Dügünlerde bayrak dikme geleneği. <https://www.avanosarastirmalari.com/kapadokya-bolgesinde-yapilan-dugunlerde-bayrak-dikme-geleneği/>. (Erişim: 13.03.2021)

Sözlü Kaynaklar:

- KK-1: Hüsne Orçan, Kahramanmaraş 1976, Üniversite Mezunu, Serbest Meslek. (Görüşme: 08.07.2020).
- KK-2: Ayşe Aktaş, Amasya 1955, Okur Yazar, Ev Hanımı. (Görüşme: 10.09.2020).
- KK-3: Yüksek Kanar, Amasya 1955, Okur Yazar, Ev Hanımı. (Görüşme: 15.09.2020).

- KK-4: Sibel Yıldırım, Havza 1956, Okur Yazar, Ev Hanımı. (Görüşme: 25.09.2020).
- KK-5: Mehmet Sarı, Bafra 1983, Üniversite Mezunu, Öğretmen. (Görüşme: 09.06.2021).
- KK-6: Ayşe Karaman, Trabzon 1971, Üniversite Mezunu, Öğretmen. (Görüşme: 05.01.2020).
- KK-7: Ali Haydar Demir, Düziçi 1972. Lise Mezunu, İşçi. (Görüşme: 19.08.2020).

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Türk Kültüründe Geçiş Dönemlerinde Sempatik Büyülerin Mitolojik ve Dini Kökenleri adlı doktora tezinin bir bölümünden hareketle kaleme alınan bu makale için bana yol gösteren, fikirlerini esirgemeyen Doç. Dr. Tuğrul Balaban'a teşekkür ederim. / *I would like to thank Assoc. Dr. Tuğrul Balaban who guided me and did not spare his ideas for this article, which was written on the basis of a part of the doctoral thesis titled Mythological and Religious Origins of Sympathetic Magic in Transition Periods in Turkish Culture.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/Author's Not: Bu çalışma, Türk Kültüründe Geçiş Dönemlerinde Sempatik Büyülerin Mitolojik ve Dini Kökenleri adlı doktora tezinin bir bölümünden hareketle yazılmıştır. / *This study was written on the basis of a part of the thesis titled Mythological and Religious Origins of Sympathetic Magic in Transition Periods in Turkish Culture.*

ORTAK HİKÂYEYE DAYANAN İKİ ÇORUM TÜRKÜSÜ ÜZERİNE BİR İNCELEME



A REVIEW ON TWO CORUM FOLK SONG BASED ON A COMMON STORY

Ömer Can SATIR* - Altuğ ORTAKCI**

ÖZ: Bu çalışma Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1939 yılında Çorum'dan derlediği iki ağıt türkünün incelenmesi üzerinedir. İlk türkü Alacahöyük'ten derlenen ve "Mehmet Ağıtı" ismiyle kaydedilen ancak bugün daha çok "Hem okudum hem de yazdım" ismiyle bilinen türküdür. İkincisi ise Osmancık'tan derlenen ve "Hacı Hamza" ismiyle kaydedilen, bugün daha çok "El veriyor el veriyor" ismiyle tanınan türküdür. Çorum yöresinde çeşitlenerek varyantlar oluşturan bu türkülerin öncelikle hikâyeleri değerlendirilmiş akabinde söz konusu türküleri biçimsel analiz ve müzikal yapı bağlamında ele alınmıştır. Türkülerin biçimsel edebi analizinde kafiye ve redif unsurları, vezin-durak sistemi ve bent yapısı üzerinden bir değerlendirme yapılırken metne ait veri setleri derleme fişleri ile TRT'nin yayımladığı notalardan alınmıştır. Müzikal çözümleme ise Türk müziğinin temeli olan makam ve usul paradigması üzerinden gerçekleştirilmiştir. Düzen-perde-seyir üçgeninde ele alınan her iki türkünün benzeşen ve ayrılan yönleri ezgi organizasyonu temelinde değerlendirmeye açılırken halk müziği ürünlerinde güncel bir sorun olan ritmik yapı organizasyonları halk müziğine getirilen yeni usul yaklaşımı referansı ile tanımlanmıştır. Sözlü kültür ortamında yaratılan ve toplum hafızasında kolektif bellek nesnesine dönüşen türkülerin farklı zaman ve zeminlerdeki aktarımı sırasında yaşadığı varyantlaşma sürecinde ortaya çıkan farklılıklar özellikle yöre diline uygun ifade biçimlerinde kendisini göstermektedir. Müzikal bağlamda ise yöre karakteri bakımından tarihi makam geleneğinden izler taşıyan ses evreniyle çevrelenmesi ağıt türküleri zaman-mekân birlikteliğindeki derin ve yaygın özelliğini gözler önüne sermektedir.

Anahtar Kelimeler: Çorum, Ağıt, Türkü Hikâyesi, Folklor, Etnomüzikoloji.

ABSTRACT:

This study is about the examination of two elegy folk songs compiled by Ankara State Conservatory in 1939 from Çorum. The first folk song is a folk song compiled from Alacahöyük and was recorded with the name "Mehmet Ağıdı". But today it is more known as "Hem okudum hem de yazdım". The second is a folk song compiled from Osmancık and was recorded under the name "Hacı Hamza". But today it is more known by the name "El veriyor el veriyor". First of all, the stories of these folk songs, which have diversified and formed variants in the Çorum region, were evaluated, and then these folk songs were discussed in the context of formal analysis and musical structure. The sets were taken from the compilation slips and the notes published by TRT. Musical analysis has been realized through the paradigm of makam and usul, which is

* Doç. Dr.-Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü / Çorum- omercansatir@hitit.edu.tr (Orcid: 0000-0001-8568-5018)

** Dr. Öğr. Üyesi- Hitit Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü /Çorum- altugortakci@hitit.edu.tr (Orcid: 0000-0001-5797-8470)



the basis of Turkish music. The similarities and divergences of both songs, which are considered in the order-pitch-navigation triangle, while being evaluated on the basis of the melody organization. Rhythmic structure organizations, which is a current problem, are defined with reference to the new method approach brought to folk music in folk music products. The differences that arise in the folk songs that were created in the oral culture environment and turned into a collective memory object in the community memory show themselves especially in the forms of expression suitable for the local language, in the process of variation experienced during the transmission in different times and grounds. In the musical context, the fact that it is surrounded by a sound universe bearing traces of the historical makam tradition in terms of local character reveals the deep and widespread feature of lament songs in time-space association.

Keywords: *Çorum, Lament, Folk Song Story, Folklore, Ethnomusicology.*

Giriş

Halkın kolektif belleğini şekillendiren, değiştirip dönüştüren ve kültürel birikimlerin ortaya çıkmasını sağlayan önemli unsurların başında kuşkusuz coğrafya gelir. Coğrafya, sadece sağladığı iklim ve tabiat özellikleri ile değil aynı zamanda vatan kavramıyla çerçevelenen bir anlam dünyası içermesi nedeniyle tarihsel olarak halk hayatının şekillenmesinde, kültürel birikimlerin oluşmasında önemli bir pay sahibidir. Bu bağlamda coğrafya kültür ilişkisini beşeri ve kültürel anlamda sermayesi yüksek olan Çorum hinterlandı özelinde değerlendirmeye açmak bu çalışmanın odak noktasını oluştururken ortak hikâyeye dayalı iki farklı Çorum ağıtını sözel ve müzikal yapıları referans alınmak suretiyle değerlendirmeye tabi tutmak ve anlam haritalarını açığa çıkarmak makalenin nihai amacını ortaya koymaktadır.

Çalışmaya konu edilen her iki ağıt türkü Ankara Devlet Konservatuvarı'nın saha araştırmaları kapsamında aralarında Ahmed Adnan Saygun, Mahmut Ragıp Gazimihal ve Muzaffer Sarısözen gibi dönemin önde gelen isimlerinin de bulunduğu bir heyet tarafından 1939 yılının Temmuz ayında Çorum'un Alacahöyük ve Osmancık yörelerinden derlenmiştir. Konservatuvarın çalışma sistematığı içinde alan araştırması kayıtlarının derleme fişlerine kaydedildiği bilinmektedir ve derleme fişleri dönemin hem etnomüzikoloji hem de folklor araştırmalarında kullanılan yöntem ve tekniklerin izlenmesi anlamında oldukça değerlidir.

Mevcut derleme fişlerinde Alacahöyük'te 5 Temmuz 1939 tarihinde derlenen türkü kayıtlara "Mehmet ağıdı" olarak geçerken; 12 Temmuz 1939'da Osmancık'tan derlenen diğer türkü "Hacı Hamza" ismiyle not edilmiştir. Ancak TRT repertuvarında "Mehmet ağıtı", "Hem okudum hem de yazdım"; "Hacı Hamza" ise "El veriyor el veriyor" ismiyle kayıtlıdır. Çorum'un farklı bölgelerinde tespit edilen her iki türkünün de ortak bir hikâyesi bulunmaktadır. İlerleyen bölümlerde değinileceği üzere hikâyenin 1930'lu yıllarda Osmancık ilçesinin Hacıhamza köyünde yaşandığı düşünülmektedir. Ancak burada dikkat çekilmek istenen husus hikâyenin tek olması değildir. Neticede halk hayatına tesir eden acıklı bir olay birden fazla kişi tarafından farklı biçimlerde işlenebilir. Halk hafızasına kazınan ve adına ağıt yakılan Mehmet Bey'in hikâyesi de bu çalışmaya konu edilen

türkülerin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Ancak bu noktada eserlerin metni açısından varyantlaşma söz konusudur.

Bu durumda heyetin iki farklı isimle derlediği türkünün aslında birbirinin varyantı yani eş metni olduğu ifade edilebilir. Türkülerin metinleri, derleme fişleri, TRT repertuarı ve kaynak kişilerin ses kayıtları bağlamında karşılaştırıldığında metinlerin farklılaştığı görülmektedir. Elbette bu farklılaşmanın sözlü kültür ortamında üretilen türküler açısından “olağan” bir süreç olduğunu hatta yazılı hale getirilen metinlerin de icra sırasında değişmeye uğrayabileceğini vurgulamak gerekir. Nitekim Çorum sınırları dışında kalan çevre bölgelerde de benzer dörtlüklere ve müzikal söylemlere sahip türkülerin varlığı dikkat çekicidir. Ürgüplü Refik Başaran’dan derlenen “Garalı bayrak kaldırdım” türküsü bu örneklerden biridir. Yine benzer mahiyette bu ağıtların metinleriyle varyant olabilecek farklı yörelerden derlenen birçok türküden söz etmek mümkündür. Üstelik bu varyantların Orta Anadolu sınırları içinde yer alan bir coğrafyada yaygınlık kazandığı görülmektedir. Ancak hangisinin ilk metin olarak üretildiğine dair net bir çıkarım yapmak tam anlamıyla mümkün değildir.

Bu çalışma kapsamında örneklem olarak alınan türkülerin, tespit edilen ortak hikâyeleri ve metinleri bağlamında bir değerlendirme yapıldığında mevcut türkülerin farklı yollarla bahsi geçen coğrafi bölge içerisinde çeşitlenerek sözlü kültür ortamında yaşamaya devam ettiği ifade edilebilir. Ağıtların “yayılmı” ya da “göçü” birden farklı yoldan gerçekleşmiş olabilir. Elbette öncelik sözlü kültür ortamının sağlamış olduğu çeşitlenmedir. Eldeki verilerden hareketle yapılabilecek ilk yorum, türkü metninin yörenin kolektif belleğinde yer ettikten ve farklı icra mekânlarında söylendikten bir süre sonra gezginci âşıkların dilinde ve telinde diğer yörelere taşınmış ve çeşitlenme göstermiş olabileceğidir. Burada türkü metinleri açısından bir ilk metin belirleme çabası bulunmamakla birlikte türkü metinlerinde geçen coğrafi işaretlerden hareketle bir çıkarımda bulunmak yanlış olmayacaktır.

Bir diğer çıkarım da elektronik kültür ortamı üzerinden yapılabilir. Radyonun toplum hayatına hızla yerleşmeye başladığı ve erken Cumhuriyet dönemi kültürel üretimlerinin de radyoya taşındığı bir sürecin sözlü kültür ürünlerini etkilemesi kaçınılmazdır. Özellikle Halkevlerinin güzel sanatlar şubesi müzik çalışmalarında halkın çok sesli müziğe alıştırılması düşüncesi ile radyo yayınlarının yapıldığı bilinmektedir. Benzer bir şekilde yine Halkevleri bünyesinde gerçekleştirilen “Sanat ve folklor saati” (Çapa, 2013) başlıklı programda farklı yörelerden gelen ekipler kendi türkülerini seslendirmektedir. Dolayısıyla derlemelerin yapıldığı tarihin Halkevlerinin (1932-1951) çalışmalarını sürdürdüğü bir döneme tekabül etmesi elektronik kültür ortamının ne denli güçlü olduğunu kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla söz konusu ağıtların bu kapsamda mekânda yaygınlık kazanarak yeniden inşa ve icra edilmeye hazır bir hale geldiği söylenebilir.

Kısaca ele alınan türküler, daha önceden farklı bir yörede üretilmiş ancak bölge halkı tarafından bilinen bir ağıt üzerine inşa edilerek çeşitlenmiş olabilir. Diğer taraftan türkü metinlerinde geçen coğrafi isimlerle olan tutarlılık ile ilk defa Çorum'da derlenmiş bir eser olmasından hareketle bu bölgede yaratılmış bir ürün olarak değerlendirmek olasıdır. Sonrasında türküler yukarıda ifade edildiği üzere sözlü veya elektronik kültür ortamının imkânları ile varyantlar meydana getirmiştir.

Bu hususlar üzerinden makalede önce türkülerin ortak hikâyesi değerlendirilecek sonrasında ise biçimsel anlamda analizi yapılacaktır. Müzikal analiz ile türkülerin ezgi ve zaman organizasyonları makam-usul-form üçgeninde ele alınarak benzeşen ve ayrışan yönleri açığa çıkarılacaktır. Analiz aşamasına geçmeden önce sözlü tarih-folklor ilişkisi ve ağıtlar konusuna değinmek konunun anlaşılır olması açısından faydalı olacaktır.

Mehmet Bey Ağıtı ve Türkü Metinleri Üzerine Bir Değerlendirme

Yazı insanlığın teknolojik gelişmişliğinin en önemli adımlarından biri olarak geçmişin izlerini geleceğe taşıma noktasında oldukça önemlidir. Ancak insanlığın tarihsel serüveninin her bir cephesinin yazılı birer belge niteliğine bürünüp bugüne ulaşması ve tarih bilimi kapsamına alınması mümkün değildir. Halbwachs'ın ifadesiyle "tarih, geleceğin bittiği noktada toplumsal hafızanın söndüğü ya da ayrıştığı anda başlar. Hatıra var olduğu sürece bu hafızayı yazıya dökerek sabitleştirme hatta saf ve basit bir biçimde sabitleştirmek bile gereksizdir" (2017: 76). Diğer taraftan yazının keşfi her ne kadar insana dair her türlü bilginin korunması, saklanması ve aktarılması noktasında çok önemli bir işleve sahip olsa da insanlığın söz ile oluşturduğu, sakladığı ve aktardığı bilginin genişliği de bir o kadar büyüktür. Çünkü "bir kültüre ait olan bütün üretimler sadece yazılı form olarak üretilip aktarılmaz. Yazı bu dışı vurumun araçlarından sadece birisidir ve en teknolojik olanıdır" (Ersoy, 2009: 22). Ong'un (2012) üzerinde durduğu sözlü kültür ortamı olarak adlandırılan kültürel anlatı ortamı doğası gereği anlatının, ürünün sözlü iletişime dayalı olarak üretildiği, yaşatıldığı ve aktarıldığı bir süreci yansıtmaktadır. Bu kültür ortamının insanları hangi coğrafyada olursa olsun yaşamlarının önemli anlarını, zaferlerini, yenilgilerini, sevinçlerini, mutluluklarını ya da acılarını sözlü bir şekilde yaratmış ve aktarmıştır. Ersoy'un da vurguladığı gibi "her topluluk değişik unsurlardan teşekkül ettiğinden maddî, manevî bütün kültür ürünleri ait olduğu topluluğun kimliğini temsil etmektedir ve kültür sahasında her ne varsa onların hepsinin yansımalarını sözlü kültür ortamında bulmak mümkündür" (2004: 103). Bu şekilde ortaya çıkan destanlar, ağıtlar, türküler halk hafızasında nesilden nesile aktarılmış ve o halkın birer bellek nesnesi haline gelerek paylaşılan kolektif bir unsura dönüşmüştür. Böylelikle yeni nesiller bu kültürel ürünlerle belleklerini besleyerek mensubu oldukları gruba aidiyet duymuşlar ve daha sonraki dönemlerde ise bu unsurlar ortak hafızayı paylaşan grubun kimliğinin şekillenmesine vesile olmuştur. Dolayısıyla grup üyeleri tarafından belleklerde taşınan kültürel hafıza yazılı kayıtlara göre daha çok kişi tarafından paylaşılır ve

deneyimlenir. Zaten yazı Saussure'nin ifadesiyle "aynı anda hem faydalı hem yetersiz hem de tehlikelidir" (Saussure'den akt. Ong, 2012: 17). Yazının yetersiz ve tehlikeli olarak sıfatlandırılmasının temelinde sınırlayıcı ve düşüncenin akışını kısıtlayıcı olması gelmektedir. Bireyin ürettiği düşünce ve yarattığı ürünün belirli kalıplar içerisinde aktarımına imkân veren yazının aynı zamanda bilginin depolanması, korunması ve üzerine bilimsel bilgi üretme noktasında kattığı zenginlik de göz önünde bulundurulmalıdır.

Toplumsal hafızayı şekillendiren hatırlama eylemini derinlemesine ele alan çalışmalarda (Connerton, 2009; Assmann, 2003) topluma mal olmuş birçok olayın hatırlama ile ilişkisinde folklorik ürünlerin katkısından söz edilir. "Bu ürünler toplumsal hafızayı barındırır. Bu ürünlerin içinde sözlü tarih yaklaşımlarıyla sosyal tarihe dair aradıklarımızı bulabiliriz" (Ersoy, 2009: 24). Assmann'ın da ifade ettiği üzere "düşünce ne kadar soyut bir eylem ise hatırlama o kadar somuttur (2003: 41-42). Bu noktada tarihin yazılı kayıtları dışında kalan kısımların kültürel unsurlarla tamamlandığı söylenebilir. Folklor ürünleri olarak adlandırılan ve özellikle hayatın geçiş dönemleri pratikleri içerisinde yer alan sözlü anlatılar bu sürecin önemli bir parçasıdır ve buna bağlı olarak tarih disiplini ile folklorun ikili bir ilişki içinde olduğu ifade edilebilir. Sözlü tarih-folklor ilişkisini Baraklar örneğinde ele alan çalışmasında Ersoy (2009: 23) bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Tarihi olaylar cereyan ettikleri toplum içerisinde birtakım etkiler, izler bırakmaktadır. Bu etkinin bir yansıması da bir sözlü kültür üretiminin (folklor ürününün) meydana gelmesi doğal bir süreçtir. Örneğin uzun süre devam etmiş büyük acılara sebep olmuş savaşlar ve göçler sonunda oluşan destanlar ve acıklı iz bırakan ölüm olayları karşısında yakılan ağıtlar, sosyal ve siyasi olayların sonucunda olayları veya olayların kahramanlarını konu alan türküler bunlara en iyi örneklerdir.

Bu bağlamda ağıtları sözlü tarihin folklorik ürünleri olarak değerlendirmek mümkündür. Ağıt konusunda müstakil bir çalışması olan Görkem, ağıt adı altında toplanmış olan eserlerin büyük çoğunluğunun Türk milletinin sosyal idrakine ait ipuçları veren 'teessürî' nitelikteki şiirler olduğunu vurgulayarak anonim olmayan metinlerde bile 'ferdî idrak'ten çok 'sosyal idrak'in ağır bastığını iddia etmektedir (Görkem, 2001: 9). Bu ifadelerden hareketle ister ferdi ister anonimleşmiş bir mahsul olsun ağıtlar milletlerin dünyayı anlayış kabiliyetine göre şekillenen etkili şiirlerdir. Nitekim Türk Dil Kurumu da ağıt kavramını "ölen bir kimsenin gençliğini, güzelliğini, iyiliklerini, değerlerini, arkada bıraktıklarının acılarını, büyük felaketlerin acılı etkilerini dile getiren söz veya okunan ezgi, yazılan yazı, sagu, mersiye" olarak tanımlar (Türkçe Sözlük, 2011: 44). Burada ölüm kavramı içsel bir yakarışın şiirsel dışavurumudur ve bir bakıma insanlığın kültürel anlamdaki tarihidir. Sadece şiirsel değil halk dilinde ölüm, gerek zamansızlığı gerek kaçınılmazlığı ile atasözü ve deyimlerde de görülür.

Çoğunlukla da “ölüm bir kara devedir herkesin kapısına çöker”, “ölümünden öteye köy yok”, “ölüme çare bulunmaz” atasözlerinde olduğu gibi “kaçınılmaz son” vurgusu ile halkın belleğinde yer alır. Çorum yöresinde halk hafızanın bir parçası haline gelmiş ve özellikle sözlü kültür ortamında aktarımı günümüze kadar sürmüş olan Mehmet Bey’in hikâyesi de yukarıdaki alıntıda ve tanımlarda vurgulandığı gibi acıklı iz bırakan ölüm olayları karşısında yakılan ağıtlardan biridir.

Mehmet Bey için yakılan ağıt hakkındaki anlatıya yazılı ve elektronik kültür ortamlarında rastlanabilmektedir. Bu noktada birbiriyle temelde aynı konu üzerinden kurgulanan üç hikâyeye ulaşılmıştır. Bu hikâyelerden ikisi Korkmaz’a (2015) ait “Öyküleriyle Çorum Yöresi Ağıtları” başlıklı eserden alınmıştır. Korkmaz, “Mehmet Bey’in Ağıtı” başlıklı bölümde yer verdiği metinlerin daha önceden yazılı olarak kaydedilmiş metinler olduğunu dipnot vererek aktarır. Bahsi geçen kitapta yer alan ilk hikâyeyi kısaca aktaran yazar, hikâyenin sonunda üç dörtlükten oluşan ağıt metnine yer verir. İkinci hikâye aynı konuyu işlemesine rağmen hikâye edilme üslubu ile olay ve karakterlerin ayrıntılı tasvirinden dolayı diğer hikâyeden ayrılır:

Türkümüze konu olan olay, 1930’larda Osmancık ilçesinin Hacıhamza kasabasında geçer. Kasabanın köklü ailelerinden birinin Mehmet Bey adlı bir oğulları vardır. Mehmet geniş omuzlu, kaytan bıyıklı, yakışıklı bir delikanlıdır. Çevresindekilere yaptığı iyiliklerle de herkesin saygısını, sevgisini kazanmıştır. Eşiyle de çok mutludur. Bir de erkek çocukları olduğu için daha mutlu olmuşlardır. Evin havası birden değişmiş geleni gideni çoğalmıştır. Her yerden telgraflar gelir. Bir tel de Çorum’dan gelir. “Bir iş için çağırıyorlar gitmek gerekir. İsim biter bitmez dönerim, hem de yavrumuza ufak tefek bir şeyler alırım” der. Adamlarına seslenir. İki at eyerlemelerini söyler. Mehmet Bey ve adamı yola çıkarlar. Çorum’a gelirken dar bir boğazda (Gölünyazı denen mevkide) yolları eşkıyalar tarafından kesilir. Kaçacak yer yoktur... (Korkmaz, 2015: 226).

Bu anlamda ikinci hikâye daha çok işlenmiş ve yazılı kültür ortamında üretilmiş bir ürün olarak değerlendirilebilir. Korkmaz, hikâyeyi aktardıktan sonra yedi dörtlükten oluşan bir önceki ile birebir uyumlu ağıt metnini de kitabına ekler. Hikâyenin bir başka varyantı ise Yaşar Özurküt’ün¹ “Öyküleriyle Türküler” başlıklı çalışmasındadır. Özurküt bu eserinde bahsi geçen hikâyeyi kendi üslubuyla yorumlayarak aktarır. Türkünün hikâyesiyle ilgili üçüncü varyant diyebileceğimiz bu anlatı oldukça uzun olduğu için sadece konunun özü olan kısım aşağıda verilmiştir:

(...) Sonunda adamıyla yola koyuluyorlar. Yolda, silahlı iki kişi atlıyor yola. Saç-sakal birbirine karışmış, iki dağ adamı bunlar. Yolun dar boğazı. Yana yöne kaçacak yer yok. Ancak

¹ İlgili eserin baskısı tükendiği için ve yazarın kendi yayını olduğu için esere ulaşılammış ve internet ortamında aktarılan hikâye esas alınmıştır. Bkz: URL 1.

geri dönülebilir. Mehmet Bey de ona davranıyor. Ama daha atını dönderir döndermez iki kişi de orada peydahlanıyor. “Canınızı seviyorsanız davranmayın. Kurşunu yersiniz yoksa. Boşaltın ceplerinizi, atlarınızı da bırakıp, koyulun yola” diye ünlüyorlar. Mehmet Bey bakıyor kaçış zor. Teslim olup, parasını silahını, atları vermek de işine gelmiyor. Gurur meselesi yapıyor. Bir anda atıyor kendini yere, silahına sarılıyor. Adamı da atıyor attan. Seyip kalan atlar, kişneyip tepiniyorlar. Aynı anda da kurşunlar vızılamaya başlıyor. Mehmet Bey bir ağacı siperlemiş kendine, basıyor tetiğe. Adamı da sol yanından ateşliyor silahını. Vuruşma epey sürüyor. Mehmet Bey’in de adamının da kurşunları azalıyor. Daha dikkatli kullanmak zorunda kalıyorlar kurşunlarını. Çok geçmeden onlarda bitiyor. Eşkiya azgın. Bir iki kez yine teslim çağrısını yapıp, basıyorlar kurşunu ardından. Mehmet Bey’den bir “Ah” sesi yükseliyor. Yığılıp kalıyor bir kenara. Adamı dersenez ağır yaralı yıkılıyor yere. Neden sonra ayıkıp bir bakıyor ki sağ yanında yatıyor Mehmet Bey. Cansız. Üstü başı kan içinde. Kendisi de yaralı. Cepleri boşaltılmış. Silahları da yok yanlarında. Haber Hacıhamza kasabasına ulaşınca, anasını, karısını, hısım-akrabasını bir ağıt tutuyor. Kimi beşikte yatan üç günlük yavruya üzülüyor; kimi Mehmet Bey’in yiğitliğini dillendiriyor. Kişiliğini övüyor. Sonra tüm bu duygular, bir türküye dil oluyor. Hacıhamza kasabası da Osmancık ilçesi de dar geliyor Türküye. Yankılanıyor, yankılanıyor.

İki farklı kaynaktan ulaşılan üç hikâyenin de konusu ortaktır. Hikâyeler, Cumhuriyetin ilk yıllarında Çorum’un Osmancık ilçesine bağlı bir yerleşim yeri olan Hacıhamza’da yaşanmıştır. Hikâyenin ana kahramanı Mehmet Bey olarak bilinen ve yöre halkı tarafından sevilen bir kişidir. Mehmet Bey’in yaşadığı trajik olay yöre halkının bu olay karşısındaki hislerini anlatan ağıtın ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Halk arasında yaygınlık kazanmış bu tür anlatıların icrası veya aktarımı sırasında olayın özü sabit kalırken hikâyeye çeşitli motifler eklenir ya da çıkarılır. Dolayısıyla varyantlar ortaya çıkabilir. Bu durum elbette anlatıcının/yazarın hikâye anlatma/aktarma kabiliyetine göre şekillenmektedir.

Gerek Korkmaz’ın eserinde gerekse Özürcüt’ünden aktarılan bilgilerde ağıt metninin toplamda yedi dördlükten oluştuğu görülmektedir. İki eserde de “Hem okudum hem de yazdım” başlığıyla verilen metin şu şekildedir:

Hem okudum hem de yazdım

Hem okudum hem de yazdım
Yalan dünya senden bezdim
Dağlar koyağını gezdim
Yiten yavru bulunmuyor

Kurşun gelir sine sine
Merhem koyun yaresine

Öldürmüşler Mehemed'i
Haber verin annesine

Seni vuran dağlı mıydı
Kurşunları yağlı mıydı
Düşman seni vurur iken
Senin kolun bağlı mıydı
El yazıya el yazıya
Duman çökmüş Gölyazı'ya
Kurban olam kurban olam
Beşikte yatan kuzuya

El veriyor el veriyor
Orta direk bel veriyor
Döndüm baktım sol yanıma
Mehemedim can veriyor

Atalardan aldım öğüt
Derelere diktim söğüt
Hep kırılınsın Avşar eli
Mehmet gitti babayığit

Karalı bayrak kaldırdım
Çifte davullar dövdürdüm
Kınamayın komşular
Kademsiz gelin getirdim (Korkmaz, 2015: 227).

Bu noktada derleme ve TRT repertuar kayıtları incelendiğinde yukarıdaki ortak hikâyeye bağlı üretilen ağıt metninden hareketle üretilmiş ve birbiriyle uyumlu olmayan iki türkü metninin oluştuğu görülür. Üstelik “Hem okudum hem de yazdım” isimli türkünün güncel icralarında da kimi kelimelerin değişime uğradığı ancak bu durumun türkü metni açısından anlam kaymasına neden olmadığı anlaşılmaktadır. Bu konuyu somutlaştırmak adına aşığıdaki tabloda güncel icralara kaynaklık eden TRT repertuarındaki metin ile derleme kaydındaki metin yan yana gösterilmiştir.

| Hem okudum hem de yazdım TRT Repetuarı | Mehmet Ağıdı Derleme Kayıtları |
|---|---|
| Hem okudum hem de yazdım Yalan dünya senden bezdim Dağlar koyağını gezdim Yiten yavru bulunur mu | Hem okudum hem de yazdım Yalan dünya senden bezdim Dağlar koyağını gezdim Yiten yavru bulunur mu |
| El yazıya el yazıya Duman çökmüş çöl yazıya Kurban olam kurban olam Beşikte yatan kuzuya | Karalı bayrak kaldırdım Çifte davullar dövdürdüm Kınamayın komşular Kademsiz gelin getirdim |
| El veriyor el veriyor Orta direk bel veriyor Döndüm baktım sağ yanıma Mehemedim can veriyor | |

Tablo 1. “Hem okudum hem de yazdım” türküsünün derleme kayıtları ve TRT repertuarı kayıtlarının karşılaştırılması.

Aşağıdaki tabloda ise gerek ağıt metninden hareketle üretilmiş icralar gerekse TRT repertuarından alınan türkü metinlerindeki değişimler gösterilmiştir.

| Derleme Kayıtları | TRT Repertuarı | Müzeyyen Senar | Kubat | Zeki Müren | Alpay | Cem Karaca |
|---------------------------|---------------------------|-------------------------------------|------------|-------------------------------------|------------------------|------------|
| Hem okudum hem de yazdım | Hem okudum hem de yazdım | - | Hem de | Hem de | Hem de | Hem |
| Yalan dünya senden bezdim | Yalan dünya senden bezdim | - | - | - | - | - |
| Dağlar koyağını gezdim | Dağlar koyağını gezdim | Otağını | Otağını | Otağını | Oyağını | Otağını |
| Yiten yavru bulunur mu | Yiten yavru bulunur mu | Yiğit | - | Yiğit | Yiğit yavru uyanmaz mı | - |
| Yok | El yazıya el yazıya | Yok | - | - | - | Yok |
| Yok | Duman çökmüş, çöl yazıya | Yok | Göl | - | - | Yok |
| Yok | Kurban olam kurban olam | Yok | - | - | - | Yok |
| Yok | Beşikte yatan kuzuya | Yok | - | - İkinci söyleyişte “yavruya” | O beşikteki kuzuya | Yok |
| Yok | El veriyor el veriyor | - | - | - | - | - |
| Yok | Orta direk bel veriyor | - | - | - | - | - |
| Yok | Döndüm baktım, sağ yanına | - | Sol | - | Sol | - |
| Yok | Mehmedim can veriyor | - İkinci söyleyişte “Ahmedim” | Mehmedim | - | Yiğit Mehmet | - |
| Karalı bayrak galdırdım | Yok | Yok | Yok | Yok | Yok | Yok |
| Çifte davullar dövdürdüm | Yok | Yok | Yok | Yok | Yok | Yok |
| Kınamayın komşular | Yok | Yok | Yok | Yok | Yok | Yok |
| Kadem siz gelin getirdim | Yok | Yok | Yok | Yok | Yok | Yok |

Tablo 2: Türkü metinleri ile çeşitli icraların karşılaştırılması.²

Tablo 2’den anlaşılacağı üzere derleme esnasında kaydedilen metin ile TRT repertuarına geçen metin birbirinden farklıdır. Bu durumda TRT repertuarına kaydedilen metin doğrudan ağıtın asıl metnine dayanmaktadır. O halde TRT kayıtlarına geçen bu metin bahsi geçen derlemeler esnasında değil başka bir çalışma içinde derlenmiştir yorumu yapılabilir. Ancak hem derleme fişindeki hem TRT repertuar kayıtlarındaki bilgiler karşılaştırıldığında bu olasılık devre dışı kalmaktadır. Çünkü hem derleyen hem de kaynak kişi iki belgede de ortaktır. Üstelik bu eser üzerine

² Söz konusu tablolı karşılaştırmada Çevik’in (2022) “Türkü Çözümlemeleri” isimli çalışmasından yararlanılmıştır.

icrada bulunanlar da çeşitlenmeyi artırmıştır. İcralarda kullanılan metinler yukarıda da değinildiği üzere anlam kaymasına ya da bozulmaya neden olmayan kelime değişiklikleridir. Ancak popüler icra örneklerinde “otağı” ve “koyağı” kavramlarının sıklıkla birbirine karıştırıldığı görülmektedir. Ancak türkü hikâyesi üzerinden yapılacak çıkarımda bu kelimelerden halk ağzında dağlar arasında oluşan doğal çukur anlamına gelen “koyak,-ğı” kelimesinin çağrıştırdığı anlamdan ötürü daha doğru olacağı söylenebilir.

Hikâyelerdeki ve türkü metinlerindeki ortaklıklardan hareketle sözlü tarih-folklor ilişkisi bağlamında Çorum bölgesine ait birtakım yer isimlerinin varlığı dikkat çekicidir. Hem ağıt hikâyesinde hem de türkü metinlerinde geçen ve halk tarafından “gölünyazı” olarak bilinen bölge, günümüzde Çorum il merkezine yaklaşık on sekiz kilometre uzaklıkta bulunan Eymir Gölü çevresinde yer alan bir millî parktır. Ağıt metinlerde yer alan “duman çökmüş Gölyazı’ya” ifadesi de bu coğrafi mekâna işaret etmektedir. Özsemerci (2019: 178-179) Çorum’un yer adları üzerine yaptığı yüksek lisans tezinde konuyla ilgili şunları söylemektedir:

Halk edebiyatı ürünleri olan ağıtlarda, türkülerde, manilerde ve daha birçok üründe yer adlarının izlerine rastlamak mümkündür. Çorumlu ya da Çorum ile bir şekilde gönül bağı kurmuş olan pek çok aşğın şiirinde kent in ve kentte bulunan mevkilerin, köylerin, ilçelerin adını görmemiz mümkündür. (...) TRT’nin kırık hava repertuarında No: 1168’e kayıtlı olan türkü, Çorum’un Osmancık ilçesine bağlı Hacıhamza’da varlıklı bir aileden gelen Mehmet Bey’in eşkiyalar tarafından Gölünyazı mevkiinde öldürülmesi üzerine yakılan bir ağıttır.

Burada Özsemerci, Çorum türkülerindeki yer adlarını tez konusu kapsamında bir açıklamaya yer vermeksizin ortaya koymuştur. Yer adlarının halk edebiyatındaki işlenişi meselesi birçok açıdan değerlendirmeye açıktır. Coğrafyanın kültüre etkisi, aşğın veya yakıcının yetiştği sosyo-kültürel çevre ve sözlü tarih-folklor ilişkisi bunlardan birkaçıdır. Karakaş’ın da vurguladığı gibi “toplumların tarihi süreç içerisinde ortaya koydukları edebi ürünler özellikle türkü-ağıt ve destan başta olmak üzere sağladıkları bilgilerle sözlü tarihin araştırma sahası içerisinde önemli katkılar sunabilmektedir” (2014: 661). Bu bağlamda çalışmaya konu edinen türküler halkın kolektif belleğinde yer etmiş önemli bir olayın yansıması olarak Çorum yöresinin coğrafi, tarihi ve kültürel özelliklerini yansıtan bir değerdedir. Her ne kadar toplumsal yaşamı derinden etkileyen bir olay olsa dahi tarihi kayıtlarda bu tür bir veriyle karşılaşılmaz. Yaşanmışlıklar etrafında oluşturulan ağıtlar ve hikâyeleri resmî tarihin çoğu zaman ilgilenmediği halk yaşamından izler taşımaktadır. 1930’lu yıllarda yani erken Cumhuriyet döneminde yaşandığı düşünülen ve ağıtların ortaya çıkmasına vesile olan bu hikâyeye tarihi bir hadiseye dayanmamakla birlikte tarihe yardımcı olabilecek bir malzeme olarak bakmak yanlış olmayacaktır. Elbette bunun için konuyu tarihi bir veri gibi düşünüp kendi şartları içinde değerlendirmek kaçınılmazdır. Tarih biliminin bahsi geçen dönemle ilgili bir

çıkarm ihtiyacı olması durumunda türkünün işlerliği de ortaya çıkacaktır. Örneğin Çorum yöresinde “erken Cumhuriyet dönemi eşkıyalık kurumu” üzerine yapılacak bir çalışmada eşkıyalığın dönemi için yaşayan bir süreç olduğunu vurgulamak amacıyla türkünün hikâyesi tarihsel bir veriye katkı sağlayabilir. Dolayısıyla folklor ürünleri üretildiği çağın siyasi, ekonomik, kültürel birikiminden bağımsız değildir ve bu ürünler (ninni, türkü, ağıt vb.) dönemi ile ilgili birçok veriyi sözlü kültürde ortamında aktarabilme kabiliyetine sahiptir. Sözlü tarih ile folklor arasındaki ilişki de bu noktada daha belirgin hale gelir.

Türkülerin Biçimsel Analizi

Türkü metinlerinin edebi analizi daha önce yapılmış (Çevik, 2022) akademik çalışmalarda görüleceği üzere; içerik analizi ve söylem analizi gibi belirli yöntemler üzerine üretilen veri setleri etrafında bir değerlendirmeyi gerektirir. Bu tür bir bakış açısı ele alınan türkü metinleri için müstakil bir çalışmayı gerektirecek düzeydedir. Dolayısıyla bu çalışmada türkülerin sadece biçimsel özelliklerine değinilmiştir. Bu açıdan çalışmaya dâhil edilen iki türkünün metni; kafiye şeması, kafiye ve redif unsurları başta olmak üzere vezin-durak sistemi, bent yapısı ve konusu belirtilen verilerle birlikte bir tablo üzerinden açığa çıkarılmıştır. Türkü sözleri TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'nın yayımlanmış olduğu notalarda yer alan şekliyle aktarılmıştır. Ayrıca türkünün ahenk unsurları çözümlenirken türkü metni TRT versiyonu ve derleme fişinde yazılı olan metin üzerinden karşılaştırılmıştır. Ayrıca Yakıcı'nın (2013) halk şiirindeki türküler üzerinde uyguladığı tasniflerden yararlanılmıştır.

İlk olarak Osmançık türküsünün (El veriyor el veriyor) yapısal özelliklerine bakıldığında sekiz heceli, bağlantı bölümleri olmayan ve bentleri mani dörtlüklerinden kurulu bir sınıflandırma içinde yer aldığı görülmektedir. Kafiye örgüsü bakımından bentler kendi arasında kafiyeli biçim özelliği göstermektedir. Konu bakımından ağıt kapsamında değerlendirmek mümkündür.

| Türkünün Adı: <i>El veriyor el veriyor</i> | Kafiye Şeması | Kafiye/ Redif | | |
|--|------------------|--|--------------------------------------|--------|
| El veriyor el veriyor Koca konak bel veriyor Döndüm baktım ardıma Memet beyim can veriyor | a a b a | 1.Bent (-l/-n) çeyrek kafiye/ (veriyor) redif | | |
| Eviennin önu arpa Gırat yiyor gırpa gırpa Memet beyim martin atar Ak ellerin çırpa çırpa | a c d c | 2. Bent (-rpa) zengin kafiye | | |
| | | Vezin/ Durak | Yapısı | Konusu |
| | | 8'li hece vezni, 4+4 duraklı | Bentleri mâni dörtlüklerinden kurulu | Ağıt |

Tablo 3. “El veriyor el veriyor” türküsünün biçimsel analizi.

Alacahöyük türküsünün (Hem okudum hem de yazdım) yapısal özelliklerine bakıldığında ise sekiz heceli, bağlantı bölümleri olmayan ve bentleri dört mısradan oluşan türküler sınıflandırması içinde yer aldığı

görülmektedir. Kafiye örgüsü bakımından bentler kendi arasında kafiyeli biçim özelliği gösterirken konu bakımından ağıt kapsamında değerlendirilir.

| Türkünün Adı: <i>Hem okudum hem de yazdım</i> | Kafiye Şeması | Kafiye/ Redif | | |
|---|------------------|---|-------------------------------------|---------------|
| Hem okudum hem de yazdım Yalan dünya senden bezdim Dağlar koyağını gezdim Yiten yavru bulunur mu | a a a b | 1. Bent <i>(-a/ez) tam kafiye/ (-dım) redif</i> | | |
| El yazıya el yazıya Duman çökmüş çöl yazıya Kurban olam kurban olam Beşikte yatan kuzuya | c c d c | 2. Bent <i>(-ı/ı) tam kafiye/ (-ya) redif</i> | | |
| El veriyor el veriyor Orta direk bel veriyor Döndüm baktım sağ yanına Mehmedim can veriyor | e e f e | 3. Bent <i>(-l/n) çeyrek kafiye/ (veriyor) redif</i> | | |
| | | Vezin/ Durak | Yapısı | Konusu |
| | | 8'li hece vezni, 4+4 duraklı | Bentleri dört mısradan oluşan | Ağıt |

Tablo 4. “Hem okudum hem de yazdım” türküsünün biçimsel analizi.

Türkülerin biçimsel özellikleri bağlamında şu şekilde bir yorum yapılabilir. Söz konusu türküler yapan kişilerin, elbette “ağıtçı” değilse, üretim esnasında edebi bir kaygı içerisinde bulunması beklenemez. Ancak metni inşa eden şayet bir ağıtçı ise mevcut işlevsel konumu onu icra esnasında daha iyi söyleme/yakma gayreti içine sokabilir. Diğer taraftan her iki metin için yapılan değerlendirme dışında metinlerin “ağıt” olma vasfına yönelik çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Daha önceki bölümde ağıtlar konusunda yapmış olduğu çalışmasından söz edilen Görkem’in ağıtlarda vaka ile ilgili açıklamaları bu metinler için de geçerli bir değerlendirmedir:

Ağıtçılar, -kısmen- hâdiseler merkez kabul edilerek şahısları, okuyan veya dinleyen muhayyilesinde canlandırmaya çalışırlar. Bu yapılırken, dörtlüklerde geniş zaman kipiyle kullanılan fiillerden çoğunlukla istifade edilmektedir. Geniş zaman kipli fiillerin tercih edilmesi, şahsın halen yaşadığına inanma ihtiyacının bir sonucu olsa gerektir (Görkem, 2001: 114).

Buna göre ilk metinde yer alan “Mehmet Beyim can veriyor” ve “Mehmet Beyim martin atar” ifadeleri söz konusu çıkarımla örtüşür. Ağıtçının, Mehmet Bey’in hikâyesini uzun cümlelerle anlatmak yerine lirik tarzı tercih ettiği ve ona ölümü yakıştıramadığı için geniş zaman kiplerini kullanması dikkat çekicidir.

Türkülerin dil özelliklerine bakıldığında konuşma dilinden fazlaca yararlandığı tespit edilmiştir. Sözlü kültür ortamında oluşturulmuş, aktarılmış, yaşatılmış ürünlerin dil özellikleri bakımından üretildikleri yörenin konuşma dilinden faydalandığı görülür. Anonim halk şiirinin en önemli ürünlerinden biri olan türkülerde de bu durum farksızdır. Çorum yöresinden derlenmiş olan türkü metinlerinde yerel ağız özellikleri fark edilmektedir. Bu noktada belirtilmesi gereken başka bir husus da derlemenin deşifresi sırasında derlemeci, yerel dilin özelliklerine müdahale etmeden veriyi kaynak kişinin ifade ediş tarzı ile aktarmasıdır. Derlemeci, deşifre sırasında bu dil özelliklerini müdahale etmiş olsaydı Çorum’a özgü söz ve söz gruplarının anlaşılmasının da önüne geçecekti. Derlemelerin yapıldığı dönem itibarıyla derleme kaydına müdahale oldukça yaygın bir

davranıştır. Ancak saha çalışması yapan araştırmacıların bu noktaya özel bir önem verdiği türkü metinlerinde açıkça görülmektedir.

| | | |
|--------------------------------------|-------------------------------------|-----------------------------------|
| <i>Memet beyim can veriyor of of</i> | Ses düşmesi | El veriyor el veriyor türküsü |
| <i>Memet beyim martin atar</i> | h: Memet/mehmet | |
| <i>Gırat yiyor gurpa gurpa of of</i> | Ses değişikliği g/k: Gırat/kırat | El veriyor el veriyor türküsü |
| <i>Hem okudum hemi de yazdım</i> | Ses türemesi i: Hem/hemi | Hem okudum hemi de yazdım türküsü |

Tablo 5. Yerel dil özellikleri.

Türkü metinlerinde dikkati çeken bir diğer dil özelliği de ikilemelerin kullanımınıdır. Boratav'ın vurguladığı üzere “ağıt yakıcısı hafızasında bulunan hazır kalıpları kullanarak az bir gayretle ağıtını uzatır. Ağıt söyleyicisine bu şiirlik motif/kalıp ifadeler çıkış uyakları ile anımsatma gücü üstün anlatımlar sağlamaktadır” (1982: 366). Bu hususta aynı kelime gruplarıyla oluşturulan ikilemelerin mevcudiyeti hem hazır kalıp manasında hem de anımsatma gücü olarak ele alınan türkülerde kendisini göstermektedir.

| | |
|--------------------------------|-----------------------------------|
| <i>El veriyor el veriyor</i> | El veriyor el veriyor türküsü |
| <i>Gırat yiyor gurpa gurpa</i> | El veriyor el veriyor türküsü |
| <i>Ak ellerin çırpı çırpı</i> | El veriyor el veriyor türküsü |
| <i>Elyazıya el yazıya</i> | Hem okudum hemi de yazdım türküsü |
| <i>Kurban olam kurban olam</i> | Hem okudum hemi de yazdım türküsü |

Tablo 6. Tekrarlamalar

Derleme Fişleri ve Ses Kayıtları Üzerine Bir Değerlendirme

Türkülerin derleme fişleri ile TRT Müzik Dairesinin yayımladığı notalardaki bilgiler yine burada tartışılmaya değerdir. Tablo 7’de iki Çorum türküsünün derleme tarihi, kaynak kişileri, repertuvara geçen adı ve sıra numarası, derleme yeri ve notaya alan kişi ile alınış tarihi bilgilerine yer verilmiştir.

| Derleme Tarihi, Kimler Tarafından Kayda alındığı | TRT THM Repertuarındaki numarası ve kaydı | Kayıt İsmi | Kaynak Kişi/ Mesleği/ Yaşı | Derleme Yeri | Notaya alan /tarih |
|--|---|-------------|--|---------------------|----------------------------------|
| Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen, Rıza Yetişen / 12.07.1939 | 4417 El Veniyor El Veniyor | Hacı Hamza | Rıza Kızılkıran- Semerci 1304 | Osmancık | Altın Demirel- 09.10.2003 |
| Derleme Fişi var ancak türkünün sözleri derleme fişinin ön yüzüne yazılmamış. Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen, Rıza Yetişen / 05.07.1939 | 1168 Hem Okudum Hemi de Yazdım | Mehmet Ağda | Ali Ciyez Ali Bilgin-Berber 1321 | Alaca Höyük köyü | Muzaffer Sarısözen- 4.12.1975 |

Tablo 7. Derleme fişi bilgileri ve TRT notası verileri

Tablo 7’de yer alan bilgiler ile derlemelerin ses kayıtları beraber değerlendirildiğine derlemelerin gerçekleştirildiği dönemin müzik folkloru araştırmaları hakkında kayda değer verilere ulaşılmaktadır.

Çorum’da gerçekleştirilen saha çalışmasına Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal (Köseihal), Muzaffer Sarısözen, Rıza Yetişen’in katıldığı derleme fişlerinden anlaşılmaktadır. Cumhuriyet döneminin simge ismi besteci Ahmed Adnan Saygun yalnızca Alacahöyük derlemelerine katılmıştır. Saha çalışmaları sırasında derleme kaydını alan kişi çoğu zaman kayıt öncesi bilgilendirme yapmaktadır. Özellikle Muzaffer Sarısözen’in kayda aldığı türkülerin giriş kısmına yaptığı eklemeler oldukça dikkat çekicidir. Sarısözen, kayıt girişinde kaynak kişinin ismini, kaydın alındığı yeri, türkünün ismini belirtir ve sonrasında sözü icracıya bırakır. Onun derleme esnasında gösterdiği bu dikkat dönemi için oldukça önemlidir. Çünkü dönemin derleme sistematığı sahadaki verinin mümkün olan en kısa zamanda kayıt altına alma çabasına dayalıdır. Dolayısıyla erken Cumhuriyet dönemi folklor çalışmalarında ürünün her şeyin ötesinde ve önünde olduğu fikri derleme yeri, zamanı, bağlamı ve kaynak kişiye yönelik bilgilerin görmezden gelinmesine sebep olmuştur.

Ancak Sarısözen’in hem kaynak kişi seçimindeki tercihleri hem de kaynak kişilere ait veri setini (yaş, meslek, icra ettiği çalgı vb.) gerek yazılı gerekse sözlü olarak aktarması o dönem folklor çalışmaları için çağının ilerisinde bir yaklaşımdır. Folklor çalışmalarının ulus ruhunu canlandırma düşüncesi etrafında milliyetçilik temelli yürütüldüğü bu dönemlerde halk bilgisi çalışmalarının bireysel ve kurumsal düzeydeki araştırmalarında doğrudan sistemli, bilimsel ve metotlu bir araştırma pratiğinin takip edildiğini söylemek zordur. Ancak özellikle Dârülelhan ile başlayan Türk Halk Bilgisi Derneği, Halkevleri ve Ankara Devlet Konservatuarı ile devam eden süreçlerde halk bilgisine yönelik alan araştırmaları, profesyonel araştırmacıların yanında daha çok amatör/hevesli folklorcular tarafından yürütülmüştür (Gürçayır, 2016). Bu kurumlar arasında özellikle Türk Halk Bilgisi Derneği ile Halkevlerinin halk bilgisi araştırmalarındaki

metot(suzluk) konusunda çözüm arayışları içinde olduklarını ve halk bilgisi araştırmacılarına yönelik rehber hazırladıklarını da not etmek gerekir.

Ancak dönemin genel araştırmacı profili amatör ruhla çalışmalarını yürüten bir grubu işaret etmektedir. Bu durum ele alınan türkünün derleme fişinde ve ses kayıtlarında da görölmektedir. Her ne kadar derleme heyetindeki kişiler o dönem için müzik folkloru alanında yetkin isimler olsa da derleme fişi ve ses kayıtlarında bazı eksikler göze çarpmaktadır. Örneğın, “Mehmet Ağıdı” ismiyle Alaca ilçesi Höyük köyünde kaydedilen türkü metninin derleme fişine aktarılmadığı görölmektedir. Türkünün ses kaydını alan ve bu husustaki dikkatiyle çağının ilerisinde olduğunu ifade ettiğimiz Muzaffer Sarısözen dahi ses kaydında kaynak kişiye dair herhangi bir veri sunmamıştır.

Osmancık yöresinde “Hacı Hamza” ismiyle kaydedilen türküde ise derlemeyi yapan kişi hakkında tam bir netlik bulunmamakla birlikte kaydı alan kişi icradan önce kaynak kişi ve türkü hakkında kısa bir bilgi vermektedir. Çalışma sistematığındeki bu tarz farklılıklar Konservatuvarın derlediğı kayıtların birçoğunda benzer niteliktedir. Bu durum yukarıda değinilen halk bilgisi araştırmalarında sistemli ve metotlu çalışmaların o dönem için tam anlamıyla oturmadığının bir göstergesi sayılabilir. Nitekim Boratav Türk folklor çalışmalarını tenkit ettiğı Ülkü’deki makalesinde her ne kadar önemli bir iş olsa da yapılan çalışmaların metotsuz ilerlediğini ve faaliyetlerin organize edilemediğini vurgular. Bilhassa Halkevi dergilerinde aktarılan derlemelerin yalnızca kayıtlardan ibaret olduğunu belirten Boratav’a göre folklor konusunda özellikle şifahi rivayetlerin toplanmasında önü alınamaz bir ihmalkârlık ve laubalilik söz konusudur (Boratav, 1939: 36).

Diğeri taraftan yine derleme fişlerindeki bilgilerden hareketle kaynak kişi seçiminde farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. Konservatuvar heyeti Çorum’da kaldığı on iki gün boyunca merkez köyler başta olmak üzere 251 türküyü kayıt altına almıştır (Kaya, 2014). Saha çalışmaları esnasında kaynak kişi seçiminin bazen sistemli bir yaklaşım tecrübesi bazen ise tesadüfi olduğu görölmektedir. Örneğın kaynak kişi meslek bilgilerinin yer aldığı derleme fişlerinde Alacahöyük’ten derlenen türkünün bir berberden, Osmancık’ta derlenen türkünün ise bir semerciden alındığını göstermektedir. Elbette kaynak kişinin gündelik hayatını farklı meslek dallarında devam ettirmesi halk bilgisi ürünlerini yaratmasına/aktarmasına engel değildir. Ancak araştırmacının bu seçimlerinde “halk bilgisi ürünlerini iyi aktaran herhangi biri” şeklinde nitelenebilecek tesadüfi kişileri de alan araştırmalarında kaynak kişi olarak seçtiğı açıktır. Bunun yanında sahaya çıkmadan önce yapılan bütün hazırlık ve sistem dışında “tesadüfi derlemenin” de olduğunu hatırlatmakta fayda var. Çünkü alan araştırmalarının doğasında bu tür eklemeler de bulunmaktadır. Ancak derleme fişine detay olarak mesleğı semerci olarak kaydedilen Rıza Kızıllan hakkında alaturka müzikten tesir gördüğü, eski yazı ile okuryazar olduğu müezzinlik ve gazelhanlık yaptığı bilgilerinin de not edilmesi dikkat

çekicidir. Araştırmacıların derleme sürecinde kaynak kişinin icra pratiğindeki farklılığına istinaden söz konusu detayları fişe yansıtmış olma ihtimalleri yüksektir. Diğer yandan bu dönemin kültür politikalarının geneline yansıyan ve müzik araştırmalarında hissedilen yakın geçmişe yani Osmanlı kültürel hayatına ait izlerin görmezden gelinmesi gerektiğine dayanan bir bakış açısı da söz konusu olabilir. Hatta bu dönem kültürel faaliyetlerin devlet eliyle yürütüldüğü Halkevlerinde bu bakış açısının gereğinden fazla içselleştirildiği görülmektedir. Halkevlerinin 1940 tarihli Talimatnamesinin müzik çalışmalarını ilgilendiren bölümünde türkülerin mutlak suretle kendi ağız ve sazlarıyla icra edilmesi gerektiğinin altı çizilmektedir. Türküler cura, bağlama, meydan sazı, kabak kemane, Karadeniz kemençesi, davul, zurna, kaval, darbuka ve çifte nara gibi çalgılarla çalınmalı; keman, ud, cümbüş, kanun ve ney gibi Osmanlı/Türk müziği sazları halk müziğine refakat etmemelidir (CHP Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940: 6). Dolayısıyla Konservatuvar derleme heyetinin söz konusu detay bilgileri paylaşmasında olağandışı bir durum söz konusu değildir ve dönemin kültür politikalarının doğrudan bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Türkülerin Müzikal Analizi

Bu çalışmada ele alınan türkülerin müzikal analizi 1939 yılında Konservatuvar heyetinin yapmış olduğu derleme kayıtlarına dayanmaktadır. Buna göre iki farklı kaynak kişi tarafından bir hafta ara ile (5 Temmuz ve 12 Temmuz 1939) Çorum'un Osmancık ve Alacahöyük bölgelerinde kayıt altına alınan her iki türkü de aynı makam ve usul dairesi içinde kısmen varyant olarak niteleyebileceğimiz bir ezgi organizasyonunu ihtiva etmektedir. Nitekim Ersoy'un (2009: 43-44) da vurguladığı gibi sürekli olarak kendini muhafaza edebilen öğelerden biri olarak karşımıza çıkan ezgisel yapının kültürü ve kültürel kimliği anlamada en önemli anahtarlardan biri olması bu çalışmanın dayanak noktalarından birini oluşturmaktadır.

Burada sergilenen tüm bir analiz birimi makam anlayışı üzerinden değerlendirme açılacaktır. Her iki eserin benzeşen ve ayrışan yönleri formal yapıları temel alınmak suretiyle düzen, perde ve ezgisel yönelim/seyir parametreleriyle birlikte ele alınacaktır. Türkülerin zamansal/ritmik yapıları ise makam mantığını bütünleyen usul yaklaşımını gözeterek Türk halk müziğinde yaygın olarak karşımıza çıkan söz dizesine göre ritmik yapı çözümünü anlayışının aksine ritmik devir kavramı üzerinden değerlendirmeye alınacaktır. Bu süreçte Öztürk'ün (2022) halk müziği usullerine getirdiği yeni bakış açısı türkülerin zaman organizasyonlarını belirlemede referans olacaktır. Analize tabi olacak eserlerin donanımı Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin geliştirdiği notasyon düzenine göre uyarlanmıştır. Makam analizi safhasında türkülerin bağlı olduğu düzen/perde dizgesi tarihi makam teorisi içinde yer alan perde isimleriyle tanımlanmıştır.

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 211 sayılı derleme fişinde Osmancık'tan derlenen "El veriyor el veriyor" türküsü yer almaktadır. 12 Temmuz 1939 tarihinde Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen tarafından kayda alınan eser 504/A numaralı plağa kaydedilerek arşivlenmiştir. Bir önceki bölümde de söz edildiği gibi derleme fişinde eserin adı TRT repertuarından farklı olarak "Hacı Hamza" olarak yazılmıştır. TRT repertuarındaki derleyici bilgisinde Ankara Devlet Konservatuvarı ibaresi yer alırken kaynak kişi hanesinde derleme fişinde yazıldığı gibi Rıza Kızılkın ismi yer almaktadır. Fiş üzerindeki "Düşünceler" başlığında türkünün alaturka müzikten tesir gördüğü ve kaynak kişinin eski yazı ile okur-yazar olduğu, müezzin ve gazelhan olduğu belirtilerek icracının musikişinas kişiliği vurgulanmıştır. Söz konusu türküyü betimleyen bir kesit Nota 1'de verilmektedir.

The image shows a musical score for the song "El veriyor el veriyor". It consists of two systems of music. The first system has three parts: A, A1, and B. Part A is a vocal line with the lyrics "El ve ri yor el veri yor". Part A1 is a vocal line with the lyrics "el ve ri yor el ve ri yor". Part B is a vocal line with the lyrics "Ko ca ko nak bel ve ri yor". The second system has two parts: C and C. Part C is a piano accompaniment line with the lyrics "of of". Part C is a piano accompaniment line with the lyrics "of of". The score is written in 4/4 time and uses a treble clef for the vocal lines and a bass clef for the piano accompaniment.

Nota 1. "El veriyor el veriyor" türküsü

Nota 1'de görüldüğü üzere türkünün müzikal yapısı temelde A, B ve C kesitlerinden oluşmaktadır. Buna tekrar ve sekvens varyasyonları eklendiğinde karşımıza A+A1+B+C biçimli bir form yapısı çıkmaktadır. Başlangıçtaki ilk iki ölçü A ve A1 kesitlerini oluştururken üçüncü ölçü münferit bir B kesiti, son iki ölçü ise genişletilmiş sekvens yapısıyla C kesitini temsil etmektedir. Ezgi organizasyonu Muhayyer perdesi ekseninde başlayarak A ve A1 kesitleri içinde gerdaniye ve acem ikilisi üzerinden hüseyni perdesinde kalış etkisi göstermektedir. Devamındaki B cümlesiyle ezgisel yapı acem, hüseyni, muhayyer, gerdaniye ve neva perdelerini duyurmak suretiyle C kesitine yönelirken bu bölüm neva, hüseyni, çargâh ve segâh perdelerini göstermek suretiyle düğâhta karar vermektedir.

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 61 sayılı derleme fişindeki diğer bir eser Alacahöyük'ten derlenen "Hem okudum hem de yazdım" türküsüdür. 5 Temmuz 1939 tarihinde Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen, Ahmed Adnan Saygun ve Rıza Yetişen tarafından Alacahöyük'ten derlenerek 469/B-1 numaralı plağa kaydedilmiştir. Derleme fişinde türkünün adı TRT repertuarından farklı olarak "Mehmet Ağdı" olarak kayıtlara geçmiştir. Kaynak kişi bilgisi ise Ali Bilgin olarak yazılmıştır. TRT repertuarındaki bilgiler derleme fişiyle kısmen çelişmektedir. Repertuarda kaynak kişi Ali Ciyez olarak belirtilirken derleyici ibaresinde Muzaffer Sarısözen yazmaktadır. Ayrıca derleme tarihi 16 Kasım 1946 olarak kayıtlara geçmiştir. Derleme

kayıtlarına bakıldığında fişte yer alan Ali Bilgin'in def çalarak kaynak kişilik yaptığı, Ali Ciyez'in ise saz eşliğinde türküler seslendirdiği tespit edilmiştir. Akbıyık'ın (2016) dikkat çektiği üzere fiş bilgisine Ali Ciyez'in sehven yazılmadığı, repertuvara aktarım sürecinde bu yanlışın telafi edildiği anlaşılmaktadır. Ancak TRT repertuarında bu kez de Ali Bilgin ihmal edilerek yalnızca Ali Ciyez'in ismi kaynak kişi hanesine yazılmıştır. Söz konusu türküyü betimleyen bir kesit Nota 2'de verilmektedir.

A

He mo ku dum he mi de yaz dum Ya lan dün ya sen den bez dim of

B

Dağ lar ko ya ğı nı gez dim Yi ten yav rum bu lu nur mu

Nota 2. "Hem okudum hemi de yazdım" türküsü

Nota 2'de görüldüğü üzere türkünün müzikal yapısı temelde A ve B kesitlerinden oluşmaktadır. İlk porte tüm bir A cümlesini ihtiva ederken, altıncı ölçüyle başlayan ikinci porte B cümlesine karşılık gelmektedir. Buna göre türkünün A kesitini gösteren ezgi organizasyonu tiz çargâh ekseninde seyre başlayıp tiz segâh, muhayyer, gerdaniye, eviç, hüseyni, neva ve segâh perdelerini duyurmak suretiyle çargâh perdesinde asma bir kalış sergilemektedir. Akabindeki B cümlesi ise Rast perde düzeninin giriftli yapısından hareketle acem perdesini gösterip hüseyni, acem, gerdaniye, muhayyer ve neva üzerinden Buselik etkili bir motif yardımıyla (altıncı ve yedinci ölçüler) segâh, çargâh, neva ve hüseyni perdelerini duyurarak düğâhta karar vermektedir.

Burada ele alınan her iki türkü de temelde giriftli Rast perde düzenine dayanan bir Muhayyer makamına tekabül etmektedir. Giriftli olmasının yegâne sebebi ise her iki örnekte de ilgili düzende çakılı olan eviç perdesinin Alacahöyük türküsünde yer yer acem perdesine dönüşmesi, Osmancık türküsünde ise tüm ezgisel seyrin acem perdesi üzerinde gerçekleşmesidir. Nota 3'te verilen dizgeden de takip edilebileceği üzere makam müziğinin esası sayılan Rast Perde Düzenine acem perdesinin eklenmesi yahut eviç perdesinin dönüşümlü olarak acem perdesiyle kullanılması mevcut düzeni giriftli hale getirmektedir. Her iki Çorum türküsü de temelde Rast Perde Düzeni içinde gelişen perdelerden hareketle ezgi organizasyonunu oluşturmakta ve çoğunlukla eviç perdesinin acem ikamesini kullanan bir seyir özelliği göstermektedir.

yeğah aşiran ırak rast düğah segah çargah neva hüseyni eviç/acem gerdaniye muhayyer tiz segah tiz çargah tiz neva

Nota 3. Rast perde düzeni (giriftli)

Türkülerin ses evrenlerine dair ortaya konan tüm veriler Muhayyer makamı içinde gelişme gösterdiklerine işaret etmektedir. Gerek Osmanlı/Türk müziği gerekse halk müziği icra geleneği içinde ayrı bir yeri olan bu makamın kadim izini 13'üncü yüzyıla kadar sürmek mümkündür. Ancak Kutluğ'un (2000: 343-344) da vurguladığı gibi 17'inci yüzyılın sonuna kadar bu makamın sabit bir tarifini bulmak oldukça güçtür. İlk olarak Safiyyüddin El-Urmevi, Şerefiyye Risalesinde Muhayyer-i Hüseyini adında bir diziden söz etmektedir (Arslan, 2017: 86). Burada verilen yapı günümüzde Muhayyer makamının gezindiği perdelere karşılık gelmektedir. Safiyyüddin'den sonra gelen Abdülkadir Meragi, Şirazi, Lâdikli ve Hacı Büke'de söz konusu tarifi devam ettiği görülürken Bedri Dilşad, Hızır bin Abdullah, Nizameddin Kırşehirli, Seydi ve Tirevi'nin yaptığı Muhayyer tanımlarının günümüzle büyük ölçüde benzerlik taşıdığı söylenebilir (Levendoğlu, 2002: 129-131). Buna karşın başta Kantemiroğlu olmak üzere Tanburi Küçük Artin, Hızır Ağa, Marmarinos, Esseyid Mehmet Emin, Haşim Bey ve Kazım Uz'un edvarlarındaki Muhayyer tanımlarında karara gidışte Saba çeşnili bitişler öne çıkmaktadır (Hatipoğlu, 2019: 332-333; Levendoğlu, 2002: 131-134). Tabi burada Kantemiroğlu'nun iki tip Muhayyer makamından söz ettiğini belirtmek gerekir. Sözünü ettiği diğer Muhayyer örneği günümüzdekenden farklı olarak hüseyini perdesinden hareket etmek suretiyle tizlere çıkıp aşırın perdesine kadar inen ve düğâhta karar veren bir makamdır (Tura, 2001: 69). 19'uncu yüzyıldan itibaren Abdülbaki Nasır Dede, Tanburi Cemil Bey, Rauf Yekta ve Hüseyin Saadettin Arel'in yapmış olduğu muhayyer perdesinden başlayıp tiz çargâha kadar uzanan; muhayyer, gerdaniye, eviç, hüseyini, neva, çargâh ve segâh perdelerini kullanmak suretiyle Hüseyini yahut Uşşak gösterip düğâhta karar veren bir Muhayyer makamı tarifi günümüze ışık tutmaktadır.

Muhayyer makamının tarihsel serüveni içinde ortaya konan tüm bu veriler ele aldığımız iki Çorum ağıtıyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Her iki versiyon karşılaştırıldığında Osmanlık türküsünün muhayyer perdesini aşmayan özelliğine karşın Muhayyer makamının külliyatta çokça örneği bulunan bir sekizliyi aşan tiz çargah genişlemesiyle öne çıktığı görülmektedir. Vurgulanması gereken diğer bir husus ise her iki türküde de baskın bir karakter arz eden acem perdesidir. Muhayyer makamının varlık gösterdiği halk müziği repertuarı içinde eviç-acem değişimi oldukça sık görülen bir uygulamadır ve her iki perde ekseriyetle birbirinin ikamesi olarak kullanılır. Ancak Osmanlık türküsünde eviç yerine acem perdesinin çakılı olduğu, eviç perdesinin ezgi çekirdeği içinde varlık göstermediği tespit dâhilindedir. Bu da türkünün tıpkı Necid Hüseyini makamında olduğu gibi acemli bir Hüseyini nağmesiyle gelişme gösterdiğine işaret etmekle birlikte ısrarlı bir muhayyer eksenli seyir yönü nedeniyle Muhayyer makamı olarak ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Alacahöyük türküsünde ise her ne kadar bağlantı ezgisini ihtiva eden B kesiti acem perdesi üzerinden bir hareket noktası geliştirse de gerek başlangıç gerekse bitiş/karar motifinin karakteristik yapısıyla kadim makam teorisi içinde tanımlanan ezginin

Muhayyer makamıyla önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir. Ezgilerin başlangıç noktasındaki ayrışan yönlerine karşın her iki türkünün de B kesitinden itibaren varyant niteliği taşıyan kısmen ortak sayılabilecek bir ezgisel harekete sahip olması dikkat çekicidir. Bilhassa bağlantı niteliği taşıyan bölümlerdeki acem başlangıçlı sekvens yapıları benzer motiflerin varlığı aynı hikâyeye dayalı bu türkülerin ortak ezgi çizgilerinden bağımsız gelişmediğini göstermektedir. Ayrıca Ürgüplü Refik Başaran'dan alınan "Garalı bayrak galdırdım" ile Kırşehirli Çekiç Ali'nin seslendirdiği ve bir çeşitlemesi Niğdeli Hüdayi Şahin'den TRT repertuvarına geçen "Aziziye aziziye duman çöktü çöl yazıya" türkülerinin de her iki Çorum ağıtıyla müzikal benzerlikler taşıdığını vurgulamak gerekir. Ortak öyküye bağlı ezgi çeşitlemelerine ilave olarak her iki ağıt türkünün zaman organizasyonunda benzer usul yapıları öne çıkmaktadır. Osmancık türküsünde kaynak kişi ağıra yakın bir metronomla Sofyan usulünün halk müziği türevi olan Çifte Sofyan dairesi içinde bir icra biçimi gerçekleştirirken Alacahöyük türküsünde def icrasından hareketle usul devrinin Yürük Çifte Sofyan içinde yer aldığı söylenebilir.

Sonuç

Gerek müzikal gerekse sözel bakımdan belirlenen tüm veriler Konservatuvar heyetinin alandan elde ettiği derlemeleri farklı ürünler olarak kaydetmesinin temelinde sözlü kültür ortamının birincil neden olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışma kapsamında odaklanılan ağıtlara ilişkin yazılı ve internet kaynaklarında benzer güfte ve anlam evrenine sahip olan ancak farklı ezgi organizasyonları üzerine inşa edilmiş birçok örnek görmek mümkündür. Giriş bölümünde de tartışıldığı üzere prototip alınan öykü ve sözel yapının Orta Anadolu bölgesinden yayılarak varyantlaşmaya uğradığı ve üstelik metnin bir süre sonra ilk halinden oldukça uzaklaşarak bağımsız sözlere sahip yeni bir ürün haline dönüştüğünü söylemek mümkündür. Ancak yine de sözlü kültür ortamında yaratılmış benzer ürünlerin hangisinin ilk ürün olduğu konusunun net olmadığını ifade etmek gerekir. Elbette bir "ilk ürün (*urform*)" arayışı söz konusuysa bu durum ürünlerin metin haline getirilmesinden sonra metin merkezli yaklaşımlar ile çözümlenebilir.

Söz konusu bu durum Çorum derlemelerindeki ses kayıtlarında açıkça görülmektedir. Bu çalışmadaki diğer bir çıkarım sözlü tarih-folklor ilişkisi bağlamında ele alınmış olan ağıtların ve bu ürünlere bağlı anlatıların halk hafızasında birer kolektif bellek nesnesine dönüşerek sözlü kültür ortamına aktarıldığını ortaya koymaktadır. Bu anlamda sözlü tarih ve halk edebiyatı yaratmaları arasında diyalektik bir ilişkinin açığa çıkması her iki Çorum türküsü üzerinden açıklanmıştır. Çalışmaya konu edilen türkünün doğrudan bir tarihi malzeme olmaktan öte ortaya çıktığı dönemin izlerini taşıması bakımından tarihe yardımcı bir veri olarak kaydedilebileceği hususu da gözden kaçmamalıdır. Halkın kolektif belleğinde nesiller boyunca yaşayan bu tür eserler sadece tarihi vesikaları destekleyici nitelikte olmayıp aynı zamanda bireylerin kendisini içinde bulunduğu topluma ait hissetmesini

sağlayan pragmatik bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu hususun erken Cumhuriyet dönemi folklor çalışmalarındaki kültürel milliyetçilikle olan bağı tartışılmaz bir gerçekliktir. Ulus devlet inşasında yeni sınırlar içinde kalan halkı ortak bir paydada birleştirmek ve onlara sahip oldukları hafızadan yararlanarak yeni bir kimlik verme düşüncesi kültürel araştırma modellerini kaçınılmaz olarak hem etkilemiş hem de şekillendirmiştir. Dolayısıyla halk bilgisi yaratmaları halkın tamamı ya da büyük çoğunluğu tarafından paylaşıldığında kolektif bir ürün haline gelmektedir. Burada değerlendirmeye açılan ağıtların ortak hikâyesi de bu anlamda Çorum yöresi için kolektif hafızasının bir ürünü olmakla birlikte sözlü tarihin somut bir parçasıdır.

Türkülerin edebi boyutunun ötesinde bu yapıyı bütünleyen müzikal unsurlara dair sonuçlar her iki ağıtın da ortak bir ses evreni içinde yer aldığını göstermektedir. Tarihi makam teorisi içinde izini 13'üncü yüzyıla kadar takip edebildiğimiz Muhayyer makamının her iki türkünün de ezgi organizasyonu ihtiva etmesi ele alınan ağıtların zamansal derinliğini ortaya koyarken bilhassa seyir başlangıç yönü ve bağlantı bölümlerini temsil eden B kesitlerinde ayrışan ezgi hareketleri ağıtların kısmen varyant olarak değerlendirilmesini zorunlu kılmıştır. Ayrıca zaman organizasyonu açısından TRT repertuarına 4/4'lük ölçü birimiyle yazılan Osmancık türküsü ile 2/4'lük yazılan Alacahöyük türküsünün temelde aynı usul dairesi içinde olduğu (Çifte Sofyan) yalnızca Alacahöyük versiyonunun derleme kayıtlarında hızlı icra edilmesi nedeniyle Yürük Çifte Sofyan olarak ele alınması gerektiği sonucuna varılmıştır. Ancak her iki ağıtın ezgisel yapısındaki motiflerin ortak ezgi çizgilerinden bağımsız gelişmediğini repertuar taraması sonucu Nevşehir, Kırşehir ve Niğde yörelerinde bu türkülerin kısmen varyantını teşkil eden örneklerle denk geldiğini vurgulamak gerekir.

Yapılan bu çalışmada ortaya çıkan tali sonuçlardan biri de derleme heyeti içinde yer alan Ahmed Adnan Saygun'un yalnızca Alacahöyük sahasında çalışmalara katılmasıdır. Nitekim Cumhuriyet döneminde Anadolu'nun kadim kavim ve kültürleri üzerine yapılan filolojik ve antropolojik çalışmalar müzik ve folklor alanına da sirayet etmiştir. Bilhassa Hititlerin tarihi merkezlerinden Alacahöyük'te yapılan derlemelere biraz da bu yönüyle yaklaşıldığını Saygun'un sadece bu yörede heyete katılmasından anlayabiliriz. Aynı zamanda Saygun'un dönemin folklor çalışmalarının devlet eliyle yürütüldüğü Halkevleri yayınlarında da görev aldığını görmekteyiz. Hem bu kurum bağlamında hem de dönemin kültür politikalarında kökü tarihin derinliklerinde olan bir millet tasavvurunun Türklüğün Anadolu'nun otokton halkı olduğu vurgusuyla birlikte inşa edildiğini göz önüne almak gerekir. Saygun'un özellikle erken Cumhuriyet dönemi müzik çalışmaları için norm koyucu önemli bir isim olması ve Alacahöyük'teki çalışmalara bizzat katılması bölgenin tarihsel mirasına dayalı olarak verilen değerin belirgin bir göstergesidir.

Erken Cumhuriyet dönemi folklor çalışmalarında elde edilen verilerin dönemi içinde sadece veri kaydetmeye dayalı statik bir muhafaza motivasyonu ile değerlendirilmeye alınması günümüzde değişen paradigmaya koşut olarak farklı disiplinlerin eşgüdümünde analiz edilmesini yükselen bir eğilim olarak öne çıkarmaktadır. Buradaki nihai hedef halk kültürü araştırmalarının tarihsel izlerini takip etmekle birlikte söz konusu izlerden hareketle yeni nesil çalışmaların geleceğini tayin etmek olduğunu ifade etmek gerekir. Dolayısıyla halk kültürünün her bir cephesi ürettiği toplumun tarihi, kültürü, yaşam biçimi ve sanat yaratma kapasitesi açısından oldukça değerlidir. Küreselleşmeyle birlikte –mottosu her ne kadar yerel değerleri açığa çıkarmak/keşfetmek ve evrensel görünürliğini sağlamak olsa da- paradoksal olarak yerel kültüre dair izlerin günbegün toplum hayatından silindiği günümüzde, yerel değerlerin ve buna bağlı gelişen ifadelerin yaşanabilir kılınması, kültürel birikimin korunması ve geleceğin kültürel ürünlerinin inşası için elzemdir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Arslan, F. (2017). *Safiyüddin –i Urmevi ve şereffiye risalesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Assmann, J. (2003). *Kültürel bellek*. İstanbul: Ayrıntı.
- Boratav, P. N. (1939). Halkevleri'nin folklor çalışmaları için yaptıkları ve yapacakları işler hakkında notlar. *Ülkü Dergisi*, 12 (73).
- Bortatav, P. N. (1982). "Türk Halk Türkülerinde Şiirlik Motifler", *Folklor ve Edebiyat* 2, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- CHP halkevleri çalışma talimatnamesi* (1940). Ankara: Zerbamat.
- Connerton, P. (2009). *Modernite nasıl unutturur*. İstanbul: Sel.
- Çapa, M. (2013). Ankara radyosunda halkevleri sanat ve folklor saati ve Trabzon halkevi programı. *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, 8 (15), 131- 145.
- Çevik, M. (2022). *Türkü çözümlenmeleri*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Ersoy, R. (2004). Sözlü kültür ve sözlü tarih ilişkisi üzerine bazı görüşler. *Millî Folklor*, 16 (61), 102-110.
- Ersoy, R. (2009). *Sözlü tarih-folklor ilişkisi*. Ankara: Akçağ.
- Görkem, İ. (2001). *Türk edebiyatında ağıtlar*. Ankara: Akçağ.
- Gürçayır Teke, S. (2016). *Türk halk biliminde derleme*. Ankara: Grafiker.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif hafıza*. (çev.: Banu Barış), Ankara: Heretik.
- Karakaş, A. (2014). Sözlü tarih-folklor ilişkisi bağlamında üç âşık destanı. *Turkish Studies*, 9 (6), 655-676.
- Kaya, C. V. (2014). *Ankara Devlet Konservatuvarının halk müziği alan araştırmaları kataloğu*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Korkmaz, H. (2015). *Öyküleriyle Çorum yöresi ağıtları*. Ankara: Kültür Ajansı.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi.

Levendoğlu, N. O. (2002). *XIII. yüzyıldan bugüne kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri*, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Ong, W. J. (2012). *Sözlü ve yazılı kültür*. (çev.: Sema Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis.

Özsemerci, S. (2019). *Çorum ili yer adlarının halkbilimsel açıdan incelenmesi*, Yozgat: Yozgat Bozok Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Öztürk, O. M. (2022). *Türk müziğinin temeli olarak halk müziği teorisi ve uygulaması 1*. Ankara: Müzik Eğitimi.

Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu-musikiyi harflerle tespit ve icrâ ilminin kitabı (inceleme-edvar)*. İstanbul: Yapı Kredi.

Türkçe Sözlük. (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Yakıcı, A. (2013). *Halk şairinde türkü*. Ankara: Akçağ.

Elektronik Kaynaklar

Akbiyık, S. (2016). Hem okudum hem de yazdım.

<https://www.repertukul.com/HEM-OKUDUM-HEMI-DE-YAZDIM-1168/>
(Erişim: 27.10.2022).

Hatipoğlu, E. (2019). *Makamlar ve terkipler*.

<https://play.google.com/books/reader?id=MnGqDwAAQBAJ&pg=GBS.P1&hl=tr> (Erişim: 14.11.2022).

URL1: <https://blog.milliyet.com.tr/bir-turku-bir-oyku--2--hem-okudum-hem-de-yazdim-/Blog/?BlogNo=79258>

Ek-1

Hacı Hamza türküsüne ait derleme fişi. <https://www.repertukul.com/Biyografiler--RIZA-KIZILKAN-2433> (Erişim: 15.11.2022)

Ek-2

| T. C. KÜLTÜR BAKANLIĞI Derleme İşleri | |
|---|-------------------|
| DERLEME FİŞİ | |
| Siyasetin adı ve yılı: <u>Al. Bigün 1921</u> | |
| Maddesi: <u>BeceDe</u> | |
| Mantıkta olduğu: <u>Çözümler</u> konu: <u>Nispet</u> kitap: | |
| Künye, ne zaman, nerede öğrendiği: | |
| Çözüm adı ve yılı: <u>Al. Bigün</u> | |
| Maddesi: <u>BeceDe</u> | |
| Mantıkta olduğu: <u>Çözümler</u> konu: <u>Nispet</u> kitap: | |
| Künye, ne zaman, nerede öğrendiği: | |
| Parçanın adı: <u>Mehmet Ağıtı</u> | |
| Alındığı yer ve tarih: <u>Hizmet 1-2-1929</u> | |
| Fikri kaynağı: <u>Yazma 1/1469</u> | |
| Etkinlik tarihi: <u>1929</u> | |
| Parçanın kimle tanımlandığı: | |
| <u>M. H. R. M. S. A. S.</u> | |
| R | |
| PARÇANIN METNİ | DÜŞÜNCELER |
| <u>Ünvanı okudum ve onayladım</u> | <u>ayd</u> |
| <small>1997 - Tüm hakları bu belgeye ait. Her hakkı saklıdır.</small> | |

Mehmet Ağıtı türküsüne ait derleme fişi. <https://www.repertukul.com/HEM-OKUDUM-HEMI-DE-YAZDIM-1168> (Erişimi: 15.11.2022)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Her iki yazar da makalenin bütününe eşit katkı sunmuş, her yazar ilgili letrature alanı doğrultusunda katkı sağlamıştır. / Both authors contributed equally to the whole article, and each other author contributed to the relevant literature in line with their field of expertise.

İADE-İ-İTİBAR: KABAK KEMANENİN TARİHSEL SERÜVENİ



RESTORATION OF HONOUR: THE HISTORICAL ADVENTURE OF THE KABAK KEMANE

Fulya DOĞRUEL*

ÖZ: Bu çalışma Türk halk müziğinde icra edilen kadim ve otantik Kabak kemane çalgısının geçmiştten günümüze itibar serüvenini, icra edilme koşullarını, sanatsal ve teknik yönden değişimini ve toplumdaki karşılığını incelemektedir. Kemane Türk boylarının Anadolu'ya göçleriyle getirdikleri ve özellikle Teke yöresi Yörük kültüründe korunmuş önemli bir kültür sembolüdür. Atlı-göçebe kültür'ün önemli bir elementi olan yaylı çalgılar içinde önde gelir. Kemane, halk kültüründe çok uzun yıllar unutulmaya yüz tutmuş bir çalgı ve akademik anlamda ihmal edilmiş bir konudur. Ancak özellikle 1980'lerde Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) kemaneye yer vermeye başlaması ile ekranlarda yine görünür olmuş, özellikle son yıllarda kemaneye dair akademik çalışmalar çoğalmaya başlamıştır. Kemane, ona gönül vermiş sanatçılar, çalgı yapımcılar, konservatuvarlarda Türk halk müziği eğitimi veren öğretim üyeleri ve öğrencileri tarafından icra edilmeye, geliştirilmeye, öğretilmeye çalışılmaktadır. Kemane üzerine yapılan çalışmalar genelde kemanenin sosyal ve müzikal yönleri, yapım teknikleri, eğitim yöntemleri, değişimi ve gelişme olanaklarının yanı sıra daha geniş müzik evrenine uygulanırlığı üzerine yapılan çalışmalardır. Böylece çalgının biçim ve icra özellikleri, ortamları ve repertuarı gelişmiştir. Bu çalışmalar Kabak kemane çalgısının yerelden ulusala ve uluslararası alana taşınmasını sağlamıştır. Kemanenin yaşatılması ve toplumsal kültür ve müzik evreni bağlamında değerinin kavranması için gösterilen bu çaba sadece Kabak kemane geleneğinin değil Halk Müziği geleneğinin de sonraki kuşaklara aktarılabilmesi açısından çok önemlidir. Bu konuda daha fazla kurumsal ve toplumsal farkındalığa ve desteğe ihtiyaç bulunmaktadır. Kabak Kemane'nin tanınmasına katkıda bulunmayı amaçlayan bu nitel çalışmanın verileri, Kabak Kemane enstrümanı üzerine yapılan bir literatür taramasına ve bu enstrümanı çalan altı müzisyen ve sanatçıyla yapılan derinlemesine görüşmelere dayanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kabak Kemane, İklığ, Yaylı çalgılar, Türk müziği, Halk müziği.

ABSTRACT: This study examines the legendary voyage of the ancient and authentic Kabak Kemane (Gourd Kemane) instrument played in Turkish folk music from past to present, the settings of its performance, its artistic and technical advancement, and its perception in society. The Kemane is an important cultural symbol brought to Anatolia by Turkish tribes and has been perpetuated, particularly in the Yörük culture of the Teke area. It is one of the most prominent stringed instruments, and it is an integral part of the horse-drawn nomadic culture. For many years, the Kemane has been lost in traditional culture and is a neglected subject in scholarly circles. However, when the Turkish Radio and Television Corporation began to promote the Kemane, it became visible on the screens again, and in recent years, academic studies on the Kemane have surged. Artists, instrument producers, lecturers, and conservatoire students providing Turkish folk music education play, develop, and teach the Kemane. The studies on the

* Dr. Öğr. Üyesi-Bandırma Onyedil Eylül Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sosyoloji Bölümü / Bandırma-Balıkesir-fdogruel@bandirma.edu.tr (Orcid: 0000-0001-9593-740X)

Kemane primarily focus on its social and musical aspects, its construction techniques, training methods, change, and development potential as well as its applicability to the wider musical universe. Thus, the instrument's structure and performance characteristics, as well as its settings and repertoire, have evolved. These studies have enabled The Kabak Kemane to move from the local to the national and international arena. The effort to keep the Kemane alive and recognise its worth in the context of social culture and the music universe is critical in terms of passing on not just the Kabak Kemane but also the Folk Music tradition to future generations. Further institutional and social awareness as well as support is needed in this regard. The data of this qualitative study, which aims to contribute to the recognition of the Kabak Kemane, is based on a literature review of the Kabak Kemane instrument and in-depth interviews with six musicians and artists who play this instrument.

Keywords: Kabak Kemane, İklh, Stringed instruments, Turkish music, Folk music.

Giriş: Orta Asya'dan Anadolu'ya Otantik Bir Çalgının Göçü



Resim 1: TRT Ankara Radyosu Kemane Sanatçısı Arslan Akyol'un Arşivinden.

“Çift boynuzlu İskender Zülkarneyn, doğuya sefere çıkıp Tanrıdağ'ın eteklerine gelince, yakın bir yerden hüzünlü 'Ulu dur!' makamının melodisi duyulmuş. O, bu hüzünlü melodiye mest olmuş ve bütün orduyu durdurup dikkatle dinlemiş. Ses kesildikten sonra, askerlerine bu usta müzikçiyi bulup gelmelerini emretmiş. Askerler bu müzikçi dedeyi bir baraka içinden bulup getirmişler. İskender Zülkarneyn, söyle bakınca onun yaşlı ve sakalı kar gibi bembeyaz bir melek suretinde insan olduğunu görmüş.

İskender Zülkarneyn:

— Dede, az önceki hüzünlü melodiyi siz mi çaldınız? diye sormuş.

— Evet, ben çaldım, demiş dede.

— Bu melodinin adı nedir?

— 'Dur' melodisi.

— Peki elindeki saza ne diyorsunuz? diye sormuş İskender Zülkarneyn.

— Ğircek deriz, demiş dede.

— Bunu siz mi yaptınız? diye sormuş. Dede:

— Evet, demiş ve bir olay anlatmaya başlamış:

Günlerin birinde, dede avlanarak dağdaki sık ormanın içinde yürürken, iki geyik birbiriyle oynayıp, süsüşüp duruyormuş. Tam bu sırada bir kurt ortaya çıkmış. Kurdu gören iki geyik farklı yönlere kaçmış. Bu sırada geyiklerden birinin karnı köknar çomağına takılıp yarılmış ve bağırsakları dağılıp köknar ağacının dallarına çeşitli şekillerde takılıp kalmış. Dede bir süre sonra gelip bakmış ki dallara takılıp kalan bağırsaklar kurumuş ve gergin hale gelince rüzgârda değişik bir ses çıkarıyor. Dede, bu sesi bir süre dinleyince, bundan hüzünlü bir melodinin çıktığını duymuş ve bağırsağı çekip, ğircek şeklinde yaparak çalmayı denemiş. Daha sonra kabağı başlık yaparak keçi derisiyle kapatıp, eliyle çalmaya başlamış. Daha sonraları kavak ağacından baş yapıp, deriyle kapatıp, kıl kamalçe yaparak ve tutkal sürerek daha da iyi ses çıkararak iki telli ğirceki yapmış. Zamanla insanlar, ğircekin başını inek ve başka hayvanların boynuzundan yapıp, sapını dut ağacı, kulaklarını hanımeli ağacından yapıp, ilk önce yedi telli, daha sonra da dokuz telli yapıp gerçek ğirceki icat etmişler. O günden sonra ğircek Kumul makamlarındaki baş saza dönüşmüş. Çinliler ve Moğollar, bu saza iki telli “Uygur Ğirceki” (er-hu) demişler.” (Öger, 2008: 686).

Kabak kemanenin atalarına dair rivayet edilen bu efsaneden anlaşılacağı gibi Uygurların Ğircek adını verdiği bu derin tınılı duygu yüklü, gam yüklü otantik, yaylı çalgı Orta Asya’dan dünyaya yayılırken değişik formlar almıştır. Türkmenistan’da Gıcak, Azerbaycan’da Kemança, İran’da Kemançeh, Orta Doğu’da Rebap gibi değişik isimler almış; Türkiye’de Kabak kemane, İkliğ, Okluk, Rubaba, Hegit-Egit gibi adlar verilen bu çalgının geleneksel olarak “daha çok Batı Anadolu’nun dağ köylerinde çalındığı ve bilhassa 1950’li yıllara kadar daha çok “Batı Anadolu’da yaşayan Yörükler tarafından, boğaz havaları, gurbet havaları ve bu dağ köylerinin yerel repertuarında icra edilmiş bir yaylı çalgıdır” (Çelik, 2020: 277).

Çalınageldiği yüzyıllar içinde çok parlak dönemler yaşamış, Osmanlı oda müziğinin baştacı edilmiş bir enstrümanıdır. Bir zamanlar Anadolu’nun her yöresinde yaygın olarak kullanılan kabak kemanenin gördüğü itibar pek büyüktür. Ancak müzikteki bu itibarına rağmen, zamanla şehirleşme ve batılı enstrümanlarla tanışma neticesinde ve belki de kabaktan olduğu için artık hor görülmeye başlanan kemane itibar kaybına uğrar. Teke yöresinde, Batı Anadolu’da onu asil sahiplenen Yörükler tarafından çalınmasaydı eğer belki de tamamen unutulacak bir enstrüman olurdu. Kemane ancak 1950’lerden sonra TRT’de görünür olmasıyla birlikte ulusal alanda tanınır olmuş ve yöresel bir çalgı iken kent ortamına da taşınarak ulusal bir çalgı haline gelmiştir (Çelik, 2019).

Kemane konusu uzun yıllar ihmal edilmiş bir konudur. Ancak özellikle son on yılda kemaneye dair akademik çalışmalar çoğalmaya başlamıştır. Kemane çalışmaları genelde Türk halk müziği eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarında kemane çalgısını icra eden kemane sanatçıları tarafından kemanenin yapım teknikleri ve gelişimi, icrası, daha fazla müzikal alana uygulanırlığı ve eğitimi üzerine yapılan çalışmalar ve repertuarında görülen

değişimle ilgili çalışmalardır. Gâzimihal (1958), Akyol (2017); Çelik (2019, 2020), Açın (1993), Ergun (2023), Eşigül (2021), Merdivan ve Akpınar (2020), Alper Tunga Özcan (2008) ve Kulaboğa'nın (2007) çalışmaları bunlardan bazılarıdır.

Bu çalışma kemanenin geçmişten günümüze itibar serüvenini, icra edilme koşullarını, sanatsal ve teknik yönden değişimini ve toplumdaki karşılığını incelemektedir. Metodolojik açıdan nitel araştırma yöntemi ile gerçekleştirilen bu çalışma Kabak kemane çalgısı üzerine literatür incelemesi ve Kabak kemane çalgısını çalan altı müzisyen ve sanatçı ile 2011-2015 yılları arasında yapılan derinlemesine görüşmelere dayanmaktadır. Çalışma sırasıyla Kabak kemane çalgısının beşerî ve fiziki coğrafi dağılımını ve yaygınlığını; teknik özelliklerini ve dönüşümünü; müzisyen ve çalgı yapımcı katılımcıların gözünden kemanenin bugünü ve yarını açısından toplumsal karşılığını ve çalgıyla ilgili geliştirme çabalarını incelemektedir.

Kabak Kemanenin Tarihçesi

Türklerin atlı göçebe kültürünün en önemli öğelerinden birisi yaylı çalgılardır (Çelik, 2009; Gâzimihal, 1958). Kabak kemane/İklık pek çok yaylı çalgı gibi Asya'dan Anadolu'ya süzülüp gelen bir çalgıdır (Gâzimihal, 1958; Ögel, 1991). Kemane, "çeşitli Türk topluluklarının bilinen en eski çalgılarından" (Merdivan ve Akpınar, 2020: 306) ve üç telli bağlama ve sipsinin yanı sıra yörük kültürünün simgelerinden biridir (Eşigül, 2021: 196, 199). Günümüzde kullanılan Türk sazları yöresel çeşitlilik gösterebilir de kabak kemane "Türklerin en eski ve en az değişim gösteren halk çalgılarından biridir" (Akyol, 2017:161). Çelik'e göre "Dede korkut anlatmalarında geçen kopuz'un mızraplı mı, yoksa yaylı bir çalgı mı olduğu çeşitli araştırmacılar tarafından halen tartışılmaktadır" (2009: 11) Aslında Uygurlarda esas çalgının kopuz olmasından hareketle Türk boylarında ilk olarak telli kopuzun yapılp el ile çalındığını daha sonraları ise "ok" ya da "yay" ile çalındığı" söylenebilir (Gâzimihal, 1958: 11).

Kazak araştırmacı Garibayev'in de belirttiği gibi Türkiye'de "saz" kelimesinin anlamı gibi "kopuz" da bütün çalgıların ortak ismi niteliğindedir" (Çelik, 2009: 111). "Yaylı çalgılar Türklerde destan, ayin ve sihir çalgılarıydı... Kazak ve Kırgızlar, en büyük velilerinden olan Korkut Ata'nın 'Kopuz' adlı çalgıyı" yapıp çaldığını ve bu yüzden "çalğının kutsal" olduğunu düşünüyorlardı (Kaya, 1998: VII). "Türklerin savaşmada ve avlanmada kullandıkları "ok" un yaydan fırlama esnasında çıkardığı sestem esinlenip bunu bir çalgı gibi" kullandıkları düşünülmektedir.

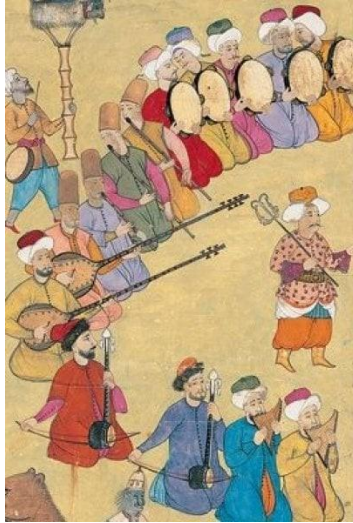
15. yüzyılda Kaygusuz Abdal'ın rumeli serhat dilinden aktardığı kıtalarda, 18. yüzyılın başlarında Lale devrinin ünlü minyatür ustası Levni'nin eserlerinde betimlediği fasıl sahnelerinde açığa çıkar bu gerçeklik (Gâzimihal, 1958: 35, 38). Türklerde İklık olarak bilinen çalgı "Osmanlı oda musikisinin vazgeçilmez çalgılarından birisiydi" (Kaya: XVII). Evliya Çelebi 'Seyahatnâme' adlı eserinde İklık olarak belirttiği kemane için "kemançe gibi

bir küçücek, üçer kılılı sazdır ... Bu saz Arabistan'da ve Türkistan'da çoktur. Amma Rumeli'de yoktur" demiştir (Açın, 1993: 9). Evliya Çelebi bu eserinde "Sâzende i İkliciyân" konusundan "Murad Han alayı için fasıl yaptıklarından" bahseder (Çelik, 2017: 158).

Ancak kemane 18. Yüzyıldan itibaren daha standard ve akordu kolay Batı yaylı enstrümanlarının oda müziğine dahil edilmesi sonucunda bir kenara bırakılmış, neredeyse tarihin karanlık odalarında kaybolmuş bir enstrümana dönüşmüştür. Bu anlamda kemanenin tarihi aslında kesintili bir tarihtir.

"İstanbul'da batı yaylı sazlarını ele alma heveskârlığı bir çığır halinde baş gösterip de Keman adı 'violon'a geçince ve sine-i keman adı fransız 'violon d'amour'a takılınca, adsız kalan kemaneye bu kendi adı yine başlanamadı. Kısaca, Batı kemanlarının fasla alınması onun ad ve sanını maddeten sarstı. Ayaklı olan ıklığ kemançesi dizde dururdu, ama ayağa düştü. 'Violon d'amour' göğüse yükselmiş haliyle gönülleri fethetme geldi ve muvaffak oldu... Bir boy ölçüşmenin kısa hikâyesidir" (Gâzimihal, 1958: 38,41).

"Sine-i Keman'ın çok rağbet gördüğü ... III. Selim ve II. Mahmut dönemlerini içine alan 1789-1839 yılları arası, Türk müziğinin altın çağı sayılır" (Kaya, 1998: XIX, 66). Bu dönem saraya "ala franga" müziğinin girdiği, yeniçeri ocağı kaldırıldıktan sonra Mehterhane'nin yerine Muzikayı Humayün'un kurulduğu ve askeri havaların yanı sıra senfonik repertuarın da çalındığı bir dönemdir (Thema Larousse Tematik Ansklopedi, akt. Kaya, 1998: 66). İkliğ [diğer adıyla Kabak kemane], "Türk kültürüne 1500 yıllık katkı sunan bu çalgı, Keman karşısında tutunamaz ve yaşanan değişime "daha fazla dayanamayarak Tanzimat ve sonrası ilk önce şehirlerimizde tarihe karışır." (Kaya, 1998: 67).



Resim 2: Osmanlı âlimi Şükrullah'ın (15. yy) Edvâr-ı Mûsikî adlı eseri, eserinde yer alan ıkkık çalgısı (Kaynak: Çelik, 2017)

Resim 3: 18. Yüzyıl Osmanlı Minyatür Sanatçısı Levni'nin "III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğünü" minyatürü, Surname (1720)

Müzik erbabınca taşrada çalınmaya devam eden ve çok uzun yıllar sadece çalındığı yörelere sıkışarak görünmez hale gelen Kemane ülkemizde genellikle "Antalya, Isparta, Burdur ve Muğla illerini kapsayan Teke bölgesi ve civarında günümüze kadar kullanılmaya devam etmiş Yörük Türkmen müziğinin önemli çalgılarından biridir" (Akyol, 2007:161).

Kemanenin/Iklığın son yıllarda yeniden itibar görmeye başladığı söylenebilir. Halen hakkettiği derecede bir tanınırlığa ve icra yaygınlığına ulaşmasa da kemane daha çok insan tarafından bilinmeye ve genç kuşaklar tarafından icra edilmeye başlanmıştır. Kemane, ona gönül vermiş sanatçılar, çalgı yapımcılar, Türk halk müziği eğitimi veren konservatuvarlarda eğitim veren öğretim üyeleri ve öğrencileri tarafından icra edilmeye, geliştirilmeye, öğretilmeye çalışılmaktadır. Bu çaba, "geleneğin bir sonraki kuşaklara aktarımı" için çok önemli ve kıymetlidir (Çelik, 2017:165).

Türkiye'de milli kültürün geliştirilmesi bağlamında sahiplenilen Orta Asya mirası kemanenin yeniden sahiplenilmesinde etkili olmuştur (Öztürk, 2002). Cumhuriyet döneminin "milli" ve "modernleşmeci" folklor çalışmaları (Öztürk, 2002; Güray, 2018) doğrultusunda halk müziği derlemeleri yapılarak "milli musikinin yaratılması" (Öztürkmen, 1998, akt. Öztürk, 2002) hedeflenmiştir. "Saf ve milli olarak değerlendirilen 'halk müziği' 'hedeflenen' modern toplumu 'köklerine bağlı bir biçimde' [ancak] Avrupa müzik kültürü ile[de] bütünleşerek ... 'dönüştürücü' bir kültür unsuru olarak görülmüştür" (Güray, 2018:15). Bu doğrultuda Türk müziği için çok önemli olan Türk beşleri [Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses] Türk halk şarkılarını yeniden yorumlamış, öte yandan müzik bilimciler Alman Paul Hindemith ile Macar Bela Bartok bu çabaya çok önemli katkılar sunmuşlardır (Öztürk, 2002). Bu bağlamda Kabak kemane 1950'lerden sonra TRT çalgıları arasına alınır ancak yine de pek görünür olmaz.

Kemanenin yeniden sahiplenilmeye başlaması ve milli kültür bağlamında ele alınması 1970'leri bulur. Bunda bu döneme özgü "halk kültürüne" otantik haliyle de sahip çıkan ve bu anlamda "halk çalgılarının orkestralarda kullanımı" ve "bölgenin koşullarına uygun yeni bir çok seslilik anlayışının yerleştirilmesi" (Güray, 2018:38) gerektiğine dair bir düşüncenin gelişmesi etkili olmuştur. Kemanenin TRT'de çalınması ilk defa 1969 yılında kemane sanatçısı Salih Urhan'ın İzmir radyosunda kemane sanatçısı olarak göreve başlaması ile olur (Akyol, 2017; Çelik, 2017). Ancak Kabak kemanenin yeniden sahiplenilmeye başlaması ve tanınırlığının artması 1980'leri bulur. Hatta TRT Ankara Radyosu Kabak kemane sanatçısı İhsan Mendeş "1981 yılında TRT'nin açmış olduğu sınava girdiğim zaman, sınav salonundaki tahtada, alınacak sazların isimleri ve karşısında

kullanılacağı yöreleri yazıyordu. Kabak kemanenin karşısında ise ‘gerektiği zaman çalınacak’ diye bir ifade vardı” demiş (Çelik 2010: 98) ve bu cümleden “kemanenin gereksiz bir çalgı olarak düşünüldüğü” kanısına vararak “çok üzüldüğünü” ve TRT’deki meslek hayatı başladığında “çalınının her yörede çalınan ve olmazsa olmaz bir çalgı haline gelmesi için çalıştığını belirtmiştir” (Çelik, 2017:163).

Kemane “önceleri yalnızca Ege ve Akdeniz (Teke) bölgesi ezgileri için çalınırken, radyolara yeni kemane sanatçılarının alınmasıyla bütün halk ezgilerinde ve bütün yörelerde kullanılan bir çalgı haline gelmiştir (Akyol, 2017:171; Merdivan ve Akpınar, 2020: 305). Böylelikle halk müziği orkestralarının ana sazlarında biri olan Kabak kemanenin toplumsal olarak yeniden önemsenmeye başlaması konusunda, Türkiye’nin çeşitli illerinde Türk halk müziği konservatuarlarının kurulması ve Akyol’un da belirttiği gibi kemane sanatçılarının konser ve dinletilerle Kemaneye dair bir ilgi uyandırmaları “umut verici bir gelişmedir” (Akyol, 2017:175).

Kabak kemane, bugün artık “gerek yerel ve amatör icracılar tarafından gerekse TRT, Kültür Bakanlığı Türk halk müziği koroları gibi kurumsal alanlarda görev yapan profesyonel sanatçılar tarafından icra edilmektedir” (Çelik, 2017:165). Bütün bu gelişmeler sonucunda Kemane “yerelden ulusala taşınmış” ve böylelikle “çalınının şekil ve yapı özellikleri, icra ortamları ve de repertuarı değişmiş ve gelişmiştir” (Çelik, 2017:155-166).

Kabak Kemanenin Organik Maddeleri ve Yeni Biçimleri

Çok eski zamanlardan bu yana insanlar çevrelerindeki doğal malzemelerden çalgı yapmışlardır (Akyol, 2017:163). Göçerler de kemanenin gövdesini sukabağından, derisini hayvanlardan ve yayını at kılından temin etmiştir. “Kabak Kemane Türklerin en eski ve en az değişim gösteren halk çalgılarından biridir.” (Akyol, 2007:161). Bunda göçebe yaşama uygun bir çalgının boyunun ufak olması, taşınmasının kolay olması ve malzemelerine kolay erişilir olması etkili olabilir (KK-1).

Kemanenin ilk defa en geniş tanımı “15. yy.’da Osmanlı padişahı II. Murad zamanında yaşayan müzikolog ve tarihçi Ahmedoğlu Şükrullah’ın Edvar-ı Musiki adlı eserinde görülür” (Kaya, 1986: 16; Akyol, 2017: 164). bu eserde “Kemanenin/İklığın iki telli yarım küre gövdenin (tas) geyik derisi kapaklı ve sapında badem ağacından veya abanoz ağacından yapılması gerektiği”, yay için de “ gayet sert ağaç kullanılması” ve” en az otuz at kılı takılması” gerektiğini belirtilir (Bardakçı, 2011, akt. Akyol, 2017: 164). Kemanenin izini sürerken onun atlı-göçebe kültür ile ilişkisi çok açık bir biçimde görülür. Hatta “Tibet ikliminin boyun kısmı tepesinde daima oyulmuş bir at başı bulunurdu. Bütün bunlar at kültürü açısından ongun hatıraları sayılabilir.” (Gâzimihal, 1958: 6). Akyol, Kemanenin bugünkü yapım biçimini şöyle anlatır:

“Kemane yapmak için öncelikle iyi kurumuş gövde çapı 14 -16 cm düzgün formda bir su kabağı seçilir. Ağız kısmına deri gerilmesiyle ses tablası elde edilir. Bu deri genellikle büyük baş hayvanlarının yüreğini

saran yürek zarıdır. 30 cm'den oluşan klavye akça ağaç, gürgen ve ceviz gibi sert ağaçlardan yapılır. Gövdeden geçen metal ya da ağaç çubukla gövdeyle klavye birbirine bağlanır. Bu çubuk gövdeden sonra 10 cm uzun bırakılarak kemanenin diz üzerinde durmasını sağlayan ayak kısmı oluşturulur... Tellerin üzerine geleceği tel eşik (köprü) yapılır” (Akyol, 2007: 167).

Kabak kemane yayla çalınır. Aslında bir diğer adı ıklığ olan kemaneye adını veren kısım yay kısmıdır. Türk boyları arasında ‘Yay’ anlamında kullanılan ‘ok,’ık’ gibi kelimelerinden dolayı kemanenin daha önceki iki telli haline ‘okluk’ kelimesinden türeyen ‘İklık’ ismi verilmiştir (Gâzimihal, 1958: 5-6). Ancak 14. yüzyıldan itibaren Farsça’nın Türkçe üzerindeki etkisi müzik kültürüne de yansımış, kemaneye Farsça’da yay anlamına gelen “Kaman” sözcüğünden türetilen “Keman”, “Kemane”, “Kamança” adları verilmeye başlanmıştır. Halk dilimize asırlarca İklığ adının tutunuşu gibi İran’da da kemañçe adı gün görür (Gâzimihal, 1958: 21). “Yay” ya da “ok” denilen kısımda bugün bile at kılı kullanılmakta, daha yaygın ve daha ucuz bir material olarak misina da kullanılmaktadır (Çelik, 2017; Akyol, 2017). Kemanenin yay yapımı ayrı bir uzmanlık alanıdır. “Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı çalgı yapım bölümünden Veyis Yeğın hoca bu konuda ustadır. Bu geleneği korumak için “keman yayını kemane kullanmak yerine kemane yayı yapımı sürdürülmelidir” (KK-1).

Günümüzde kemanenin çeşitli yörelerde geleneksel icrası farklı tel sayısına sahip biçimleriyle devam etmektedir. İki telli kemanenin İklığ adıyla halen yaşadığı ve Antalyada yaşamakta olan İklığ sanatçısı Emin Kök tarafından ilerlemiş yaşına rağmen ustalıkla icra edildiği (Akyol, 2017: 166); Aydın ve Denizli’de üç telli kabak kemanenin çalındığı (Picken, 1975 akt. Eşigül, 2021: 203); Üç telli kemanenin “teke yöresinde geleneksel icracılar tarafından” halen kullanıldığı (Akyol, 2017: 166); “Aydın ve çevresinde kabak kemane yapma ve çalma geleneğinin” Aydın İncirliova’da yaşayan Kesgin ailesi tarafından kuşaklar boyunca aktarıldığı (Çelik, 2017:161); Kastamonu yöresindeki müzik geleneği içinde ‘meytar’ olarak bilinen ve müzik ortamlarının temel çalgı topluluğu içinde bulunan kemanenin olmazsa olmaz bir öneme sahip olduğu (Çakmakoglu, 2021: 1023) tespit edilmiştir.

Orijinal şekli iki telli olan kemane zamanla önce üç telli olarak çalınmış, günümüzde ise radyo ve televizyon kanallarında çalınmaya başlanması ile birlikte profesyoneller tarafından dört telli olarak geliştirilmiştir (Akyol, 2017). Hatta çeşitli çalgı yapımcıları beş veya daha çok telli kemaneler yapmıştır. Örneğin, daha önce başkaları tarafından da çalınan altı telli Kemane Cafer Nazlıbaş’ın icra edişiyile ünlenmiştir (Akyol, 2017: 166). Kemanenin farklı tel sayısına sahip biçimleri farklı yörelerde icra edilmeye ve geliştirilmeye devam edilmektedir.

“İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü kurucusu olan Cafer Açın kemanenin standart ölçülerini

ortaya çıkarmıştır” (Akyol, 2017: 165). Açın ve Akyol’a göre kemanenin ses ve biçim konusunda standartlaşabilmesi için özellikle bir orkestra kurulmak istendiğinde ağaç küre’nin (kemança) tercih edilmesi veya ağaç dilimlerden bükülerek yapılması gerekmektedir (Akyol, 2017: 165). Ancak, “teknesi ağaçtan yapılan kemanelerin, “köpüksü” bir iç yapıya sahip olan “su kabağından yapılan kemanelerin tınısını veremediğini” ve çalgının su kabağından imal edilmesinin “aynı aileden olan Orta Asya Türk dünyası çalgıları içinde Kabak Kemane’nin Türkiye’ye özgü bir çalgı konumuna gelmesini sağladığını belirten Akyol’a göre bunun tescillenmesi gereklidir (Akyol, 2017: 166). Dinleyenlerde kemaneyi çalma isteği uyandıran en büyük özelliğin bu içten sesi olması bu çalışmanın katılımcıları tarafından da vurgulanmaktadır. Katılımcılar Kemane’yi bir müzisyenden, bir şarkıdan duyup çok etkilenmeleri sonucunda çalmaya karar verdiklerini belirtmektedirler.

“Kemanenin ilk kez gençlik yıllarımda TRT İzmir radyosu sanatçısı Salih Urhan’dan dinlediğim gurbet havalarındaki duygusal açışı ve içli sesi beni çok etkilemişti” (KK-6).

“Kemane sesiyle de tamamen yuvarlak şekliyle de bir dervişi çağrıştırır” (KK-1).

“Kemanenin ses rengi ve otantik yapısı ile halk müziğinin zenginliğine katkı sağladığını düşünüyorum” (K4, İcracı, K, 1982 doğumlu, Üniv.).

“Kemanenin büyümlü bir sesi, çok etkileyici, kendine özgü böyle içli derin güzel bir sesi var. Beni bu cezbetti” (KK-3).

Kemanenin katılımcıların da tarif ettiği yanık sesi Türkistan’da Huvarezmi’nin Farsça bir beyitinde bir kişinin tatlı sohbetini betimlemek için de “Giçek gibi her kıldan feryat ediyor, sohbet edenlerin gönlü kederden kurtuluyordu” şeklinde kullanılır (Gâzimihal, 1958: 17). Türk halk müziği “bir sanat endişesi olmadan, halkın duygu ve düşüncelerini, sevinç ve acılarını, yiğitlik, göç sevgi, sıla özlemi ve daha güncel yaşamın toplumsal olaylarını, sade fakat içten gelen ezgilerle anlatabilen ve halkın ortak yaratma gücünün ürünü olan müzik”tir Arseven, 1992: 1). Bu müzik geleneği içinde Kemanenin insani duyguları, neşeyi, gamı çok içten bir sesle aktarabilen en etkileyici çalgılardan biri olduğu söylenebilir.

Öte yandan, kemanenin yaygınlaşması, farklı çalgılarla birlikte farklı yörelerin müziklerinin profesyonel icrası için çeşitli tonlarda ses veren farklı ölçülerde kemanelere ihtiyaç duyulmuştur. “Alto kemane ve bas kemane içeren kemane ailesi ilk defa İTÜ Devlet Türk Müziği Konservatuarı çalgı yapım bölümü başkanı Cafer Açın ve öğrencisi Veyis Yeğin’in öncülüğünde Ege Üniversitesi çalgı yapım bölümünde yapılmış” ve bu kemaneler bir standard yakalayabilmek için “su kabağı yerine ağaç yaprak dilimlerden” yapılmıştır. İTÜ ve Ege Türk Müziği Devlet Konservatuarlarının yanı sıra Kemane Sanatçısı Arslan Akyol da kemane ailesi üretmiş, tel kalınlığı ve çalgı boyutu açısından keman ailesinde kullanılan ölçüleri kullanarak standartlaşmaya gitmişlerdir” (Akyol, 2017: 170). Bu çalgılar içinde ‘Bas

Kabak kemane' ilk olarak 1980 yılında Cafer Açın tarafından yapılmış, daha sonra ondan esinlenerek çalgının yapım ve icrasına daha kapsamlı bir şekilde yaklaşan TRT Ankara radyosu sanatçısı Arslan Akyol, bu çalgıyı 1990 yılından beri TRT orkestralarında aktif bir şekilde icra etmektedir” (Haşhaş ve İmik, 2016).



Resim 4: TRT Ankara Radyosu Sanatçısı Arslan Akyol ve icra ettiği Bas Kemane (kaynak: Arslan Akyol arşivi)

Çalgı yapımcıları tarafından başka yenilikçi çalışmalar, özgün çalgılar da yapılmaktadır. Bu değişim çalgıların melezişmesi ile de ilgilidir. “Melezlik ... bir gövde üzerine başka bir çalgının sapı, eşiği, perde sistemi, klavyesi ya da başka bir parçasının birbirlerine uyumlu hale getirilerek birleştirilmesi yoluyla oluşturulur” (İstanbulu, 2021: 3594). Bu çalışmalar için çeşitli örnekler verilebilir. Kabak kemane yapım ustası Halil Çelik yine su kabağından “Tarbağ” ve “Basname” adını verdiği, yapım ve ses özellikleri bakımından kendine özgü iki çalgı yapmıştır. “Tarbağ” bir tarafı tahta kapaklı bir tarafı deri kapaklı iki büyük su kabağının birleştirilmesiyle yapılmış, “Basname” ise kabak kemanenin bir oktav altında ses verebilmesi için çello telleri kullanılarak ve oğlak derisi kapaklı yapılmıştır (Ekici ve Çelik, 2009: 9,10). Kütahya/Tavşanlı yöresinde ‘Bas Kabak kemane’, ‘Yaylı bağlama’ ve ‘Kabak tekneli cura’ tasarlanmıştır (Altınsoy, 2014, akt. Haşhaş ve İmik, 2016); çalgı yapım ustası Adem Tok “bağlama sapının kabak kemane gövdesiyle birleştirilmesi sonucu ‘Bağmani’ çalgısını ve bağlama sapının cümbüş gövdesi ile birleştirilmesi sonucu ‘Yaybüş’ çalgısı” imal etmiştir (İstanbulu, 2021: 3586). Kemane yapımında farklı tınılar elde etmek için çalgıların meleziştirilerek çoğaltılması halk müziğinin zenginleştirilmesine katkıda bulunmaktadır.

Günümüz Türk Müziğinde Kabak Kemanenin Yeri

Eskiden gerek yöresel Kabak kemane üstadları tarafından gerekse Osmanlı dönemi Türk müziği üstadları tarafından yaygın olarak çalınan Kabak kemanenin zamanla yerini kemana bırakması ve bugün bu geleneğin

yeniden canlanmasına karşın İran ve Azerbaycan ile Türkiye'yi karşılaştırınca Kabak kemanenin halen layık olduğu itibara kavuşmamış olduğu söylenebilir. Bunun teknik ve toplumsal çeşitli nedenleri katılımcılar tarafından ortaya konmuştur.

“Bizim en büyük eksiğimizin Müzik eğitimimizde Türk müziği, Batı müziği gibi ayrı eğitim kurumlarının birbirleriyle yeterince diyalogun olmaması çağdaş tarzda halk çalgıları için eser yazılmasını engellemiştir” (KK-1).

“Orta Asya’dan günümüze kadar kabak kemane birçok çalgının atası olsa da çalgının yapımı ve icrası konusundaki eksikler ve bugün de devam ediyor. Kemanenin standart bir ses kutusunun olmaması, doğal malzemelerden yapılan derisinin sürekli hava ile temasından kaynaklanan gerilip yumuşama özelliği ve bu sebepten sürekli akordunun bozuluyor olması, tel boyunun standartlaşmaması, kendine özel bir tel üretimi olmaması ve icracı sayısının az olması sebebiyle yaygınlaşmadığı görülür” (KK-2).

Bir çalgıyı çalmanın bir de sosyoekonomik bir boyutu bulunmaktadır. Bir konservatuvardan mezun olarak ya da kendi kendini yetiştirerek müzisyenlikten geçimini sağlayan bireyler için kemane yeterli bir gelir kapısı açmamakta, bu konuda istihdam sorunu yaşanmaktadır. Bu durum kemanenin yaygınlaşması önünde bir bariyer olmaktadır. Bir çalgıyı çalmanın yanı sıra üretiminin de “ekonomik rolü” önem taşımaktadır. “Enstrümanlar alınıp satılabilir; sipariş edilebilir; her halükarda, üretimleri genel olarak toplumun ekonomisinin bir parçasıdır” (Merriam, 1964: 45).

“Aslında kemane hep bağlamanın gerisinde kalmış, yani yerini bulamamış bir enstrüman. Bağlama hani olmazsa olmaz. Müzisyenler piyasada daha çok talep gören enstrümanlara yöneliyorlar gördüğüm kadariyle. Bir de diyelim ki TRT'ye girmeyi hedefliyor. On tane bağlama çalan sanatçısı alacaklarsa bir tane kemane sanatçısı alırlar. Sazın seçilme potansiyeli daha fazla olunca kemane geride kalıyor” (KK-3).

“Öğrenenler gittikçe çoğalıyor, konservatuvarlar her sene mezun vermekte olmasına rağmen çok az istihdam yapılmakta bu da bu çalgıyı seçen öğrencileri piyasanın zorlu koşulları altında ezilmesini sağlamaktadır. Kadrolu sanatçılar tüm Türkiye’de bir elin parmaklarını geçmemektedir” (KK-1).

“Kemanenin tanıtımı yetersiz ve eğitimini veren çok fazla kişinin olmaması da gençler arasında yaygınlaşmasını engelliyor. Rol model olabilecek ünlü kişiler arasında daha çok gitar çalan pop müzik icracılar var ... Öğrenmek isteyen bir kurs bulması ya da öğretmen bulması da çok zor. Bir enstrümanı çalmak sürekli ve ciddi bir eğitim gerektiriyor” (KK-4).

Kimse, yardım etmeye yanaşmıyor. Taşrada birebir eğitim alma imkanım da yok. (KK-6).

“Ashında sadece Kabak kemane değil halk müziğinin geneli ciddi kayıplar yaşıyor. Küçük yaştan halk müziği dinlemeye alışık olmayan çocuğun ileri yaşta sevmeye başlaması çok zor, dolayısıyla kendi kültürüne de sahip çıkamıyor. Başka müziklerin dinlenmesi geleneksel müziğin bu kadar görmezden gelinmesine neden olmamalıydı. Yine de Türk müziğinde taşıyıcı kolon halk müziğidir, dönüp dolaşıp herkes ondan besleniyor sonunda” (KK-5).

Türk halk müziği tarihsel olarak daha çok “sözlü kültür” içinde yer almış ve “usta-çırak ilişkisi içinde kulaktan kulağa yayılarak” gelişmiştir (Etili Ökten, 175). 1976 tarihine kadar akademik bir kuruluşa sahip olmayan Türk halk Müziği, TRT Yurttan Sesler Korosu’nun kurucusu Muzaffer Sarısözen’in Ankara Radyosu’nu bir eğitim kurumu gibi kullanarak sanatçıları eğitmesi, yetiştirmesi ve ilkelerini oluşturması ile önemli bir güç haline gelmiştir (Etili Ökten, 1996: 180). Bu gelişmenin de etkisi ile Türk halk Müziği’nin “Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nın çatısı altında yer alması” (Etili Ökten, 1996: 180) hem halk müziğinin hem de Kemanenin yaygınlaşmasına etkide bulunmuştur. 1980’li yıllardan itibaren çeşitli konservatuvarlarda kemane eğitimi olarak Kemane icra ve imal etmeyi öğrenen kişilerin sayısı hızla artmıştır (Çelik, 2018; Dincel, 2018). Gerek TRT gerekse konservatuvarlar Halk Müziğinin ve dolayısıyla Kabak kemanenin tanıtılması, korunması ve yerelden ulusal alana yayılmasına çok katkıda bulunmuştur (Etili Ökten, 1996; Çelik, 2019).

“Türkiye’nin birçok bölgesinde bu konuya katkıda bulunan insanlar var. En başta icra tekniği konusunda çalışmalar yapan İhsan Mendes, Bayram Salman, Bayram Bağdatlı, Özgür Çelik, Hüseyin Yalçın, yapım konusunda ise Eskişehir’den Galip Güvençoğlu, Uşak’tan Halil Çelik ve İstanbul’dan Necmi Berbergil’i örnek gösterebilirim ... Şu anda, Kemane hemen her yörenin müziğinde kullanılıyor ... Uzun süredir kemanenin eğitimi, Lisans düzeyinde ve Türkiye’nin birçok ilinde bulunan konservatuvarlarda devam etmektedir. Bununla birlikte Çalgı yapım bölümlerinin Yaylı Sazlar Ana Sanat Dalı’nda kemanenin yapımı ve gelişimi devam etmektedir. Bunun dışında bazı meslek liselerinin Müzik Aletleri Yapım Bölümünde de genç kemane yapımcıları eğitilmektedir” (KK-2).

“Artık genç nesilden ilgi duyanlar artıyor. Genç sanatçılar da Kemaneyi çok güzel tanıtıyorlar. Bunlardan biri Uğur Önür’dür, biri de Cafer Nazlıbaş” (KK-6).

Günümüzde Türk Halk Müziği icrasında bulunan orkestralarda Kabak kemane oldukça yaygın bir şekilde kullanılmakta, radyo ve televizyon programları ile ve bilhassa internet medyasının yaygın kullanımı ile birlikte daha geniş kitlelere ulaşabilmektedir. Kabak kemane üstadları İhsan Mendes’in “Efkâr; ” Özgür Çelik’in Öznağme; Cafer Nazlıbaş’ın “Feryad-ı Kemane”, Uğur Önür’ün “Harman Yeri” albümleri ve Azerbaycan’lı Muhsin Qurbani’nin kemançasıyla icra ettiği Bahar ve Şenlik Reksi albümü

medyanın da etkisiyle çalgının daha geniş kitlelere tanıtılmasına katkı sunmuşlardır. Ayrıca kemanenin “yurt içi, yurtdışı festival ve konserlerde solo çalgı olarak icra edilmesi” de ulusal ve uluslararası anlamda daha çok tanınmasına katkıda bulunmaktadır (Türüdü, 2019: 10).

“Kemane son yıllarda yapımı olsun çalım tekniği olsun çok gelişti. Kemane artık tüm yöreleri seslendirebilen ulusal çalgı haline dönüştü. Gerek radyo icrasında İhsan Mendesh’le başlayan çalım tekniğinde klasik yaylı enstrüman tekniğinin kullanılması gerek konservatuarlarda öğrenim gören gençlerin halk müziği dışında klasik Türk müziği eserlerini ve Keman için yazılmış Klasik Batı Müziğini seslendirmeleri, bu çalgının üstün bir kullanım alanı olduğunu isbat etmesini sağladı bu da geniş kitlelerce tanınıp sevilmesini sağladı. Bu aşamalardan sonra şu an halen konservatuarlarda okuyan gençler Caz’dan Blues’a kadar çok farklı müziklerde de icralar yapmaktadırlar” (KK-1).

“Kemanenin özelliği uzun ses ihtiyacını gidermesi ve renk saz olarak kullanılmasıdır. Tüm yöresel ifade ve tavırların kemane ile icrasının mümkün olmasıdır. Genç sanatçılar için önemi kendi tarzlarını ve icra stillerini oluşturabilir olmalarıdır.” Çok yakında Kemanenin uluslararası müzik tarzları içinde yerini tekrar alacağını düşünmekteyim” (KK-2).

İstanbul’unun da belirttiği gibi “kültürel melezleşmenin sanat alanındaki en belirgin yansımaları müzikte görülür” ve yaşadığımız çağda popüler kültür unsurlarının Türk müziği ile “kültürel etkileşimleri” söz konusudur (2021: 3592). Kabak kemane icrası da bu etkileşimlerden beslenmektedir ve uluslararası alanda görünür olmaya başlamıştır. Müzik icrasında büyük rol üstlenen çalgılardan “sahip oldukları niteliklerin tüm yönleriyle ortaya konularak onlardan en üst düzeyde yararlanılması” icra edilen müziği evrensel alanda görünür olmasına yardımcı olabilir. Kemaneyi de ilgilendiren bu bağlamda eserin kısımlarını [partisyon] çalarken verilen “nüanslar, eserin daha renkli ve zevkli icra edilmesinde ve sunulmasında şüphesiz gerekli ve önemlidir” (Kınık, 2011: 211, 216).

“Ashında müziği çağdaştırma müzikal anlamda zenginleştirme çabaları var. Farklı enstrümanlarla, çok seslilik katarak halk müziğini geliştirme çabası var ve bu umut verici bence çünkü gençler seviyor, konser alanı dolup taşıyor ama şimdilerde pop, hiphop, elektronik müzik vs. daha çok kitleselleşiyor gençler arasında ... farklı müzik türleri ortaya çıkıyor. Onlar daha baskın olunca kemanenin layık olduğu yeri bulması çok zor” (KK-3).

“Bence Kemane modern müzikteki Keman ile aynı yerde. Yani, Keman Batı Müziğinde neyse, Kemane halk müziğinde aynı yerde. Batı’nın kendi kültürlerine ait enstrümanları olağanüstü bir pazarlama performansı ile bizlere aktarıyor olması, kendimize özgü enstrüman ve sesleri unutmamıza ve Batı’nın etkisinde müzik üretmeye devam etmemize

neden oluyor. Bizim de kemaneyi tanıtmada konusunda bir eksikliğimiz var” (KK-4).

Konservatuvar eğitimi görmeyen bireylerin de kemaneyle bağ kurabilmeleri için çocukluklarından itibaren halk müziği ile bağlarını geliştirmek, kemane de dahil farklı çalgılarla icra edilen çok sesli, enerjisi yüksek formda türküleri gençlere ulaştırmanın yöntemlerini de bulmak gerekmektedir. Müzik eğitiminin örgün eğitim kanalıyla nasıl yaygınlaştırılabileceği üzerine az da olsa projeler, çalışmalar yapılmıştır. Örneğin, Merdivan ve Akpınar “geleneksel Türk Müziği beste formlarından olan Sirto ve Longaların Türk halk müziği yaylı çalgılarından olan Kabak Kemane ile seslendirilmesi” için Kabak Kemane’nin “teknik” ve “eğitim” açısından gelişimine katkı” sunmayı hedeflemişlerdir (2020: 303). Dincel (2018) “mesleki müzik eğitimi veren kurumlar” ile ilgili çalışmasında verilen kemane eğitimi inceleyerek, çalgının ders saatlerinin artırılması, “yazılı kaynak ve metot eksikliğinin giderilmesi ve dersin belirli bir müfredat doğrultusunda yapılması” yönünde önerilerde bulunmuştur. Ayrıca halk müziği eserlerinin sevdirebilmesi için gereken kültürel eğitimin genel itibarıyla müzik eğitimi aracılığı ile “erken çocukluk döneminde verilmesi gerekliliğini ortaya koyan çalışmalar da yapılmıştır (Coşkun Keskin ve Kırtel, 2012; Soysal, 2012). Bu anlamda “Türk halk müziğinin en önemli çalgılarından birisi olan Kabak Kemane çalgısının eğitimi üzerine yapılan çalışmalar çoğalmalı, tanıtılmalı ve bu çalışmaların yayınlanmaları sağlanmalıdır” (Kulakboğa, 2007: 71).

Katılımcıların ifadelerinden anlaşılacağı gibi popüler kültür ve müzik beğenileri karşısında halk müziği geleneğinin bir parçası olarak yaygınlaşma, tanınma ve sürdürülebilirlik bağlamında zorlu bir yolda ilerleyen kemaneyi icra eden müzisyenlerin bu çalgıyı ulusal ve uluslararası alanda tanıtmada, günümüz gençliğinin dikkatini çekecek tarzda uyarılma çabaları takdire şayandır. Bu çabalar sadece Kabak kemane geleneğinin canlandırılmasına değil bir toplumda geleneksel kültürün çağdaş beğenilere de karşılık verecek şekilde sürdürülebilmesi çabasına da karşılık gelmektedir. “Cumhuriyet’ten bu yana yapılmış çalışmalara rağmen geleneksel müziklerin eğitimi ve icrası ile ilgili temel sorunlara kalıcı çözüm üretme” (Öztürk, 2005) noktasında daha çok çabanın harcanması gerektiği açığa çıkmaktadır.

Sonuç

Kopuz geleneğinden gelen ve Türk müziğinde çok eski dönemlerden beri önemli bir yer tutan kadim, otantik Kabak kemane çalgısı kaybolmaya yüz tutmuşken yeniden canlandırılmaktadır. Kabak kemanenin TRT’de çalınmaya başlanmasıyla, Kabak kemane çalgısını icra eden ve yapımı ile uğraşan sanatçıların, öğretim üyelerinin, öğrencilerinin ve kemaneye gönül veren icracıların çabalarıyla Kabak kemane çalgısı özellikle 1970’lerden sonra sadece görünür olmakla kalmamış, yerel bir çalgı olma özelliğini aşarak ulusal alana taşınmış, tanıtılmış ve hatta bugün uluslararası müzik

evreninde de temsil edilmeye başlamıştır. Bu çabaların bir neticesi olarak da kemane icra teknikleri günümüz kültür beğenilerine de karşılık verecek şekilde son yıllarda büyük gelişme göstermiştir.

Gerek konservatuvarlarda görev yapan müzisyenler tarafından kitlesel olarak öğrencilere aktarımı gerekse yeni nesil sanatçıların çalgıyı elektronik medyanın da büyük katkısıyla daha görünür ve popüler kılmaları daha çok sayıda insanın bu çalgıyı tanınmasında ve çalınmasında etkili olmuştur. Ancak tüm bu çabalara rağmen Kabak kemanenin tanınırlık ve çalınabilirlik bakımından hak ettiği düzeyde bir değer gördüğü söylenemez. Zira kemane kültürünün gelişimi bakımından bir yandan yeniden bir canlanma söz konusu iken diğer yandan müzik endüstrisinin dönüşümleri doğrultusunda metalaşma, popüler kültür ve genç kuşakların müzik tercihleri doğrultusunda çelişkili bir süreç yaşanmaktadır. Dolayısıyla bu çalgının gideceği yol bu çelişkili akış içinde biçim alacaktır.

Kemane üzerine yapılan araştırmalar ve bu çalışmada yer alan müzisyen ve icracı katılımcılar sadece Kemanenin değil Türk halk müziğinin de genç kitlelere hitap edebileceği yöntemlerin geliştirilmesinin gerekliliğine işaret etmişlerdir. Çocukluk çağından itibaren bireylerde müziğe dair yatkınlık oluşturma çabaları ve bu çabalar içinde Kemaneye yer verilmesi geleneksel ve toplumsal kültürün de sürdürülebilirliğine katkıda bulunacaktır. Kemanenin yaygınlaştırılması hedefine gönül vermiş müzisyenlerin bu çalgıyı çağa uyarlayarak gençleri bu çalgıyı çalmaya teşvik etme çabaları sürmektedir. Bu konuda sanatçılara büyük bir rol düşmektedir. Ancak eğitim kurumlarının, medya kanallarının kemane çalan müzisyenlere ve bu çalgının eğitimine daha çok alan açması gerekmektedir. Çalışma günümüz internet ve elektronik teknolojisiyle gerçekleşen evrensel bilgi akışı içinde Kemanenin varlığını sürdürebilmesi için daha yapısal, kurumsal ve planlı çabalara ihtiyaç olduğunu ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Açın, S. Y. (1993). *Türk halk müziği yaylı sazlarından kemanenin doğuşu, yapımı ve ailesinin oluşması*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Akyol, A. (2017). Kabak kemanenin dünü bugünü ve yarını. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 161-179.
- Arseven, V. (1992). *Müzik toplum etkileşimi Türk halk müziğinde çeşitli görüşler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/1414.
- Çakmakçoğlu, B. (2021). Kastamonu Yöresi Geleneksel Müzik Pratiklerinde Meytar ve İşlevleri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 1022-1032.
- Çelik, Ö. (2009). Türk dünyasında üç yaylı çalgı: Kilkobız, kamança ve kabak kemane üzerinde bir inceleme, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi.

- Çelik, Ö. (2017). Kitle iletişim araçları sayesinde yerelden ulusala taşınan bir çalgı: Kabak kemane. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 17(1), 155-166.
- Çelik, Ö. (2019). Kabak kemane için pozisyon değiştirme önerileri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 15, 105-116.
- Çelik, Ö. (2020). Kabak kemanede Yozgat (sürmeli) tavrı. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 17, 277-285.
- Coşkun Keskin, S.-Kirtel, A. (2012). Erken çocukluk döneminde Türk kültürüne ait sanat örnekleri aracılığıyla sosyo-kültürel eğitim, *Sakarya University Journal of Education*, 2(2), 32-51.
- Dincel, D. (2018). *Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda kemane eğitiminin incelenmesi*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Ekici, M. - Çelik, Ö. (2009). Bir kemane yapım ustası: Halil Çelik. *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*, 232-240, İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- Gâzimihal, M.R. (1958). *Asya ve Anadolu kaynaklarında İKLİĞ*. Ankara: Ses ve Tel Birliği Yayınları.
- Güray, C. (2018). Cumhuriyet politikalarının halk müziğine yaklaşımı: Bir toplumsal dönüşüm modeli. *Cumhuriyetin müzik politikaları*. (Der. F. Kutluk), 15-46, İstanbul: H2O Yayınları.
- Eşigül, T. (2021). Anadolu'nun kadim tınısı Kabak kemanede yenilikçi yaklaşımlar. *Online Journal of Music Sciences*, 6(2), 195-221.
- Ergun, L. (2023). Yörüklerde müzik ve boğaz çalma. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 29, 39-53.
- Etili Ökten, C. (1996). *Cumhuriyet döneminde Türkiye Radyo Televizyon Kurumu ve Türk halk müziği ilişkileri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi
- Haşhaş, S. - İmik, Ü. (2016). Türk halk çalgı yapımcılığında yenilikçi denemeler; "cümbe", "yaylı bağlama", "bas kabak kemane", "kabak tekneli cura". *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 2 (1), 93-106.
- İstanbulu, S. (2021). Melezleşmenin kültür ürünlerine yansımaları bağlamında iki çalgı: Bağmani ve Yaybüş. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10 (4), 3585-3609.
- Kaya, M. R. (1998). *Dünden bugüne rebap ve yeniden ele alınması*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Kınık, M. (2011). Türk halk müziği çalgı topluluklarının yapılanması ve bağlama. *Erciyes üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(30), 211-234.
- Kulaboğa, A.H. (2007). *Ege bölgesi türkülerinin Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Halk Müziği bölümünde verilmekte olan kabak kemane eğitimine uygulanabilirliği ve bu çalışmanın uzmanlar tarafından değerlendirilmesi*. Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Merdivan, S. C. - Akpınar, M. (2020). Sirto ve longaların kabak kemane eğitiminde kullanılabilirliği. *ZFWT Zeitschrift für die Welt der Türken*, 12 (3), 303-322.

- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Ögel, B. (1991). *Türk kültür tarihine giriş*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öger, A. (2008). *Uygur efsaneleri üzerinde bir araştırma inceleme ve metinler*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Özcan, A. T. (2008). *İkliğ - rebap – kemençe – keman yaylı çalgı evrimi ve müziği*. Mersin: Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi.
- Öztürk, O. M. (2002). Türkiye’de yaşanan modernleşme süreci ve Anadolu yerel müzikleri. *21. yy. Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: SCA Müzik Vakfı.
- Öztürk, O. M. (2005). Geleneksel müziklerin “westernizasyonu”: Binilen dalın kesilmesi. *Genel Müzik Eğitiminde Geleneksel Müziklerimiz Sempozyumu Bildirileri*, Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
- Soysal, F. (2012). Erken çocukluk döneminde müzik eğitimi. *International Journal of Social Science*, 5(3), 191-207.
- Türüdü, M. A. (2019). *Müzik öğretmeni yetiştiren kurumların programlarında kemanenin yeri ve eğitim müfredatının öğretgen elemanları görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Arslan Akyol, Samsun, 1963, Üniversite, TRT Ankara Radyosu Kabak kemane sanatçısı (Görüşme: 08.01.2011)
- KK-2: Ahmet Ali Çakır, Kütahya, 1984, Konservatuvar, Çalgı Yapım Ustası, Kabak Kemane İcracısı. (Görüşme: 01.06.2013)
- KK-3: Cevali Denizhan, 1982, Tunceli, Konservatuvar, Kabak kemane icracısı, Müzik öğretmeni. (Görüşme: 10.02.2015)
- KK-4: Gönül Başar, Balıkesir, 1982, Üniversite, Amatör Kabak kemane icracısı, Öğretmen. (Görüşme: 02.07. 2013)
- KK-5: Ferda Koç, 1977, Adana, Üniversite, Amatör Kabak kemane icracısı. Akademisyen. (Görüşme: 20.07.2015)
- KK-6: Ali Karaaslan, 1953, Manisa, Üniversite, Amatör Kabak kemane icracısı, Öğretmen. (Görüşme: 08.07.2013)

“İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi’nin (COPE) Davranış Kuralları” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Bu makalenin araştırılması, yazımı ve yayını süreçlerinde desteklerini ve fikirlerini sunan uzman ve amatör Kabak kemane icracılarına ve akademisyenlere teşekkürlerimi sunarım. / *I would like to thank the expert and amateur "Kabak kemane" performers and academics for their support and ideas during the research, writing and publication of this article.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayımlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

KÜLTÜR TURİZMİ PAZARLAMASINDA ÖRNEK İL İNCELEMESİ: ŞANLIURFA ÖRNEĞİ



A CASE STUDY IN CULTURAL TOURISM MARKETING: THE CASE OF ŞANLIURFA

Kader KIZIL EROL*

ÖZ: Turizm, hem birçok sektöre kaynak oluşturan hem de birçok sektörden beslenen hizmet ağırlıklı bir sektör durumundadır. Üretilen her mal ve hizmetin talep bulmasının mümkün olmadığı, tüketicilerin artık çok daha seçici ve müşkülpesent oldukları günümüz toplumunda, ancak tüketicilerin ihtiyaç ve beklentilerini karşılayan ürün ve hizmetler rağbet görmektedir. Dolayısıyla, turistin ihtiyaçlarını karşılayacak mal ve hizmetlerin üretilmesi, tanıtılması ve etkin şekilde pazarlanması gerekmektedir. Sosyal ve ekonomik rekabetin şehirlere kadar indirildiği günümüz dünyasında, turizm pazarlaması kavramı daha da önemli bir hal almıştır. Artık, turizm alanında ülkelerden ziyade doğru pazarlama stratejileri kullanarak, şehirler rekabet gücünü arttırarak ön plana çıkmaya çalışmaktadır. Çünkü bir şehrin iyi tanınması ve etkin pazarlanabilmesi, daha çok fiziki ve beşeri sermaye çekebilmesi demektir. Bu da, ekonomik ve sosyal gelişmenin artması anlamına gelir. Bu çalışmada, turizm ve kültür turizmi pazarlaması kavramları üzerinde durularak, şehrin markalaşmasında pazarlamanın önemine dikkat çekilmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda, inanç turizmi açısından olduğu kadar tarihi çarşıları, müzeleri, kendine özgü zengin mutfağı ile kültür ve gastronomi turizmi alanlarında da çok önemli bir destinasyon olan Şanlıurfa, şehir pazarlaması açısından örneklenerek, şehrin turizm potansiyeli tanıtılmaya çalışılmıştır. Ayrıca, çalışmanın Şanlıurfa'nın tarihi ve kültürel değerlerine dikkat çeken bölümüyle bölge turizmine katkı sağlayacağı da düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Pazarlama, Kültür Turizmi Pazarlaması, Şehir Pazarlaması, Şanlıurfa İli, Marka Şehir.

ABSTRACT: Tourism is a service-oriented sector that both creates a resource for many sectors and feeds from many sectors. In today's society, where it is not possible to find demand for every product and service produced, and consumers are now much more selective and fastidious, products and services that meet the needs and expectations of consumers are in demand. Therefore, it is necessary to produce, promote and market the goods and services that will meet the needs of the tourist in the most effective way. In today's world, where social and economic competition is reduced to cities, the concept of tourism marketing has become even more important. Now, cities are trying to come to the fore by increasing their competitiveness by using the right marketing strategies rather than countries in the field of tourism. Because a city's well-known and effective marketing means that it can attract more physical and human capital. This means an increase in economic and social development. In this study, it is aimed to draw attention to the importance of marketing in the branding of the city by emphasizing the concept of tourism and cultural tourism marketing. In this context, Şanlıurfa, which is a very important

* Öğr. Gör. Dr.-Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Çorlu Meslek Yüksekokulu Pazarlama ve Reklamcılık Bölümü / Tekirdağ-kkizilerol@nku.edu.tr (Orcid: 0000-0002-9143-2946)

destination in the fields of culture and gastronomy tourism with its historical bazaars, museums, unique rich cuisine, as well as in terms of faith tourism, has been exemplified in terms of city marketing and the tourism potential of the city has been tried to be introduced. In addition, it is thought that the part of the study that draws attention to the historical and cultural values of Şanlıurfa will contribute to the tourism of the region.

Keywords: Marketing, Cultural Tourism Marketing, City Marketing, Şanlıurfa, Brand Cities

JEL CODES: M30, M31

Giriş

Tüm dünyanın etkisi altında kaldığı Covid-19 pandemi sürecinin ardından tekrar hız kazanan turizm faaliyetleri, aynı zamanda birçok değişimin ve çetin bir rekabetin yaşanmasına sebep olmaktadır. Yeni normaller ortaya çıkaran bu süreç, turizm pazarlamasının önemini tekrar gündeme taşımıştır. Üretilen her mal ve hizmetin talep bulmasının mümkün olmadığı, ancak tüketicilerin ihtiyaç ve beklentilerinin karşılandığı ürün ve hizmetlerin rağbet göreceği daha iyi anlaşılmıştır. Dolayısıyla, turistlerin ihtiyaçlarını karşılayacak mal ve hizmetlerin üretiminden, tanıtımına ve tutundurulmasını kadar birçok aşamayı içinde barındıran turizm pazarlamasının doğru bir şekilde yapılması, işletmelerin varlığını uzun yıllar sürdürebilmelerini sağlamaktadır. İşte tam da bu noktada, sahip olduğu tarihi değerleri, kültürü, mutfağı ve farklı faaliyet alanlarını tüketicilere aktarabilmesi açısından şehirlerin de doğru olarak pazarlanması büyük önem taşımaktadır.

Doğru ve etkin pazarlama stratejileri sayesinde, şehirler hızla birer cazibe merkezi halini alırken, şehrin mobil kaynakları ve yatırımları bölge sakinlerinin ve ziyaretçilerinin hizmetine sunulacaktır (Giritlioğlu ve Avcıkurt, 2010). Şehirlere, turizm bölgesi açısından bakıldığında ise; 'yerel kimliği olan, tarihi dokusunu, kültürünü, doğasını ve mutfağını korumuş' olanların gelecekteki şanslarının daha fazla olduğu ve markalaşmaya daha yakın oldukları kolaylıkla söylenebilir. Bu bağlamda, Şanlıurfa, yerli ve yabancı turistler için kültür turizminin yanı sıra, her üç dine de ev sahipliği yaptığı için inanç turizmi, kış turizmi, termal turizm, eko turizm ve yerel damak tadı ile gurme turizmi için çok büyük potansiyele sahip bir destinasyondur (Ofloğlu, 2014). Ayrıca, Şanlıurfa, birbirinden eşsiz güzellikteki köşkerleri, çeşmeleri ve tarihi binaları ile gezginler için çok özel bir kültür kentidir. Dönemin tüm izlerini yansıtan camileri, türbeleri, bugünlere gelebilmeyi başarmış han ve hamamları ile turistleri adeta tarihin derinliklerine taşımaktadır (Şahinalp, 2005).

Tarihi 12.000 yıl öncesine dayanan bu özel şehir, deneyim turizmi açısından da çok zengindir. UNESCO Dünya Geçici Miras Listesi'nde bulunan Harran ve Balıklı Göl bunların başında gelmektedir.

1. Kültür Turizmi Pazarlaması, Özellikleri ve Hedefleri

İnsanlar için artık lüks olmaktan çıkarak bir ihtiyaç haline gelmiş olan turizm faaliyetleri açısından pazarlama çok büyük öneme sahiptir. Mal ya da hizmetlerin üretiminden başlayarak, hedef kitlelere ulaşmasına kadar olan tüm faaliyetleri kapsayan pazarlama, kar elde etmeyi sağlayan en önemli araçlardan biridir (Altınbaş, 2007). Ürünler ve hizmetler doğru bir şekilde pazarlanarak hedef kitleler tarafından tercih edilerek seçilmeyi beklemektedirler. Öznesinin insan olduğu, hizmet ağırlıklı sektörlerin başında gelen turizm sektöründe de pazarlamanın önemi hiç kuşkusuz çok büyüktür. Ayrıca, teknolojinin insan hayatına daha fazla girmesiyle artan boş zamanlar, seyahat edebilmenin daha kolaylaşması, kişi başına düşen gelir artışının yanı sıra giderek artan rekabet, modern pazarlama anlayışına geçişi başlatmıştır (Ünal ve Bozkurt, 2014). Mal ve hizmet pazarlaması, temelde bazı benzerlikler göstermesine rağmen, turizm pazarlamasının kendine özgü özelliklerinden bazıları şu şekilde sıralanabilir;

➤Turizm sektöründe sunulan hizmetlerin somut ve ölçülebilir özelliklerinin az olması pazarlanmasını da zorlaştırmaktadır (Altunışık, 2008).

➤Tatil ve eğlence amacıyla sürekli ikamet edilen yerlerden ayrılarak farklı mekânlara gidilmesi, turizm pazarlamasını endüstri işletmelerindeki pazarlamadan farklılaştırmaktadır (Rızaoğlu, 2007).

➤Üretim ve tüketimin çoğunlukla aynı anda gerçekleştiği turizm işletmelerinde, anlık çabalar ya da ince detaylar müşteri memnuniyeti üzerinde etkili olabilmektedir (Hacıoğlu, 2008).

➤Kültür turizmi pazarlamasında, çevre, iklim, alt yapı ve fiziksel koşullar, endüstri işletmelerindeki pazarlama faaliyetlerine göre çok etkilidir.

➤Turizm ürünlerinin farklı işletmelerce birebir benzerlik göstermesi ya da aynı üretilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla, tüketici talebi yaratmak ya da tercih edilebilmek için, çok daha kapsamlı bir tanıtım ve pazarlama faaliyetleri gerektirmektedir (Kozak, 2009).

➤Turizm ürünlerinin stoklanamamasından dolayı, turizm pazarlaması riskli olabilmektedir.

➤Kültür turizmi pazarlamasında, bir turistik bölgenin ya da destinasyonun bütünü için marka ve imaj çalışması yapılması gerekmektedir. Çünkü turizm sektöründe marka imajı ve bağımlılığı yaratabilmek kolay değildir.

➤Turizm işletmelerinin sunduğu hizmetler endüstri işletmelerindeki tersine stoklanamamakta ve hizmetlere olan talep günlük, aylık ya da mevsimsel olarak değişiklik göstermektedir.

➤Pazarlama çabaları sayesinde turizm işletmelerinde artan talep, belirli bir seviyeye kadar karşılanabilir. Oysaki endüstri işletmelerinde talep arttığında, üretimi de arttırarak kapasiteyi genişletmek mümkündür (Çokal ve Büyükkuru, 2018).

Bu farklılıklardan hareketle, Hacıoğlu (2008), turizm pazarlamasını, “turistik ürün üretimi, piyasası ve dağıtım sitemi ile başlayan, tanıtma-

tutundurma, pazarlama araştırması ile ulusal ve uluslararası düzeyde devam eden bir süreç” olarak tanımlanmaktadır. Turizm pazarlamasının en geniş tanımı ise Dünya Turizm Örgütü tarafından 1975 yılında, “bir turistik bölgenin ya da turizm işletmesinin en yüksek kazanç elde etme hedefine uygun olarak turizm ürününün pazarda iyi bir yer almasını sağlamak amacıyla turizm talebinin özelliklerini de dikkate alarak turistik ürün ile ilgili araştırma, tahmin ve seçim yapmayı hedefleyen ve bu konularda alınacak kararlarla ilgili bir yönetim felsefesidir” olarak belirtilmiştir (Karagöz ve Özel, 2013; İçöz, 1996; İpar, 2011).

Philip Kotler’e (2006: 13) göre pazarlama “Bir hedef pazarın ihtiyaçlarını belli bir kar elde ederek karşılamak için değer arama, yaratma ve sunma bilimi ve sanatıdır”. İşletmelerin uzun yıllar verimliliklerini arttırarak varlık gösterebilmeleri ve marka olabilmeleri için doğru ve etkin pazarlama, hayati bir öneme sahiptir. Bunun için de, işletmelerin bütçelerini pazarlama kaynakları için yapacakları harcamalarını da eklemeleri gerekmektedir (Arslan, 2009). İşleyiş ve kavram olarak diğer işletmelerdeki pazarlama anlayışıyla farklılık gösteren turizm pazarlamasının hedefleri de işletme düzeyinde, ülkesel düzeyde ve toplumsal düzeyde olmak üzere üç temel grupta ele alınabilir (İçöz, 1996, 23-24):

•**İşletme Hedefleri:** Kültür turizmi pazarlamasında, işletme yöneticisinin başlıca hedefinin, işletmenin ürettiği mal ve hizmetler konusuna ilgi çekmek, merak oluşturmak, rekabet üstünlüğü sağlamak, üretilen mal ve hizmetlerin tüketiciye etkin olarak ulaştırılmasını sağlamak olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra, yeni hedef grupları belirleyerek, pazar payını arttırmaya yönelik girişimlerde de bulunmalıdır.

•**Ülkesel Boyuttaki Hedefler:** Turizm işletmelerinin doluluk oranlarını, tüm yıla yayarak artırabilmek için doğru tanıtım ve reklam faaliyetleri yapılmalıdır. Fiyatlarla hizmetler arasında en uygun ilişkiyi kurmak ve pazar araştırmaları yaparak yeni pazarlar bulmak ta, yine bu hedefler içerisindedir. Öncelikle, uluslararası turizm pazarında mevcut pazar payının korunması ve ilerleyen dönemlerde bu payı arttırarak uluslararası ve bölgeler arası rekabette avantaj sağlanması hedeflenmelidir.

•**Toplumsal Boyuttaki Hedefler:** Kültür turizm pazarlamasındaki toplumsal hedefler ise; yöreye ait el sanatlarının geliştirilmesi, toplumsal geleneklerin ve kültürün sürdürülmesi, turizmde henüz beklenen değeri bulamamış turizm alanlarını erişilebilir hale getirerek, bölgeler arası ekonomik ve toplumsal dengenin sağlanmasıdır. Ayrıca, toplumun turizm bilincini geliştirerek, işletmelere veya ülkelere yönelik talebi arttırarak, turizmin ekonomideki payını yükseltmek te toplumsal düzeyde turizm pazarlama hedefleri arasındadır.

Turizm ürünlerinin her biri diğerinin tamamlayıcısı olduğu için, turizm sektörü çok sayıda alt sektörle ilişki içerisindedir. Bunlardan bazıları; konaklama, yiyecek-İçecek, eğlence-dinlenme işletmeleri, seyahat işletmeleri ile turizm bürolarıdır. Herhangi bir ülkeye tatile giden bir turist, kaldığı süre

içerisinde konaklama işletmelerinden, yeme-içme işletmelerinden, seyahat işletmelerinden, eğlence mekânları ve etkinliklerinden yararlanacak ve sonuçta genel bir memnuniyet ya da memnuniyetsizlikle o ülkeden ayrılacaktır. Dolayısıyla, daha etkin bir turizm pazarlaması açısından bütün bu bölümlere özgü, yiyecek-içecek pazarlaması, ulaşım pazarlaması vb. gibi ayrı ayrı pazarlama faaliyetlerinin sürdürülmesi gerekmektedir. Son yıllarda, tek bir destinasyonun bile ülke turizmi içerisinde artan önemi dolayısıyla, şehir pazarlaması ve markalaşması kavramları önem kazanmış ve bu konuda çalışmalar artmıştır (Avila-Robinson ve Wakabayashi, 2018).

2. Şehir Pazarlaması

Dünya genelinde ve özellikle de Avrupa'da birbirine benzer birçok şehir, son zamanlarda diğerlerinden farklılaşarak daha fazla talep edilme çabası içerisine girmişlerdir. Bunun içinde, yollarıyla, binalarıyla, şehir sakinlerinin güvenliğiyle, yerel yönetimiyle ve hatta trafiğin düzeni ile en az 4 yıldız olarak algılanarak marka olmaya çalışmaktadırlar (Ak, 2006). Bir destinasyonu diğerlerinden ayıran özellikleri saptamak ve pazarlama çalışmalarında bu farklılıklara dikkat çekmek, bir şehri uluslararası turizm pazarında rekabet edebilir bir konuma taşımak demektir (Özdemir, 2008: 73). Şehir pazarlaması ve şehrin marka haline gelmesi, farklı şehirlerden, bölgelerden, ülkelerden turist çekebilmeleri için çok önemlidir ve bunun için de pazarlama faaliyetlerine ihtiyaç duyarlar (İpar, 2011).

Teknoloji ve iletişim ağıyla her geçen gün daha da küçülen dünyada, sadece ülkeler değil, şehirler de gelirlerini artırmak amacıyla pazarlama faaliyet planlamaları yaparak ziyaretçi ve yatırımcı çekmeye odaklanmışlardır. Tüm bu çabalar, son yıllarda şehir pazarlaması ve şehir markalaşması kavramı (city marketing & city branding) olarak literatürde yerini almıştır (Rainisto, 2003; Kavaratzis vd., 2005).

Şehirlerin belirledikleri hedeflere ulaşmaları için; kendilerini yeniden gözden geçirmeleri ve sahip oldukları tarihi ve kültürel zenginliklerden güç alarak, yeni bir kimlikle uluslararası turizm pazarına çıkmaları sağlanmalıdır (Yavuz, 2007: 42). Öte yandan, asla unutmamalıyız ki, bir destinasyonun pazarlanmasında en büyük sorumluluk orada yaşayan insanlara ve yerel yöneticilere düşmektedir. Çünkü bir şehrin yaşayanları, o şehrin en gerçek ve en etkili pazarlama unsurlarıdır. Bundan dolayı, o destinasyon için amaçlanan uzun vadeli hedefler planlanırken, insan unsuru da gözden kaçırılmamalıdır.

Her geçen gün değişen müşteri istek ve ihtiyaçlarına cevap vermeye çalışan turizm işletmeleri farklı hizmet ve turizm çeşitliliği sunmaya çalışarak varlıklarını sürdürmektedirler (Akyüz, 2008). Günümüzün gezginleri, kültürünü, doğasını, yerel kimliğini, mutfağını koruyarak ve tarihi mirasını bozmadan bugünlere getirmeyi başaramış şehirleri görmek istemektedirler. Özellikle son yıllardaki turizm hareketlerinde yerel değerlerini koruyan şehirlere doğru bir talep artışı gözlenmektedir. Günümüz turistleri için kültürel ve geleneksel değerler daha fazla önem

kazanmaya başlamıştır (Sünnetçioğlu vd., 2012). Bölgesel farklılıklar, doğal güzellikler, kültürel değerler ve kendine özgü mutfak zenginliği, turistlerin son yıllarda ziyaret etmek istedikleri şehirlerde aradıkları unsurların başında gelmektedir. Dolayısıyla, bu konuda başarılı olan destinasyonlar, buralarda yaşayan yerel halkın kültürel değerlerini bozmadan ve yitirmeden geçmişten günümüze taşımayı başarabilmiş olanlardır. Zaten, turistlerin de ilgisini çeken, kendine özgü olan unsurları başarılı bir şekilde sunabilen destinasyonlar olacaktır. (Özdemir, 2007).

Şehir pazarlaması, şehir halkının yaşam kalitesini yükseltme hedefi doğrultusunda geliştirilmesi ve pazarlanması yaklaşımıdır. Şehir pazarlaması amaçlarından biri de, şehrin diğerlerine kıyasla çekiciliğini arttırmaktır (İsen, 2013). Bir şehrin pazarlanması, birbirinden farklı konuları içeren çok geniş kapsamlı bir süreçtir. Özellikle, şehrin yapılması gerekli altyapı ve üstyapı çalışmalarıyla fiziksel özelliklerini geliştirmek suretiyle erişilebilirliğini kolaylaştırmak son derece önemlidir. Bunun yanı sıra, doğal olanı tahrip etmeden yapılacak turizm işletmelerinde sunulacak hizmet kalitesi de şehrin insanı, yemeği, müziği, tarihi ve kültürel çekicilikleri kadar etkili olacaktır (İlban, 2007). Bu bağlamda, çalışmanın sonraki bölümünde, kültür, inanç, doğa, deneyim ve gastronomi gibi birçok farklı turizm çeşidiyle turist ağırlama potansiyeline sahip olan Şanlıurfa'nın turizm değerlerinden bahsedilerek, daha etkin pazarlanması konusunda neler yapılabileceği tartışılmaktadır.

3. Örnek İl İncelemesi: Şanlıurfa

Şehr-i Peygamber'dir Şanlıurfa, bir dstandır ve dilden dile dolaşır. Dolaştıkça katmerlenir değeri, arttıkça artar güzellikleri. Toprakları "Bereketli Hilal" olarak adlandırılan bölge içerisinde, Mezopotamya'nın kalbinde yer alan; tarih boyunca Ebla, Sümer, Babil, Hitit Akkad, Elam, Asur, Hurri-Mitanni, Pers, Makedonya, Roma, Bizans uygarlıklarının idaresinde kaldıktan sonra Emeviler, Abbasiler, Selçuklular, Eyyubiler, Memluklar, Safeviler, Osmanlıların egemenliğinde bulunan Şanlıurfa, kadim tarihi boyunca su kaynaklarının bolluğu ve ticaret yollarının üzerindeki coğrafi konumuyla stratejik önemini korumuştur (URL-10).

Şanlıurfa bölgesi tarih öncesi araştırmaları Paleolitik Çağa ait bir el baltası ile başlar. İstanbul ve Chicago Üniversitelerinin işbirliğinde başlatılan Tarihöncesi Karma Projesi araştırmaları, Şanlıurfa'nın en eski tarımcı köy topluluğu olduğunu ortaya koyar (URL-9). Helenistik dönemde yerleşmeye sahne olan Apameia Antik Kent Kazıları, her tabakasında ayrı bir tarihi çağa ait kalıntılar bulunan Bent Bahçesi Kazıları, Çavi Tarlası Kazısı, Hassek Höyük Kazıları, bölgenin en büyük höyüklerinden olan ve Kalkolitik Çağdan başlamak üzere Osmanlı Dönemine kadar çeşitli devirlere ait değerli buluntular vermesi açısından önem arz eden Lidar Höyük Kazıları, insanların yerleşik hayatla birlikte avcılık yapmaya ve hayvanları evcilleştirilmeye çalıştıkları dönemi yansıtan Nevalin Çori Kazısı gibi birçok kazılar, Şanlıurfa'nın ve bölgesinin antik çağlardan beri bir yerleşke

olduğunu gösterir (Şurkav, 2008). Bununla birlikte; toprak üstüne çıkarılan kaya mezarlarının üstüne toprak doldurularak bir parkın altında bırakılan Çamlık Parkı Nekropol Kazısı, birileri tarafından üzerine su deposu inşa edilen ve büyük bir kısmı tahrip olan Gürcü Tepe Kazısı, baraj suları altında kalacak olan Kurban Höyük ve Mezra-Teleilat Höyük Kazıları gibi kazıları da bu bölgenin önemli kazılarındandır (URL-1). Fakat ne yazık ki kıymetleri bilinmemiş ve yeterince korunamamışlardır.

12.000 yıl öncesinden günümüze kadar gelebilmiş ve UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne girmiş Göbeklitepe, tüm dünyanın dikkatini Şanlıurfa iline çekmeyi başarmıştır. Tarihe dair tüm bildiklerimizi yeniden sorgulamamıza yol açan Göbeklitepe, bu bölgenin kültür turizminde öne çıkmasını sağlamış ve değer katmıştır (URL-2). Burada yapılan kazılarda ortaya çıkan heykeller ve kazıma tekniğiyle yapılmış kadın figürü Anadolu'nun en eski plastik sanat eserleri olması açısından büyük önem taşımaktadır. İnanç turizmi açısından da son derece önemli bir yere sahip olan ilin dinsel önemi, bu kazılarla beraber artmış ve dikkatleri üzerine toplamıştır. Zira 300 metre yükseklikte su olmayan bu bölgeye insanların düzenli olarak gelip ibadetlerini yaptıkları ve burada yaşadıkları Göbekli Tepe Kazıları ile ortaya çıkmıştır.

Tarihi dokusuyla tam bir açık hava müzesi görünümündeki ilin, yerli ve yabancı milyonlarca insanın zihnindeki yeri malumdur: Peygamberler Şehri. Cami ve türbeler de Şanlıurfa'nın "Peygamberler Şehri" olarak anılmasını destekler niteliktedir (Yıldız, 2009). Bu güzel şehri süsleyen yapılar arasında şehri çevreleyen kale ve surlar da bulunmaktadır (Kürkçüoğlu, 2000).

İlin, hem çok tanrılı hem de tek tanrılı dinlere ev sahipliği yapmış olması onun kutsallığının bir göstergesidir. İslam kaynaklarında "Harraniler" olarak geçen putperestler, Abbasi Halifesi Me'mun'un "Kur'an'da geçen semavi dinlerden birini seçin" tavsiyesi üzerine Hıristiyanlık, Müslümanlık ve Sabiilerin tek tanrılı inanç sistemini benimsemişlerdir. Ayrıca gök cisimlerinin kutsal sayıldığı, Asur ve Babil topluluklarına ait birçok koruyucu tanrıyı resmeden bazalt steller de Şanlıurfa Müzesinde yer almaktadır (Kürkçüoğlu ve Güler, 2010). Tek tanrılı dinlerin peygamberlerinin atası olan Hz. İbrahim'in Şanlıurfa'da doğmuş olması ilin "inanılan insanların merkezi" sıfatını pekiştirmektedir. İşte tam bu noktada Hz. İbrahim'in efsanesine değinmek doğru olacaktır. Efsaneye göre; bir gece rüyasında tahtının yıkıldığını ve hükümdarlığının sona erdiğini gören Nemrut, hamile olan tüm kadınların ve o yıl doğacak tüm çocukların öldürülmesini emreder. Çünkü bir rüya yorumcusu gördüğü rüyayı, o yıl doğacak bir çocuğun Nemrud'un krallığına ve putperest dinine son vererek, tek tanrılı bir dini getirecek diye yorumlamıştır. Tabi ki, Nemrud, hemen bütün hamile kadınların ve doğan çocukların öldürülmesini emreder. İbrahim'e hamile olan Nuna, mağarada doğurur ve çocuğu burada bırakır. Bir rivayete göre ise 7 yıl bu mağarada yaşayan İbrahim'i bir dişi ceylan emzirir ve Allah'ın bir mucizesi olarak İbrahim yaşından çok büyük bir delikanlı görünümünde evine döner (Maraş,1986: 12). Dolayısıyla hiç kimse

O'nun Nemrud'un çocukları öldürdüğü yıllarda doğduğunu anlamaz. Zamani gelince Hz. İbrahim, Nemrud ve halkının tapındığı putlara bakarak "Ey kavmim, bu gördükleriniz ve taptığınız bu putlar hep yok olan varlıklardır. Ben bunlara Allah diyemem. Allah; yerleri, gökleri ve kâinatta var olan her şeyi yaratandır." diyerek insanları Allah'a ibadet etmeye çağırır ve putları kırıp parçalamaya başlar. Bunun üzerine Nemrud, Hz. İbrahim'i yakalatarak büyük bir ateş yaktırır ve bugünkü Şanlıurfa kalesinin bulunduğu tepeden o ateşe atar. Bunun üzerine ateş su, odunlar balık olur. İşte bugünkü Balıklıgöl, Allah'ın yeryüzüne ve inananlara-inanmayanlara bu şekilde gönderdiği ibreti ve armağanıdır (URL-3). Her yıl bu bölgeyi ziyaret eden milyonlarca turist, bu muhteşem olay sonucu ortaya çıkan bu gölü ziyaret etmeden ve bu efsaneyi dinlemeden Şanlıurfa'dan ayrılmaz.

Şanlıurfa'nın turist çeken bir diğer bölgesi de adına, ilk defa M.Ö. 2000 başlarına ait olan çivi yazılı tabletlerde rastlanan, "Har-ra-na" veya "Hara-na" olarak yazılı olan Harran'dır. Yaklaşık 4000 yıllık geçmişi olan Harran aynı adla bugüne gelmiştir. Din tarihçileri kentin kuruluşunu Nuh Peygamberin torunu Kaynan veya İbrahim Peygamberin kardeşi Aran'a bağlarlar ve Tevrat'ta "Haran" olarak belirtilen yerin de burası olduğu söylenir. Harran'ın dinler tarihi açısından önemi bu şekildeyken ticaret açısından da Anadolu ve Mezopotamya arasındaki çift yönlü ticaretin kesişim noktası olması dolayısıyla büyük önem arz ettiği tarihi kaynaklardan öğrenilmektedir (Benek, 2012). Birçok devletin hakimiyeti altında kalan Harran, zengin mimari eserlerle donatılmış ve birçok kültürün kaynaştığı tarihi bir kent haline gelmiştir.

Babil Harran'da inşa edildiği bilinen en eski anıtsal eserlerden biri de, Sin Mabedidir. Varlığı ilk çağdan beri bilinen ve bilim ve sanat alanında dönemin doruk noktasına ulaşmış olan Harran Okulu (Üniversitesi), elips şeklindeki Harran şehrini 187 adet burcu ve 6 veya 8 adet kapısı ile çevrelemektedir. Beşgen şeklinde olan Harran Kalesi ve en zengin taş süslemelerine sahip, Anadolu'nun ilk anıtsal camii olan Harran Ulu Camii gibi mimari eserler de bu bölgeye ayrı bir değer katmaktadır (URL-4). Ayrıca inanç turizmi açısından önem arz eden kilise, manastır ve mimari özellikleriyle görülmeye değer camileri, Şanlıurfa'nın adeta keşfedilmeyi ve ziyaret edilmeyi bekleyen eserleridir (Kürkçüoğlu, 2020).

Şanlıurfa'nın dinler konusundaki tarihi her ne kadar zengin olsa da, bir diğer önemli özelliği de, Anadolu'nun önemli ticaret merkezlerinden biri olmasıdır. Mimari değeri olmayanları ve küçük olanları saymadığımız takdirde, Şanlıurfa merkezde tam 11 adet han bulunmaktadır. Bunların belki de en güzeli ve anıtsal olanı Gümrük Han'dır. Şanlıurfa'nın Osmanlı Döneminden kalma iş hanları ve çarşılarından oluşan eski ticaret merkezi Gümrük Han civarında yoğunluk göstermektedir (URL-8). Bu çarşılardan bazıları kapalı çarşı, bazıları da yer altı çarşıdır. Kervansarayları da Şanlıurfa'nın tarihi ve kültürel dokusunu yansıtan diğer mimari eserleridir. Ancak, ne yazık ki büyük bir çoğunluğu harap olmuş durumdadır.

Şanlıurfa tarihi boyunca meydana gelen üç sel felaketinden büyük yaralar almıştır. Bizans imparatoru şehri büyük oranda tahrip eden bu sel felaketlerine karşı, Karakoyun Deresi üzerinde kendi adıyla anılan ve bugün halen ayakta olan su bendini yaptırmıştır. Bu sayede muhtemel sellerden şehri korumuştur. Bunun dışında Hızmalı köprü ve Millet Köprüsü de Şanlıurfa'nın mimari özellikleri itibariyle önem arz eden köprülerindedir. Ayrıca Şanlıurfa'nın görülmeye değer evlerinden de bahsetmek gerekir. Haremlik kısmı çok ihtişamlı olan Akyüzler Evi, restore edildikten sonra yöresel yemeklerin sunulduğu bir işletme olarak faaliyet gösterilen Çardaklı Köşk, zengin taş süslemeleri ve odalarda kullanılan ahşap işçiliği ile adeta küçük bir sarayı andıran Hacı Bekir Pabuççu Evi, Hacı Hafızlar Evi ve Akçarlar Evi gibi sanat eserleri bunlardan birkaçıdır (URL-5). Şanlıurfa'nın mimari değerlerini bu kadar önemli kılan özelliklerinden biri de çevrede kullanılacak ağaç malzeme bulunamaması dolayısıyla yapılarda büyük çoğunlukla taş malzemenin kullanılmış olmasıdır. Kolay işlenen ve ocaktan çıktıktan bir süre sonra sertleşen kireçli kalker taşı, Urfa mimarisine hakimdir (Dalkılıç vd., 2004).

Peygamberler şehri olarak anılan Urfa'nın efsaneleri de dinlemeye değerdir. Hepimizin kulaktan dolma bildiği "Allah Hz. Eyyub sabrı versin" sözünün doğuşunu şöyle ifade edebiliriz: Şanlıurfa'da yaşayan Eyyub Peygamber, hayvancılık ve çiftçilikle uğraşan çok zengin bir kişidir. Allah, Eyyub Peygamberi sınamak için elinden önce tüm mal varlığını sonra da evlatlarını alır. Sonrasında da kendisine çok ağır bir hastalık verir (URL-6). Öyle ki Eyyub Peygamber günlerce yataktan kalkamaz ve vücudunu yaralar, kurtlar sarar. Tüm bu olanlara büyük bir erdem ve sabırla karşılık veren ve şükür gösteren Eyyub Peygambere, Cebrail vahiy getirir (Turgut, 2013). Eyyub Peygamber bu vahiye göre ayağını yere vurur ve vurduğu yerden su fışkırır. Bu suyla yıkanır ve vücudundaki yaraları iyileştirir, bu suyu içer ve tüm dertlerinden kurtulur. Bu sebat ve sabrı karşılığında, Allah kendisine çocuklarını ve zenginliğini bağışlar. Bunun için Eyyub Peygamber sabır timsali olarak bilinir ve sıkıntı içerisinde olan insanlara "Allah Hz. Eyyub sabrı versin" denir. Hz. Eyyub Peygamberin hastalık çektiği mağara ve ayağını vurduğu yerden fışkıran şifalı su halen Eyyubiye mahallesinde bulunmaktadır. Ayrıca, il sınırları içerisinde, bunun gibi daha birçok türbe ve ziyarethaneler bulunmaktadır (URL-8).

Anlaşılabacağı gibi Şanlıurfa gerek tarihi dokuları ve gerekse mimari özellikleri itibariyle turist çekici özelliklere ve sayamadığımız nice güzellikleri sahiptir. Bölge turizminin hem bütün bir yıla yayılması hem de çeşitliliği anlamında, zengin bir potansiyele sahip olan Şanlıurfa, aynı zaman da merkezi bir konumdadır. Kaldı ki, ilgili kaynaklar incelendiğinde, her geçen yıl artan turist sayıları da şehrin çekiciliğinin bir göstergesidir. Özellikle Göbeklitepe kazılarının ortaya çıkması ile dünyanın dikkatini üzerine çekmeyi başaran Şanlıurfa, hem Kültür Bakanlığını hem de kamu ve özel kuruluşları harekete geçirmiştir.

Turizm sektöründe, destinasyon pazarlaması konusunda çalışmalar oluşturulurken, şehrin ve bölgenin tarihi ve kültürel değerleri yeniden keşfedilip yeni bir kimlikle uluslararası turizm pazarına çıkması sağlanmalıdır (Yavuz, 2007). Bu açıdan değerlendirildiğinde, Şanlıurfa, bölge içerisindeki merkezi konumu, turizm çeşitliliği ve özellikleri açısından gerek yerel yönetimler ve turizm yatırımcıları gerekse seyahat acenteleri tarafından çok iyi değerlendirilmeyi ve iyi pazarlanmayı hak eden şehirlerimizden biridir. Özellikle, kamu ve özel sektör kuruluşları bir araya gelerek, Şanlıurfa'nın turizmde hak ettiği yere gelebilmesi ve bir marka şehir olabilmesi için pazarlama ve tanıtım konularında ne gerekirse yapmalıdırlar.

4. Şehrin Pazarlanmasına İlişkin Öneriler

Kültür, inanç, doğa, gastronomi ve deneyim turizmi gibi birçok farklı alanda turist ağırlama potansiyeline sahip olan Şanlıurfa'nın; mevcut turizm potansiyelinin geliştirilebilmesi için kamu ve özel sektör iş birliğinde ortak akılla adım atılması önem arz etmektedir (Şahinalp, 2005). Turizm alanında yapılacak yeni düzenlemeler kapsamında oluşturulan projelerle, bu haliyle bile turistleri cezbeden Şanlıurfa'nın kısa sürede çok önemli bir destinasyon olacağı öngörülebilir. Türkiye Seyahat Acentaları Birliği'nin Şanlıurfa turizminin geliştirilmesine yönelik önerilerinden bazıları şu şekilde sıralanabilir (URL-10):

- ✓Dünyada marka olan şehirler, kısa, orta ve uzun vadede oluşturulan reklam ve pazarlama çalışmaları sayesinde, hedefledikleri noktalara erişim sağlamışlardır.
- ✓Mezopotamya bölgesindeki Diyarbakır, Şanlıurfa ve Mardin illerinin kültür ve inanç turizmi alanındaki potansiyeli birlikte tanıtılmalıdır.
- ✓Bu üç ile ilişkin yurt içi ve yurt dışı tanıtımları ve turizm pazarlama faaliyetleri konusunda birlikte hareket edilmelidir.
- ✓Şehrin tanıtımı ve etkin bir şekilde pazarlanması için, özel bir cep telefonu uygulaması ve akıllı şehir uygulamaları geliştirilmelidir.
- ✓Covid-19 pandemi süreci sonrasında ortaya çıkan yeni trendler ve tercihler de dikkate alınarak, şehre özel tanıtım ve pazarlama planı oluşturulmalıdır.
- ✓Pandemi döneminde önemi daha da artan hijyen, güvenlik ve sağlık konusunda Şanlıurfa'da alınan önlemlere dair bilgiler verilmeli ve turizm tesislerinde hijyen konusunda alınan tedbirler anlatılmalıdır.
- ✓Pandemi süreciyle birlikte öne çıkan butik otel tercihi, Şanlıurfa'nın otel kapasitesinin geliştirilmesinde de dikkate alınmalıdır.
- ✓Sektör paydaşlarıyla ortak bir tanıtım stratejisi benimsenerek, çalıştay ve tanıtım etkinliklerinin yanı sıra uluslararası fuarlarda da ortak hareket edilmelidir.
- ✓Bölgeye ilişkin tanıtım filmi hazırlanmalı ve sosyal medyada paylaşımı sağlanmalıdır.
- ✓Müşteri sadakatini geliştirebilmek için, Şanlıurfa'ya gelen misafirlerin beklentilerini ve memnuniyet düzeylerini ölçmek amacıyla

oteller ve bölge üniversitelerinin ilgili bölümlerinin ortak çalışmasıyla bir anket çalışması yapılmalıdır.

✓ Tarihin sıfır noktası olarak kabul edilen Göbeklitepe’de, Neolitik çağa ilişkin kültürü yaşatacak konsept programlar oluşturulmalıdır.

✓ Film turizmi kapsamında, dizi ve film senaryolarıyla bölgenin eşsiz mutfağı, müziği, doğal ve tarihi zenginlikleri tanıtılmalıdır.

✓ Şanlıurfa’ya özgü zengin halk efsaneleri ve mitolojik birikim senaryolaştırılarak film ve belgesel çalışmalar yapılmalıdır.

✓ Uluslararası arkeoloji, tarih, antropoloji konferanslarının bölgeye çekilmesine yönelik temaslarda bulunulmalıdır.

✓ Gelecek nesillere arkeolojiyi sevdirmeye ve kültür mirasına sahip çıkma bilincini aşılama yönelik, çocuklara özgü arkeoloji çalıştayları ve etkinlikleri düzenlenmeli ve bölgenin arkeolojik zenginliğine daha da dikkat çekilmelidir.

✓ Şanlıurfa’da bulunan ve nesli giderek tükenmekte olan Kelaynak kuşlarının soyunun devamı için Kelaynak Üretim İstasyonu’nda gerçekleştirilen çalışmalar tüm dünyaya duyurulmalı ve kuş gözlemci gruplarına etkin tanıtım yapılmalıdır (URL-7).

✓ İso, mırza, menengiç gibi Şanlıurfa’ya özgü ürünlerin yapımlarına bölgeye gelen ziyaretçiler de dahil edilerek, deneyim turizmi teşvik edilmelidir.

✓ Bölgenin gastronomi turizmi alanındaki zenginliği, tanınmış yabancı ve yerel şeflerin birlikte yapacakları yemek programları ve bölge lezzetlerine ilişkin belgesel içeriklerle tanıtılmalıdır.

✓ Bölgenin geleneksel el sanatı olan “çulhacılık (bez dokumacılığı)” geliştirilmeli ve gelen turistlere dokumacılık deneyimi sunan programlar düzenlenmelidir.

✓ Şanlıurfa’nın kültürel zenginliğini yansıtan geleneksel ve çok renkli kıyafetleri, Göbeklitepe temasıyla birleştirilerek, tanınmış uluslararası moda tasarımcılarının düzenleyeceği defilelerle tüm dünyaya tanıtılmalı ve böylelikle sürdürülebilir turizm desteklenmelidir.

✓ Harran Üniversitesinin ev sahipliğinde, yurt içi ve yurt dışındaki diğer üniversitelerle iş birliği yapılarak düzenlenecek çalıştay, kongre ve sempozyumlarla, Harran ilçesine tekrar akademik kimlik kazandırılmasının yanı sıra, bölge tanımına ve pazarlanmasına katkı sağlanabilir.

Son zamanlarda artan turist ve geceleme sayısına rağmen, Şanlıurfa turizmde henüz hak ettiği yere ulaşamamıştır. Şehrin bilinirliğinin artması ve markalaşabilmesi öncelikle doğru ve etkin bir şekilde pazarlanabilmesine bağlıdır. 2023 Turizm Stratejisi’nde sözü geçen marka kültür şehirlerinden biri olması beklenen Şanlıurfa için, bazıları yukarıda belirtilen önerileri de dikkate alarak bir eylem planının hazırlanması gereklidir.

Tartışma ve Sonuç

İyi ve kaliteli hizmet sunarak, müşteri memnuniyeti ve sadakati sağlayabilmek için, kültür turizmi ve pazarlama faaliyetleri birlikte yürütülmelidir. İster küçük ister büyük ölçekli olsun, tüm turizm işletmeleri, turizm pazarlamasını bilerek, dünyadaki trendler ve değişen talepler doğrultusunda faaliyetlerini sürdürmelidir. Öte yandan, şehir pazarlaması, gerek kültür turizmi içerisindeki yeri gerekse şehri markalaştırmaya götüren bir yol olması itibarıyla önemi giderek artan bir kavramdır. Şehirlerin turistik anlamda pazarlanması, hem sosyal hem de ekonomik anlamda değişikliklere sebep olurken, aynı zamanda şehrin penceresini tüm dünyaya açmaktadır.

Polat'ın (2007) ifade ettiği gibi, şehir pazarlamasının temel amacının, bir şehri içindeki değerler ile birlikte pazarlayarak yeni bir değer artışı gerçekleştirmektir. Yerel halkın gelir seviyesinin artması, yaşam standardının yükselmesi, kültürel ve doğal kaynakların korunması, altyapı hizmetlerinin iyileştirilmesi (Türker vd., 2016) ve çevre değerinin ön planda tutularak sürdürülebilirliğin sağlanması da şehir pazarlamasının diğer katkılarıdır. Yerel yönetimler, bütün bunları göz önünde bulundurarak, stratejik planlama, politika oluşturma, ekonomik kalkınma, fiziksel gelişme, pazarlama-tutundurma gibi birçok uygulamaya imza atmak ve kamu arazi yönetimi gibi turizmle ilgili bir dizi faaliyeti yürütmek durumundadırlar (Can vd., 2014).

Turizm destinasyon pazarlaması ise, birçok paydaşla bağımlı olarak ve birçok yerel turizm pazarlama ittifakıyla gerçekleşen çalışmalardır (Palmer & Bejou, 1995). Bir turistik destinasyonu tutundurmak için o bölge veya şehrin iyi pazarlanması ve hakkında olumlu bir imaj yaratılması gerekir. Üç büyük dine ait (İslamiyet, Hıristiyanlık, Musevilik) eserlere ev sahipliği yaparak inanç turizmi başkenti olma potansiyeli bulunan, yanı sıra kültür turizmi potansiyeli taşıyan mekânları olan, gurme turizmi, av turizmi, tarih turizmi, eko turizmi gibi birçok alternatif turizm imkanına sahip Şanlıurfa, en nihayet Göbeklitepe kazalarıyla da turizmde kaderini değiştirebilecek döneme erişmiştir (Kürkçüoğlu, 2013). Ancak, alt yapı ve üst yapı sorunlarının olması ve rehberlik hizmetlerinin eksikliği, turizm belgeli tesislerin düşük nitelikte olması, turizm danışma bürolarının yetersiz olması, tarihi mekânların potansiyelinin tam olarak değerlendirilememesinin yanı sıra pazarlama stratejilerinin turist çekmede ve halkı bilinçlendirmede yetersiz olmaları gibi eksiklikler de şehrin turizm açısından zayıf kalmasına sebep olmaktadır (URL-10).

Rainisto'a (2003, s.16) göre, bir şehre artı değerler katma süreci dört adımdan oluşmaktadır. Bir şehir öncelikle vatandaşların, işletmelerin ve ziyaretçilerin memnuniyetini sağlayacak temel hizmetlere ve gerekli altyapıya sahip olmalıdır. İkinci olarak, mevcut iş dünyası ve kamu desteğini sürdürerek, yeni yatırımlar, işletmeler ya da turistler için yeni çekim merkezleri yaratılmalıdır. Bu sürecin üçüncü aşamasını ise, şehrin

faydalarının ve ayırt edici özelliklerinin, güçlü bir iletişim programıyla yayılması oluşturmaktadır. Son adım olarak ise, vatandaşlar, liderler ve kurumlar hep birlikte, şehre yeni ziyaretçiler, yeni yatırımcılar çekebilmek için destek sağlamalıdır. İşte bunlardan üçüncü adım olarak belirtilen, bir şehrin diğerlerinde ayrılmasını sağlayan özgün kimliğini oluşturan kültürel unsurların etkin bir biçimde pazarlanabilmesi sayesinde, Şanlıurfa'nın da turizmde bir marka şehir olması mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Ak, M. (2006). *Marka ürününüze ruh katar marka yönetimi*. Akis Kitap: İstanbul.
- Akyüz, S. (2008). *Çok uluslu işletmelerde verimlilik anlayışı: İstanbul örneği*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Altınbaş, H. (2007). Pazarlama iletişimi ve şehir pazarlaması "şehirlerin markalaşması". *Selçuk İletişim*, 4(4), 156-162.
- Altunışık, R. (2008). Anketlerde veri kalitesinin iyileştirilmesi için öntest pilot test yöntemleri. *Pazarlama ve Pazarlama Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 1-17.
- Arslan, S. (2009). Turizm sektöründe alternatif bir pazarlama stratejisi olarak gerilla pazarlamanın kullanılması: Konaklama işletmeleri üzerine bir araştırma. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Avila-Robinson, A.-Wakabayashi, N. (2018). Changes in the structures and directions of destination management and marketing research: A bibliometric mapping study, 2005–2016. *Journal Of Destination Marketing & Management*, 10, 101-111.
- Benek, S. (2012). Gap bölgesi'nde tarımsal faaliyetlerin tarihsel gelişimi ve günümüzdeki durumu. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 26, 195-215.
- Can, A. S. vd. (2014). Local authorities participation in the tourism planning process. *Transylvanian Review of Administrative Sciences*, 10(41), 190-212.
- Çokal, Z.-Büyükkuru, M. (2018). Güncel pazarlama yöntemlerinin turizm sektöründe uygulanabilirliğine yönelik bir değerlendirme. *Journal Of Multidisciplinary Academic Tourism*, 3(2), 53-65.
- Dalkılıç, N.-Aksulu, I. (2004). Midyat geleneksel kent dokusu ve evleri üzerine bir inceleme. *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 19(3), 313-326.
- Giritlioğlu, İ.-Avcıkurt, C. (2010). Şehirlerin turistik bir ürün olarak pazarlanması, örnek şehirler ve Türkiye'deki şehirler üzerine öneriler (derlemeden oluşmuş bir uygulama). *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4, 74-89.
- Hacıoğlu, N. (2008). *Turizm pazarlaması*. Balıkesir: Uludağ Üniversitesi Güçlendirme.
- İçöz, O. (1996). *Turizm işletmelerinde pazarlama: İlkeler ve uygulamalar*. 1. Basım, Ankara: Anatolia Yayıncılık.

- İlban, M. O. (2007). *Destinasyon pazarlamasında marka imajı ve seyahat acentalarında bir araştırma*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- İpar, M. S. (2011). *Turizmde destinasyon markalaşması ve İstanbul üzerine bir uygulama*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İsen, İ. (2013). *Bir şehrin markalaşması ve şehir pazarlaması açısından incelenmesi: Örnek bir uygulama*. Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karagöz, D.-Özel, Ç. H. (2013). *Turizm pazarlaması*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kavaratzis, M.-Ashworth, G. J. (2005). City branding: An effective assertion of identity or a transitory marketing trick?. *Tijdschrift Voor Economische En Sociale Geografie*, 96(5), 183-194.
- Kotler, P. (2006). *Soru ve cevaplarla günümüzde pazarlamanın temelleri*. (çev.: Ü. Şensoy)i, Ankara: Optimist Yayın Dağıtım.
- Kotler, P. (2006). Günümüzde Pazarlamanın Temelleri. *Optimist Yayınları, İstanbul*.
- Kozak, M. A. (2009). Akademik turizm eğitimi üzerine bir durum analizi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22, 1-20.
- Kürkçüoğlu, A. C. (2000). *İnançlar diyarı Şanlıurfa*. Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları.
- Kürkçüoğlu, A. C., vd. (2020). *Uygarlığın doğduğu şehir: Şanlıurfa*. Şanlıurfa: Şurkav Yayınları.
- Kürkçüoğlu, A. C.-Kara, Z. (2013). *Harran medeniyetler kavşağı*. Urfa: Harran Kaymakamlığı Yayınevi.
- Kürkçüoğlu, A. C.-Güler, S. (2010). *Tarih ve turizm şehri Şanlıurfa*. Şanlıurfa: Şurkav Yayınları.
- Maraş, A. M. (1986). *Peygamberler şehri Şanlıurfa*. Ankara: Birlik Yayınları.
- Ofluoğlu, M. (2014). *Kentsel markalaşma faaliyetleri üzerine bir araştırma: Şanlıurfa örneği*. Şanlıurfa: Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özdemir, G. (2007). *Destinasyon yönetimi ve pazarlama temelleri İzmir için bir destinasyon model önerisi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Özdemir, G. (2008). *Destinasyon yönetimi ve pazarlaması*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Palmer, A.-Bejou, D. (1995). Tourism destination marketing alliances. *Annals of Tourism Research*, 22(3), 616-629.
- Polat, C. (2007). Şehir pazarlaması, dünya'daki ve Türkiye'deki gelişmeler ve karşılaşılan sorunlar. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 10(1-2), 231-260.
- Rainisto, S. K. (2003). *Success factors of place marketing: A study of place marketing practices in Northern Europe and the United States*. Helsinki: Helsinki University of Technology.
- Rızaoğlu, B. (2007). *Turizm pazarlaması*. Ankara: Detay Yayıncılık.

- Sünnetçioğlu, S. vd. (2012). Yavaş turizmde coğrafi işaretlemenin önemi. *13. Ulusal Turizm Kongresi, 6-9 Aralık 2012*, 953-962, Antalya.
- Şahinalp, M. (2005). Şanlıurfa şehri'nin kültürel fonksiyonu. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 11, 65-80.
- Şurkav, Şanlıurfa şehir rehberi (2008). Şanlıurfa: Şanlıurfa İl Kültür Turizm Müdürlüğü ve Şurkav Yayınları.
- Turgut, B. (2013). *Urfa vakıfları:(1850-1900)*. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi
- Türker, N. vd. (2016). Turizmin yerel halkın yaşam kalitesi üzerine etkisi: Safranbolu örneği. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(1), 1-13.
- Uygur, M. S.-Baykan, E. (2007). Kültür turizmi ve turizmin kültürel varlıklar üzerindeki etkileri. *Gazi Üniversitesi Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2, 30-49.
- Ünal, A.-Bozkurt, M. (2014). Genel olarak pazarlama kavramı ve pazarlama yaklaşımlarındaki değişimler. *Meslek Yüksekokulları İçin Pazarlama*, (ed.: Mesut Bozkurt), 1-22, Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
- Yavuz, M. C. (2007). Uluslararası destinasyon markası oluşturulmasında kimlik geliştirme süreci: Adana örneği. *IV. Lisansüstü Turizm Öğrencileri Araştırma Kongresi*, 929-932, Antalya.
- Yıldız, S. (2009). *Peygamberler diyarı Urfa*. 1. Baskı, Şanlıurfa: Şanlıurfa: Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: <https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/guncel-kazilar/tharse-turus-nekropol-alaninda-temizlik-ve-kurtarma-kazisi-basladi> (Erişim: 18 Temmuz 2022)
- URL-2: <https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/gobeklitepe-uygarlik-tarihini-yeniden-yaziyor> (Erişim: 25 Temmuz 2022)
- URL-3: <https://www.sanliurfaguncel.com/kultur-ve-inanclar-diyari-sanliurfa-video/6542/> (Erişim Tarihi: 2 Eylül 2022)
- URL-4: <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80698/harran-ve-harrandaki-mimari-eserler.html> (Erişim: 18.07.2022)
- URL-5: <https://www.investsanliurfa.com/sanliurfa/koskler-ve-konaklar--440> (Erişim: 20 Ağustos 2022)
- URL-6: <http://www.eyyubiye.gov.tr/hz-eyyub-peygamber-sabir-makami> (Erişim: 18.07.2022)
- URL-7: Şanlıurfa Valiliği, Kelaynak Kuşları. <http://www.Sanliurfa.Gov.Tr/Kelaynak-Kuslari>. (Erişim: 7 Eylül 2022)
- URL-8: Şanlıurfa İl Kültür Ve Turizm Müdürlüğü. (2018). Şanlıurfa Tarihi. <http://Www.Urfakultur.Gov.Tr/Eklenti/22174,Sanliurfa-Tarihi.Pdf?0> (Erişim Tarihi: 5 Eylül 2022)
- URL-9: Dünya Bülteni. (2018). İnsanlığın En Eski Tapınağı Şanlıurfa'da. <https://www.Dunyabulteni.Net/Arsiv/Insanligin-En-Eski-Tapinagi-Sanliurfadah1674.Html> (Erişim Tarihi: 14 Eylül 2022)
- URL-10: <https://www.tursab.org.tr/e-dergi?pdf=/assets/assets/uploads/ticaret-odasi/sanliurfa.pdf> (Erişim Tarihi: 1 Eylül 2022).

“İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi’nin (COPE) Davranış Kuralları” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

ORTAOKUL MÜZİK DERSİNİN KÜLTÜR AKTARIMI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ



AN ANALYSIS OF MIDDLE SCHOOL MUSIC LESSONS IN THE CONTEXT OF CULTURAL TRANSMISSION

Hamza ÜSTÜN*-Erkan DEMİRTAŞ**

ÖZ: Kültür, bir toplumun tüm özelliklerinin birleşiminden oluşan, yaşam biçimlerini, geleneklerini, inançlarını kapsayan büyük bir olgudur. İnsanlar ilk olarak aileleri ve yakın çevreleri ile etkileşime girerek kültürel farkındalıklarını arttırmaktadır. Örgün eğitimin başlaması ile kültür aktarımı, okul yaşantısıyla sistematik bir şekilde ilerlemeye devam etmektedir. Bu ilerlemenin en önemli yürütücüleri Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yayınlanan öğretim programını uygulayan öğretmenlerdir. Nitel araştırma yaklaşımıyla yürütülen çalışma, ortaokul müzik dersinin kültür aktarımındaki durumunu belirlemeyi amaçlamaktadır. Veriler görüşme ve doküman analizi teknikleri ile toplanmıştır. Bu kapsamda ortaokul seviyesinde eğitim veren yirmi müzik öğretmenin görüşlerine başvurulmuş, öğretim programı ve ders kitapları incelenmiştir. Elde edilen görüşler belirlenen temalara göre analiz edilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Elde edilen bulgular neticesinde, öğretim programının kültürel öğeleri aktarımı açısından yeterli düzeyde olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Ders kitaplarında yer alan kültürel öğeleri içeren örneklendirmelerin sayılarının az olduğu, öğretmenlerin de kültürel öğeleri aktarmada yetersizliklerinin bulunduğu belirlenmiştir. Öğrencilerin kültürel öğelere karşı tutumlarının yeterli düzeyde olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuçlar neticesinde, kültürel öğelerin aktarımında müzik dersi ve öğretim programına ilişkin önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, kültür, kültürel aktarım, öğretim programı, öğretmen

ABSTRACT: Culture is a significant phenomenon that combines all the characteristics of a society, including lifestyles, traditions, and beliefs. People first increase their cultural awareness by interacting with their families and immediate environment. With the start of formal education, cultural transmission continues to progress systematically through school life. The most critical executors of this progress are teachers who implement the curriculum published by the Ministry of National Education. The study, conducted with a qualitative research approach, aims to determine the status of middle school music lessons in culture transfer. Data were collected through interview and document analysis techniques. In this context, the opinions of twenty music teachers teaching at the secondary school level were consulted, and the curriculum and textbooks were examined. In this context, the opinions of twenty music teachers teaching at the secondary school level were consulted, and the curriculum and textbooks were examined. The opinions obtained were analyzed and explained according to the determined

* Dr. Öğr. Üyesi-Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı / Tokat-ustunhamza@gmail.com (Orcid: 0000-0001-8084-7946)

**Dr.-Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi / Ankara-dr.erkandemirtas@gmail.com (Orcid: 0000-0002-4357-6697)

themes. As a result of the findings, it was concluded that the curriculum needed to be revised to transfer cultural elements. It was determined that the number of exemplifications, including cultural elements, in the textbooks needed to be higher and that teachers needed to have more in conveying cultural elements. It was concluded that students' attitudes towards cultural items needed to be sufficient. Suggestions were made regarding the music lesson and curriculum in the transfer of cultural elements.

Keywords: Music education, culture, cultural transfer, curriculum, teacher

Giriş

Dünya asırlardır var olan binlerce kavime ev sahipliği yapmıştır. Bu kavimler zamanla millet olma yolunda kendini geliştirmiş, birlikte yaşayarak bir toplum kurmaya çalışmışlardır. Günümüzde bu milletlerin varlığı, yaşamları ve gelenekleri bıraktıkları kültürel miras sayesinde anlaşılabilir. Kültüre dair izler, günümüz dünyasını aydınlatmakla kalmayıp, geleceğe de ışık tutmaktadır. Kültür, bir topluluğun yaşam biçiminin tamamı (Tanrıverdi, 2018: 595) veya millet kimliğini oluşturan unsurların tümü (Acar, 2019: 395) olarak tanımlanabilir. Kültür, bir toplumun tarihsel süreç boyunca ürettiği yazılı ve sözlü değerlerdir. Bu tarihsel süreçte üretilen kültürel ve sanatsal eserler içerisinden günümüze ulaşabilen eserler müzelerde sergilenmektedir. Eserler ait oldukları döneme ilişkin yaşam biçimleri, giysileri, süslenmeleri, mimari öğeleri hakkında bizlere bilgiler sunmaktadır. Bugün eserlere bakan bir kişi o dönemin insanların inandıkları kutsal değerleri, toplum yaşantısını, kadın-erkek ilişkilerini, yönetim biçimlerini okuyabilme fırsatına erişmektedir (Soysaldı, 2018: 306). Kültürün gelen yeni kuşaklara iletilmesi ise kültür aktarımı sayesinde olmaktadır.

Melanlıoğlu (2008: 65) kültür aktarımını, milletin tamamına ait kültürel öğelerin yeni kuşaklara anlatılması, kavratılması ve benimsetilmesi olarak açıklamıştır. Var olan bir kültürü sonraki kuşaklara iletmek, o kültürün canlı kalıp yaşaması için çok önemli bir husustur. Toplum, sahibi olduğu ve genel olarak kabul görülen değerleri, yeni kuşaklara aktararak, gerçekte toplumun idealleştirdiği bireyi yaratmaktadır. Topluma ve değerlerine uyumlu bu yeni insan, kültürel değerleri ve yargıları öğrenerek uygulamakta ve sosyal bir varlık olmaya doğru ilerlemektedir (Sertkaya, 2010: 20).

Kültürün yeni nesillere aktarılmasında eğitimin ve okulun etkisi ise büyüktür. Kültürün aileden başlayarak oluşan bir değerler bütünü olduğu, ailenin kültür oluşumunda temel değerlerin verildiği yer olduğu söylenebilir. Kültür aktarımı aileden sonra eğitim yolu ile okullara taşınmaktadır (İnanç, 2004: 32). Toplumsal gerçekleri yeniden düzenleme işlemi okullarda gerçekleşmektedir. Aile bu gerçekleri aktarmada kimi alanlarda yetersiz kalabilir. Okul, çocuklar üzerinde ekonomik, ideolojik, sosyal, siyasi, estetik ve ahlaki bir takım değer yargılarını geliştirmeyi hedeflemektedir. Bu değer yargılarının tamamı kültürdür (Celkan, 2005: 13; Kula, 2017: 12). Literatürde gerçekleştirilen çalışmalarda okulun kültür

aktarımında ne kadar önemli bir unsur olduğu gösterilmektedir. Bay (2018) okul öncesi dönemde milli oyunların kültürel aktarımdaki rolünü incelemiştir. 38 farklı milli oyun, okul öncesi dönemdeki çocuklara bir yıl boyunca oynatılmıştır. Araştırma sonucunda milli oyunların kültürel aktarımda okul öncesi çocukları üzerinde ilgi ve algı düzeylerinde anlamlı farklılıklar oluşturduğu tespit edilmiştir. Kültür aktarımının eğitim alanındaki önemine ilişkin, Türkçe öğretiminde (Melanlioğlu, 2008; Bulut, 2013), sosyal bilgiler eğitiminde (Gürel ve Çetin, 2018; Bülbül, 2016; Sertkaya, 2010), yabancı dil öğretiminde (Memiş, 2016), okul öncesi eğitimde (Mert vd., 2013; Öztürk vd., 2021) ve eğitim yönetimi (Kula, 2017) alanlarında çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

Okullarda gerçekleştirilen bu kültürel aktarımın parçalarından biri de müzik aracılığı ile gerçekleşen kültürel aktarımdır. Müzik dersleri, ülkemizin barındırdığı kültürel öğeleri, genç kuşaklara aktarmada kilit vazife üstlenmektedir. Anadolu coğrafyasında asırlardır varlığını sürdüren Türk milleti, derin ve zengin müziksel mirasa sahiptir. Geçmişten bugüne, müziğe ait türetilen bir olgunun, kültürel aktarım için gerekli olan görsel bir karşılığı bulunmaktadır. Genel olarak müzik, kendi içerisinde asırlardır gelişen bir sistemler bütünüdür (Ayhan, 2015: 81). Müziğin doğuşu, insanlığın doğuşu kadar eskidir. İnsanoğlu var olduğu günden beri çevresindeki sesler ile etkileşim haline girmiş ve bu sesler ile çevresine birtakım şeyler anlatmaya çalışmıştır. Hayvan kemiklerine delikler delerek kullanılan düdüklere, tahtaları sürterek oluşturdukları enstrümanlar, bizlere eski insanların müziği nasıl kullandıklarını göstermektedir. Eski çağlarda dini törenlerde de müziğin kullanıldığı görülmektedir (Küçüköncü, 2010: 1).

Eski çağlardan günümüze gelene değin asırlardır değişim ve dönüşüme uğrayan müzik kültürümüz, birçok alanda günümüze yansımıştır. Sözlü gelenek, kültürel belleğin muhafazası, sözlü metinler, ritüeller, halk dansları, oyunlar, geleneksel giysiler, çalgılar ve daha birçok kültürel araç müzik alanı içerisinde bulunmaktadır. Bugün karşımıza ayrı ayrı sanat dalları olarak da çıkan bu öğeler, müzikal kültürümüzde önemli yere sahiptir (Akin, 2018: 104). Bahsedilen tüm bu kültürel birikimin de müzik dersleriyle gelecek nesillere aktarılmasının önemli bir hedef olduğu söylenebilir.

Ortaokul müzik dersleri Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 2018 yılında yayımlanan öğretim programı aracılığı ile gerçekleştirilmektedir. Ortaokul müzik dersi öğretim programının genel amaçları, ahlaki bütünlük ve öz farkındalık çerçevesinde, öz güven ve disipline sahip, yaşam içerisinde ihtiyaçlarına yönelik sözel, sayısal ve bilimsel akıl yürütme ile sosyal beceri ve estetik duyguları gelişmiş, belirlenen özellikleri etkin bir şekilde kullanan bireyler yetiştirmek olarak belirlenmiştir (MEB, 2018).

Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 2017 yılında Öğretmen Yetiştirme ve Geliştirme Müdürlüğü aracılığı ile "Öğretmen Mesleği Genel Yeterlilikleri" başlıklı bir çalıştay gerçekleştirilmiştir. Bu çalıştayın sonuç bildirilerine göre kişisel ve mesleki değerler-mesleki gelişim, öğrenciyi tanıma, öğrenme ve

öğretme süreci, öğrenmeyi gelişimi izleme ve değerlendirme, okul aile toplum ilişkileri ve içerik bilgisi olmak üzere toplam 6 ana yeterlik alanı belirlenmiştir. Bu yeterliklerle ilişkili 31 alt yeterlik ve 233 performans göstergesinde oluşan öğretmenlik mesleği genel yeterlikleri belirlenmiştir (MEB, 2017).



Şekil 1. Öğretmen yeterlikleri (MEB, 2017).

Bir toplumun en önemli unsuru olan kültürün, bir sonraki kuşaklara aktarılmasında öğretmenin rolü büyüktür. Bu sebeple öğretmen sosyal yönden kendini geliştirmelidir. Kültürün önemini iyi anlayan öğretmen, çeşitli deneyimlere, dillere ve kavramlara hâkim olmanın, çocukların öğrenmelerini geliştireceğini bilir. Bu bilinçteki bir öğretmen, farklı kültürlerden gelen öğrencileri deneyimi ve bilgisi aracılığı ile okula ve topluma kazandırır (Başbay ve Bektaş, 2010: 39).

Gelecek nesillerin yetiştirilmesinde eğitim-öğretim sisteminin önemi tartışılmazdır. Toplumlar kendi geleceklerini bugünden yaptıkları planlamalarla ve bu sistem ile şekillendirmeye çalışır. Süreç öğretim programlarıyla planlanır, ders kitaplarıyla şekillendirilir kuşkusuz öğretmenlerle hayata geçirilir. Bu bağlamlardan hareketle araştırmanın amacı, müzik öğretim programında yer alan kültür aktarımı ile ilişkili unsurların ve konu ile ilgili öğretmen görüşlerinin incelenmesidir. Araştırmanın ana problem cümlesi "Ortaokul müzik dersi öğretim programının kültür aktarımındaki yeri ne düzeydedir?" olarak belirlenmiştir. Bu problemin çözümünde yararlanılacak alt problemler ise şu şekildedir;

1. Ortaokul müzik öğretim programı kültürel öğeler açısından ne düzeydedir?

2. Ortaokul müzik ders kitapları kültürel öğeler açısından ne düzeydedir?

3. Öğretmenlerin kültür aktarımı bağlamında müzik dersine ilişkin görüşleri nasıldır?

1. Yöntem

1. 1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada, ortaokul müzik dersinde yer alan kültür aktarımı ile ilişkili unsurlar ve konu ile ilgili öğretmen görüşleri nitel araştırma yaklaşımı ile incelenmiştir. Nitel araştırma, özelden genele varan bir yaklaşımla, araştırılmak istenen olgunun doğal ortamında, katılımcıların bakış açılarını yorumlama üzerine odaklanan araştırma biçimidir (Çokluk, Yılmaz ve Oğuz, 2011: 96). Problemin çözümüne ilişkin gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi yöntemler belirleyen, önceden bilinen ancak fark edilmeyen problemleri gerçekçi bir şekilde ele alan süreci temsil eder (Seale, 1999). Araştırma deseni ise durum çalışması olarak belirlenmiştir. McMillan (2000) durum çalışmalarını “bir ya da daha fazla olayın, ortamın, programın, sosyal grubun ya da diğer birbirine bağlı sistemlerin incelendiği yöntem olarak tanımlamaktadır” (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz & Demirel, 2016: 260). Bu çalışmada yürürlükteki müzik dersi gerçekleşmiş bir durum olarak değerlendirilmiştir.

1. 2. Çalışma Grubu

Çalışma grubu amaçsal örnekleme ile belirlenmiştir. “Amaçsal örnekleme seçkisiz olmayan bir örnekleme yöntemi olup çalışma amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilmesiyle araştırma yapılmasını sağlar” (Büyüköztürk vd., 2016: 90). Çalışma grubu oluşturulurken ulaşılabilirlik ve gönüllük esasları göz önüne alınmıştır. Buna göre Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı ortaokullarda görev yapan yirmi müzik öğretmeni çalışma grubunu oluşturmuştur. Öğretmenlerin 12’si Ankara, 8’i ise Tokat’ta görev yapmaktadır. Çalışma grubunda yer alan öğretmenlere araştırmaya katılımcı olmalarına yönelik ön bilgilendirme yapılmıştır. Çalışma grubuna ait veriler Tablo 1’de belirtilmiştir.

Tablo 1. Çalışma grubu

| Cinsiyet | Erkek | | Kadın | |
|----------------|-------------|---------------|---------|------------------|
| | 12 | | 8 | |
| Yaş | 22-26 | 27-32 | 33-39 | 40 ve üstü |
| | 8 | 7 | 4 | 1 |
| Öğrenim durumu | Lisans | Yüksek Lisans | Doktora | Sanatta Yeterlik |
| | 16 | 4 | - | - |
| Mezuniyet | Eğitim Fak. | Konservatuvar | GSF | MSSF |

| | 12 | 5 | 3 | - |
|---------------|-----|------|-------|------------|
| Hizmet süresi | 1-8 | 9-18 | 19-28 | 29 ve üstü |
| | 9 | 7 | 3 | 1 |

Çalışma grubuna ait bilgilere bakıldığında erkek öğretmenlerin sayısının fazla olduğu, 22-26 yaş aralığında en çok öğretmenin bulunduğu ve öğretmenlerin çoğunlukla lisans mezunu oldukları görülmektedir. Mezun olunan okul durumunda da ağırlığın eğitim fakültesi olduğu belirlenmiştir. 1-8 yıl aralığında hizmet süresi yoğunluktadır.

1. 3. Verilerin Toplanması

Araştırma müzik dersi öğretim programı ve ders kitabı içerikleri ile uygulayıcı konumundaki müzik öğretmenlerinin görüşleri alınarak yürütülmüştür. Bunun için görüşme ve doküman analizi veri toplama teknikleri kullanılmıştır.

Görüşme tekniği, kişilere yaşamlarıyla ilişkili sorular yöneltilerek bu cevapların detaylı bir şekilde analiz edilmesine dayanan bir sohbet ve iletişim biçimidir. Yapılandırılmış olandan yarı yapılandırılmış olana tüm görüşme biçimleri araştırmacı ve katılımcı arasında etkileşimli bir süreci içerir. Görüşme tekniğinin ana amacı, genellikle bir hipotezi test etmek değildir. Bunun aksine diğer insanların deneyimlerini ve bu deneyimleri nasıl anlamlandırdıklarını anlamaya çalışmaktır (Türnüklü, 2000: 544; Yıkılmış, 2020: 184).

Öğretmen görüşleri yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığı ile elde edilmiştir. Belirlenen konu ile ilgili katılımcıya derinlemesine sorular sorma, edinilen cevapta belirlenen yerlere ilişkin soruyu tekrarlama ile sorunu daha açık hale getirme yönleri ile görüşme yöntemi çok faydalı bir yöntemdir (Çepni, 2009: 36). Görüşme formunun kapsam geçerliliğini belirleyebilmek için Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesinde görevli iki öğretim üyesinin görüşleri alınmıştır. Bu kapsamda görüşmeler için beş soru hazırlanmıştır. Görüşme formunun ilk bölümünde katılımcıların cinsiyet, yaş, öğrenim durumu, mezuniyet ve hizmet sürelerine ait demografik bilgiler toplanmıştır. Yüz yüze gerçekleştirilen görüşmeler yaklaşık yirmi dakika sürmüştür.

Ortaokul müzik dersinin kültür aktarımı bağlamında incelenmesi için, öğretmen görüşlerinin yanında doküman analizi ile toplanan Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 2018 yılında yürürlüğe giren öğretim programı ve ortaokul müzik ders kitapları incelenmiştir.

1. 4. Verilerin Analizi

Yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığı ile elde edilen veriler metin haline getirilmiştir. Elde edilen metinler araştırma teması olan kültürel aktarım başlığı altında incelenmiştir. Görüşmeler kültürel aktarım temasına göre araştırmacılar tarafından analiz edilerek açıklanmıştır. Çalışma grubunda yer alan öğretmenlere, Ö1, Ö2, Ö3 gibi kodlar verilerek

cevapları yazılmıştır. Araştırma sonucunda oluşturulan rapor görüşme yapılan bir öğretmene okutularak fikri alınmıştır.

Doküman analizi ile elde edilen öğretim programı ve ortaokul müzik dersi kitapları MEB tarafından yayınlandığından resmi belge niteliği taşımaktadır. Nitel araştırmalarda güvenilirlik, farklı araştırmacılarında aynı şekilde tekrar ettiğinde benzer araştırma sonuçlar elde etmesi ile ilgilidir (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Bu sebeple farklı araştırmacılar tarafından incelendiklerinde de benzer sonuçlar vereceğinden, bu araştırma probleminin çözümü için güvenilir araçlar olduğu söylenebilir. Bu bakımdan öğretim programı ve ders kitaplarında yer alan kazanım ve konular kültürel miras teması özelinde incelenmiş ve raporlaştırılmıştır.

Yıldırım ve Şimşek (2021) nitel araştırmalarda geçerliliği arttırmak için birden fazla veri türünün kullanılmasını ve araştırma sürecinde kendisinden veri toplanan bir kişiye araştırma raporunun okutularak fikrinin alınmasını önermektedir. Bu çalışma hem yazılı belgeler hem de öğretmen görüşleri alınarak yürütülmüştür. Yarı yapılandırılmış görüşme formu uzman görüşleri doğrultusunda hazırlanmıştır. Araştırma raporu katılım göstermiş olan bir öğretmene okutulmuş ve fikri alınmıştır. Bu sebeplerle araştırmanın geçerli ve güvenilir düzeyde olduğu söylenebilir.

1.5. Araştırma Etiği

Bu araştırmaya, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Komisyonunun 232319 sayılı kararı ile izin verilmiştir.

2. Bulgular

Bu bölümde çalışma kapsamında gerçekleşen ortaokul müzik dersi öğretim programı ve ortaokul müzik ders kitaplarının bulgularına yer verilmiştir. Bu programın yürütücüleri olan öğretmenlere, kültürel aktarımın müzik dersindeki durumunu belirlemeye ilişkin yöneltilen sorulara verdikleri cevaplar incelenmiştir.

2. 1. Öğretim Programına İlişkin Bulgular

Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 2018 yılında yayımlanan ve ülkemizdeki tüm ortaokullarda kullanılan müzik dersi öğretim programı dört ana öğrenme alanını içermektedir. Bunlar, dinleme–söyleme, müziksel algı ve bilgilenme, müziksel yaratıcılık ve müzik kültürü öğrenme alanlarıdır (MEB, 2018). Belirlenen bu alanlarla ilişkili ortaokul müzik dersi için toplam doksan dört kazanım belirlenmiştir. Ortaokul müzik dersi öğretim programında yer alan kültür aktarımı ile ilişkin kazanımlar belirlenmiştir. Bu kazanımlar ve öğrenme alanları şu şekildedir.

- İstiklal Marşı'nı anlamına uygun söylemeye özen gösterir. (Dinleme-söyleme)
- Belirli gün ve haftalar ile ilgili müzik etkinliklerine katılır. (Dinleme-söyleme)
- Türk müziğinin makamsal yapısını fark eder. (Dinleme-söyleme)

- İstiklal Marşı'nın tarihsel sürecini milli ve manevi değerlerle ilişkilendirir. (Müzik kültürü)
- Milli birlik ve beraberlik duygusunu güçlendiren marşlarımızı doğru söyler. (Dinleme-söyleme)
- Yurdumuza ait başlıca müzik türlerini ayırt eder. (Müzik kültürü)
- Yurdumuza ait müzik türlerinin kültürümüzün bir değeri ve zenginliği olduğunu fark eder. (Müzik kültürü)
- Türk müziği kültürünü tanır. (Müzik kültürü)
- Atatürk'ün sevdiği türkü ve şarkıları tanır. (Müzik kültürü)
- Yurdumuza ait müzik türlerinden eserler seslendirir. (Dinleme-söyleme)
- Atatürk'ün müziğin geliştirilmesine verdiği önemi açıklar. (Müzik kültürü)
- Türkülerin yaşanmış öykülerini araştırır. (Müzik kültürü)
- Türk toplum ve topluluklarının müzik kültürlerinden uygun örnekleri dinler. (Dinleme-söyleme)
- Mahalli sanatçıları araştırır. (Dinleme-söyleme)
- Türk müziği biçimlerini tanır. (Müzik kültürü)

Görüldüğü gibi ortaokul müzik dersi öğretim programında toplam on beş adet kültür aktarımı ile ilişkili kazanım bulunmaktadır. Kazanımların tamamının dinleme-söyleme ve müzik kültürü öğrenme alanları ile ilgili olduğu görülmektedir. Bu kazanımlar sınıf seviyelerine göre ayrılmış, sarmal öğretim tekniği ile her seviyede geliştirilerek büyütülmüştür.

2. 2. Ders Kitaplarına Yönelik Bulgular

Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yayınlanan ve ülkemiz çocuklarına ücretsiz olarak dağıtılan kitaplar her yıl güncellenmektedir. Çalışma grubuna yöneltilen ikinci soru olan "Ders kitaplarında yer alan kültürel öğeler sizce ne düzeyde?" sorusuna yönelik ilk olarak kitaplardaki kültürel öğelerin incelenmesi gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda ortaokul 5, 6, 7 ve 8. sınıf müzik ders kitapları içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Kitaplarda yer alan kültürel öğelere ilişkin bilgiler tablo 2'de gösterilmektedir.

Tablo 2. Ders kitaplarındaki kültürel öğeler

| Konular | 5. sınıf | 6. sınıf | 7. sınıf | 8. sınıf |
|-------------------------------|----------|----------|----------|----------|
| İstiklal Marşı | √ | √ | √ | √ |
| Geleneksel çalgılarımız | √ | √ | | |
| Türkü örnekleri | √ | √ | √ | √ |
| Türk müziği teorisi | √ | √ | √ | √ |
| Kültürel açıdan önemli günler | √ | | | |
| Atatürk ve müzik | √ | √ | √ | √ |
| Ülkemize ait müzik türleri | √ | √ | | √ |
| Dini musiki | | √ | √ | |

| | | |
|-------------------------------|---|---|
| Marşlar | √ | √ |
| Geleneksel çalgı toplulukları | √ | √ |
| Yurdumuzda müzik | √ | √ |
| Geleneksel usül bilgisi | | √ |
| Mahalli sanatçılar | | √ |

Tablo 2’de görüldüğü gibi kültürel öğeler ile ilişkili konuların sınıf seviyesi arttıkça çoğaldığı söylenebilir. Kültürel açıdan önemli olan belirli gün ve haftaların ders kitaplarında sadece beşinci sınıf seviyesinde işlendiği görülmektedir. Sekizinci sınıf kültürel konular açısından en yoğun geçen sınıftır.

2. 3. Öğretmen Görüşlerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde, kültür aktarımına yönelik öğretim programı, müzik ders kitapları, çalgı kullanma durumu ve öğrenci tutumlarına ilişkin öğretmen görüşlerine yer verilmiştir. Belirlenen alanlar öğretmenlerin görüşleri doğrultusunda kodlarla ifade edilmiştir. Görüşler içerisinde seçkiler oluşturulmuştur.

Tablo 3. Öğretim Programına Yönelik Görüşler

| Kodlar | n |
|---|----|
| Ayrılan süre yetersiz | 20 |
| Genel program yoğun | 16 |
| Kültürel öğeler yetersiz | 16 |
| Geleneksel müzik alanları ve örnekleri az | 13 |
| Makamsal yapı eksik | 11 |
| Karmaşık | 9 |
| Kültürel öğeler fazla | 2 |

Öğretmenlerden elde edilen görüşler doğrultusunda, öğretmenlerin tamamı ders için ayrılan sürenin yetersiz olduğu görüşünü bildirmişlerdir. Öğretim programının genel olarak yoğun bir program olduğu ve kültürel öğelerin yetersiz bulunduğu gözlemlenmiştir. Kültürel öğelerin başında gelen geleneksel müziklerimizin ve makamsal yapının eksikliklerine değinilmiştir. Kültürel öğelerin fazlalığını dile getiren de iki öğretmen bulunmaktadır.

Çalışma grubunda yer alan öğretmenlerin, öğretim programının kültürel aktarımdaki yeterliliği ile ilgili verdikleri cevaplar arasından bir seçki oluşturulmuştur.

Ö3, “... Meslekte otuzuncu yılımı geçiriyorum. Dört tane öğretim programı değişikliği gördüm ve hepsinde de kültürel aktarım ile ilgili bölümlerin yetersizliğinden dem vurdum. Bu ülkenin çocuklarına bu ülkenin kültürünü öğretmenin daha kolay ve anlaşılabilir bir yolu olabileceğine inanmaktayım. Öğretim

programlarında yer alan konular hem kapsam bakımından hem de işleyiş bakımından çok karmaşık ve anlaşılmaz. Öğrenciler neye uğradıklarını şaşırıyor. Temel müzik yazı ve öğelerini anlatmakta batı müziği yazım biçimini kullanıyoruz. Şarkıları batı müziği formatında öğretiyoruz ve çocuklarda batı müziği alt yapısını oluşturuyoruz. Bu durumda da öğrencilerde bu müzik türü ile ilgili bir kulak dolgunluğu yaratıyoruz. Sonrasında Türk müziği ve kültür öğelerinin farklılıklarından bahsediyoruz. Öğrenci neye uğradığını şaşırıyor. Müziğimizdeki kendine has makamsal yapının öğretilmesinde bu tezat bir durum yaratıyor. Öğrenciler bu duruma adapte olmakta zorlanıyorlar...”

Ö7, “Kültürel öğelerin aktarımında öğretim programı yeterli gibi gözükse de uygulama bazında bazı sorunlar olduğunu düşünüyorum. Bu sorunların en önemlisi ders saatlerimiz. Dersler o kadar yoğun geçiyor ki öğrencilere derinlemesine kültürel aktarım sağlayamıyoruz. Örnek verecek olursak, ‘Türk müziği kültürünü tanır’ diye bir kazanım var. Bu kazanım derya deniz bilgileri içeriyor. Öğretim programında yer verilmiş ancak benim bu konuyu 2-3 haftada aktarmam gerekiyor. Çünkü diğer konular da var aktarmam gereken. Bu durum mümkün gözüküyor. Öğretim programı bu açıdan gerekli bilgileri sağlasa da biz öğretmenlerin kültürel öğeleri anlatmamızda yeterli zaman sağlamıyor”

Ö10, “Kazanım öğrenciye kazandırılmak için hazırlanır. Öğretim programında yer alan kazanımlara bakıldığında, konunun çok geniş kapsamda tutulduğunu görüyoruz. Bir kazanımı daha tam anlamı ile gerçekleştirilememişken hemen diğerine geçiyoruz. Kültürel öğeler hızlıca geçilecek konular değil bence. Öğretim programında da çok geniş ifadeler kullanılarak ‘öğrencilere içerisinden artık ne verirsiniz verin’ dercesine yazılmış gibi hissediyorum. Daha derinlemesine ve zamana yayılarak hazırlanmış olmasını isterdim ancak ne yazık ki öğretim programı kültürel öğelerin aktarımında yeterli gibi gözükken ancak yeterli olmayan bir program.”

Ö16, “Kültürel öğelerin öğretim programında fazla olduğunu düşünüyorum. Zaten kendi çevresinde kültürel bağlamda birçok konuya çocuk maruz kalıyor. Biz de üstüne daha da derinlemesine bu hususlar hakkında bilgiler veriyoruz. Öğretim programının son hali olan 2018 programında bu konunun biraz abartıldığını düşünüyorum. Müzik derslerinin asıl amacının öğrencilerde müziksel farkındalık yaratmak olduğundan yola çıkarak, dinleme, söyleme, kültür alanlarında daha çok batı müziği odaklı olmasının gerekli olduğu kanısındayım. Program zaten tüm öğretilerinde batı müziği yazı ve öğelerini kullanıyor. Verilen şarkı örneklerinin çoğu da batı müziği sistemi ile

yazılmış. Bu hususlar bizlerin ikileme düşmesine neden oluyor. Kültürel öğeler tabii ki de önemli ancak bunun aktarılmasında belirlenen metodolojinin yanlış olduğunu düşünüyorum. Öğretim programında yer alan kültür aktarımı ile ilgili bölümler fazla ve karmaşık.”

Müzik öğretmenlerinin müzik ders kitaplarında yer alan kültürel öğelere ilişkin görüşlerinden elde edilen sonuçlar aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 4. Ders Kitaplarına Yönelik Görüşler

| Kodlar | n |
|------------------------------|----|
| Teorik anlatım yetersiz | 16 |
| Örnekler az | 15 |
| Sarmal bir düzende değil | 11 |
| Kurgusal sorunlar | 9 |
| Yeterli | 6 |
| Ölçme değerlendirme yetersiz | 3 |

Tablo 4’de görüldüğü gibi öğretmenlerin çoğu ders kitaplarının teorik anlatımında yetersiz olduğu görüşünü bildirmektedir. Kültürel öğelerle ilgili örneklendirmelerin az olduğu ve ders kitaplarının birbirini tamamlar nitelikte olmadığını savunan öğretmenlerin sayıları fazladır. Altı öğretmen ders kitaplarını yeterli düzeyde olduğunu değerlendirmiştir. Öğretmenler arasında ders kitaplarında yer alan ölçme değerlendirme bölümlerinin yetersiz olduğunu düşünen öğretmenler de bulunmaktadır.

Müzik öğretmenlerinin ders kitaplarında yer alan kültürel öğelere ilişkin verdikleri cevaplardan seçkiler aşağıda verilmiştir.

Ö4, “Ders kitaplarında kültürel öğe altında sayabileceğimiz en önemli öğeler örnekleri verilen türküler. Peki bu türkü örneklerini biz çocuklara nasıl öğretmeliyiz. Kitaplarda türküler kimi zaman geleneksel hali ile yazılmışken, kimi zaman tampere sistemde yani piyanoya göre düzenlenmiş hali ile yazılmış. Kültür diye bir kavramdan bahsediyorsak onu biz olduğu gibi kuşaklara aktarmalıyız. Eğer kültürel öğeleri kendimize göre yorumlayıp olduğundan farklı bir biçimde aktarırsak, asırlardır gelen orijinal halini yok etmiş oluruz. Bu hususu çok önemli buluyorum. Çocuklar soruyor “öğretmenim peki bu türküde niye değiştirici işaret farklı” diye. Çoğu zaman cevap vermekte zorlanıyorum ve maalesef kitabı hazırlayanlara suçlu atmam durumunda kalıyorum.”

Ö11, “Üç defa kitapların değişimine tanıklık etmiş bir öğretmen olarak, şu an uygulanan ders kitaplarını kültürel öğeler bakımından diğerlerine nazaran çok daha başarılı buluyorum. Diğer iki kitapta yer alan örnekler o kadar yüzeyseldi ki konuyu kitaptan işlemek bile istemiyordum. Türkülerimiz, mahalli

sanatçılar, Türk müziğinin yapısı çok daha sağlıklı bir şekilde ilerleyebiliyor. Çocuklar öz müziğimiz ile edindikleri bilgileri sosyal hayatlarında da etkili bir şekilde kullanabiliyor. Bu konuda velilerden ve çocuklardan aldığım dönütler beni mutlu ediyor. Kitapların içerisindeki kültürel öğeleri memnuniyetle karşılamakla beraber daha da artmalarını isterim açıkçası.”

Ö13, “Türk müziği konservatuvarında bağlama eğitimi alarak mezun olan bir öğretmen olarak, ders kitaplarının kültürel öğelere verdiği alanı ve yeri yeterli görüyorum. Küçük bir detay gibi gelebilir ancak, öğretmenliğe başladığım 2017 yılında okulda bir müzik öğretmeni bulunmuyordu. Göreve başladığım gün hiçbir bilgisi ve ilgisi olmayan çocuklardan, bugün bağlama orkestrası olan bir okula dönüştük. Bunu da ders kitaplarındaki türküleri öğreterek başardık.”

Ö18, “Ders kitaplarının verdiği örnekler çocuklar tarafından genellikle bilinen örnekler. Konuya giriş yapıp kitaptaki örnekleri beraber inceliyoruz. Bu süre çok kısa oluyor. Bu sebeple farklı konulara ve örneklerle girmek zorunda kalıyorum. Mesela Aşık Veysel’e ait uzun ince bir yoldayım türküsü var kitapta. Bu türküyü birçok öğrenci biliyor. Bu sebeple hızlıca Aşık Veysel’in başka türkülerine geçiyorum. Çeşmi siyahım, kara toprak ve güzelliğin on par etmez türkülerini de öğretiyorum. Sonuç olarak ders kitaplarını kültürel öğeler açısından verdiği örnekleri yeterli bulmuyorum. Bu örneklerin arttırılması gerektiğini düşünüyorum.”

Öğretmenlerin kültürel aktarımda öğretmen yeterliklerine yönelik görüşleri Tablo 5’de gösterilmektedir.

Tablo 5. Öğretmen Yeterlikleri

| Kodlar | n |
|--|----|
| Geleneksel çalgılarımızın öğretiminde eksiklik | 14 |
| Öğretmen yetiştirmede standartlaşma | 11 |
| Hizmet içi eğitim isteği | 10 |
| Öğretmen yetiştirme programının güncellenmesi | 8 |

Görüldüğü gibi öğretmen yetiştirme programlarında geleneksel çalgılarımızın öğretiminde eksiklik olduğu görüşünü belirten öğretmenler fazlalıktadır. Farklı program türlerinden mezun olan öğretmenlerin pedagojik formasyon alarak müzik öğretmenliği yapabilmektedir. Öğretmenlerin bu konuda standartlaşmaya yönelik görüşleri olduğu belirlenmiştir. Hizmet içi eğitim ihtiyaçlarının ve öğretmen yetiştirme programlarının kültürel öğelerin aktarımı hususunda tekrar güncellenmesi gerektiği görüşünü savunan öğretmenler mevcuttur.

Öğretmenler arasında kültürel aktarımda öğretmen yeterliklerine yönelik görüşlerden seçkiler sunulmuştur.

Ö2, “İlk olarak öğretmen nasıl bir okuldan mezun oldu ona bakmak lazım. Öğretim programında yer alan kültürel öğelerin aktarımında kullanılan eserleri bırakın çalmayı söyleyemeyen öğretmen arkadaşların olduğunu görmek beni üzüyor. Arkadaşların bu husus hakkındaki savunmaları da oldukça garip. Kendilerinin batı müziği eğitimi aldıklarını bu sebeple Türk müziği ile ilgili herhangi bir konuyu işlemekte zorlandıklarını belirtmeleri oldukça ilginç. Buradan şu sonucu çıkartmak mümkün, kimi öğretmen yetiştiren kurumlarda Türk müziği eğitimi önemsenmiyor. Hal böyle olunca da bakanlığın yayınladığı öğretmen yeterlikleri müzik alanında bir anlam ifade etmiyor. Çünkü her okuldan asgari düzeyde aynı seviyede müzik öğretmeni yetişmiyor. Müzik öğretmenin mesleki olarak sadece bir alanda kendini yetiştirmesi sorunlara neden oluyor. Müzik öğretmeni tüm öğretim alanlarına hâkim olmalı. Eline bağlamasını alıp türkü de çalmalı, kemanını alıp Mozart da çalmalı. Kendini sürekli geliştirmeli. Çalıştığı bölgenin dinamiklerini hızlıca öğrenmeli. Kültürel yapıyı çabucak çözümlayebilmelidir.”

Ö10, “Kültürü aktarmak o kültürün tüm detaylarını bilmekten geçer. O kadar hassas bir konudur ki bu, öğretmen ne kadar biliyorsa öğrenci de o kadar bilir. Bir müzik öğretmenin her şeyden önce Türk müziği kültürünün olması gerekir. Halk müziği ya da sanat müziği her ikisinden de farklı makamlarda ve usullerde eserler yorumlayabilmelidir. Bir çalgı ile çocuklara dinletebilecek seviyede enstrüman çalmalıdır. Türk müzik kültürünü hissetmeyen, bilmeyen bir öğretmenin çocuklara kültürel anlamda bir şeyler katabileceğine inanmıyorum.”

Ö6, “Kültürel farkındalık yaratabilmek için, içinde bulunduğumuz kültürün en ufak detaylarına kadar farkında olmamız gerekiyor. Çocuklar zaten yaşadıkları çevreden ailelerinden ve özellikle büyüklerinden bu konu hakkında detaylı bilgi alıyor. Hatta bilgi almasına gerek yok bizzat yaşayarak öğreniyor. Biz müzik öğretmenlerine düşen ise bu kültürün bilinmeyen yönlerini ve özelliklerini ortaya çıkartmak. Ancak bu şekilde öğrenciler üzerinde bir kültürel farkındalık yaratılabilir. Örneğin ben Tokat ilinde bir ortaokulda çalışıyorum. Çocuklarımın neredeyse tamamı bu şehirde doğmuş büyümüş. Şimdi ben bu çocuklara Tokat ile ilgili onların bilmedikleri farklı türkülerini, değişik örf ve adetleri anlatmam gerekli. Bu husus farkındalık yaratmak için yeterli değil. Öğretmenin burada yaşayan çocuklara Doğu Anadolu bölgesindeki kültürel öğeleri, Ege’de yaşanan kültürü kısaca tüm ülkemizdeki kültürel farklılıkları anlatabilmesi gerekli. İşte o zaman öğrencilerde kültürel farkındalık yaratabilirim. Bir

müzik öğretmenin de bahsettiğim tüm konularda yeterli düzeyde bilgili olması gerekli.”

Ö19, “Öğretmenin kültürel öğeleri aktarmadaki rolü büyüktür. Çocukların bu öğeleri sağlam bir şekilde hissedebilmeleri için, öğretmenlerin ilk önce bir Türk müziği çalgısı çalmayı bilmesi gerekir. Elektronik olarak tahtadan ‘youtube’den açılan şarkılar asla canlı söyleme gibi olmayacaktır. Örneğin türkülerin yaşanmış hikâyelerini sınıfta oynatacak kadar drama-tiyatro bilgisi, oynattığı oyunun sonunda da o türküyü çalıp söyletebilecek kadar da çalgı bilgisi olmalıdır.”

Öğretmenlerin derslerinde Türk müziği çalgısı kullanma durumları tablo 6’da gösterilmektedir.

Tablo 6. Türk müziği çalgısı kullanma durumu

| | f | % |
|---------------|----|-----|
| Kullanıyorum | 13 | 65 |
| Kullanmıyorum | 7 | 35 |
| Toplam | 20 | 100 |

Tablo 6’da görüldüğü gibi öğretmenlerin çoğunluğu derslerinde Türk müziği çalgısı kullanmaktadır. Kültürel öğelerin öğrencilere aktarımında, ders kitaplarında yer alan örneklerin seslendirilmesinde Türk müziği çalgısı kullanabilmenin önemli bir etken olduğu söylenebilir. Bu açıdan öğretmenlerin çoğunluğunun Türk müziği çalgısı kullanması, dersin yürütülmesine olumlu katkılar sağlamaktadır. Aşağıda öğretmenlerin çalgı kullanma durumları ile ilgili bazı görüşlerine yer verilmiştir.

Ö1, “Müzik eğitimime güzel sanatlar lisesinde başladım. Bu okulda keman eğitimi gördüm. Hocam ile batı müziği dışında bir şey çalmadık. Sonrasında eğitim fakültesini kazandım ve burada da keman eğitimime devam ettim. Toplam sekiz yıl Türk müziğine dair en ufak bir eser çalmadım. Bir yarıyılık bağlama eğitimini sanıyorum ikinci sınıfta almıştık. Zorunlu olarak birkaç türkü çaldığımızı hatırlıyorum. Sonrasında bir daha kılıfını bile açmadım bağlamanın. Şimdi beş yıllık öğretmenim ve bu konuda kendimi yetiştirmemiş olmanın getirdiği eksikliği derinden hissediyorum. Keşke kendi kendime de olsa geçen zaman içerisinde bağlama ile ilgilenseydim. Maalesef derslerimde de kültürel öğeler ile ilgili konular geldiğinde çalgı kullanamıyorum.”

Ö8, “Batı müziğinin egemen olduğu bir okulda yetiştim. Egemen olmak gibi terimlerin ne kadar yanlış olduğunu çok sonradan öğrendim. Hocalarımız bizlere sürekli batı müziği çaldırdılar. Batı müziği eğitiminin hep en önde olduğunu hissettim yıllarca. İlk atama yerim olan Sivas ili Şarkışla ilçesinde durumun ne kadar da sıkıntılı olduğunu anladım. Bu kadar yoğun bir halk

kültürünün olduğu ilçede, öğrencilerle aynı dili konuşmak istiyorsanız bağlama çalmalısınız. Etkinliklerde sürekli klavye ile Türk müziği yapmaya çalıştım. Bağlama çalan o kadar çok öğrencim olmasına karşın ben çalamadığım için süreci ilerletemedim. Sonradan kendimi bu konuda geliştirmek istesem de başaramadım. Eksikliğini hep hissediyorum.”

Ö9, “Derslerimde Türk müziği çalgısı kullanmıyorum. Açıkçası Türk müziği de ilgimi çeken bir müzik türü değil. Yan flüt ile çalabildiğim kadar birkaç eseri öğrencilerime dinletmeye çalışıyorum.”

Ö12, “Türk müziği çalgısı maalesef çalamıyorum. Ama bu durumun Türk müziği öğretmeye engel teşkil edecek bir unsur olduğunu da düşünmüyorum. Derslerimde sürekli teknolojiden yararlanıyorum. Günümüzde artık tüm platformlarda hangi eser olursa olsun örneğine rastlıyoruz. Bu platformlar aracılığı ile çocuklara aktarım sağlıyorum.”

Ö14, “Kültürel öğeler ile ilgili konuları yüzeysel anlatarak geçiyorum. Herhangi bir çalgı çalmamı gerektirecek bir hususun olduğunu da düşünmüyorum. Öğrencilerde zengin bir müzik kültürü oluşturmanın iyi bir dinleyici olmalarından geçeceğine inanmaktayım.”

Öğrencilerin kültürel öğelere karşı tutumlarına yönelik öğretmenlerin görüşleri Tablo 7’de gösterilmektedir.

Tablo 7. Öğrenci Tutumları

| Kodlar | n |
|----------------------------------|----|
| Olumsuz | 16 |
| Gereksiz görülüyor | 15 |
| Geleneksel müzikler beğenilmiyor | 13 |
| Sıkıcı bulunuyor | 12 |
| Popüler kültür çok baskın | 10 |
| Olumlu | 2 |

Öğretmenlerin büyük çoğunluğu kültürel öğelere yönelik öğrenci tutumlarını “olumsuz” olarak nitelendirmektedir. Öğrencilerin derslerde yer alan kültürel öğeleri gereksiz gördükleri belirtilmektedir. Geleneksel müziklerin beğenilmediği ve sıkıcı olduğu görüşü belirtilmiştir. Çalışmaya katılan öğretmenlerin yarısı ise popüler kültürün çok baskın olduğunu savunmaktadır. Öğrencilerin kültürel öğelere yönelik olumlu tutum içinde olduklarını belirten öğretmen sayısının oldukça az olduğu görülmüştür.

Öğretmenlerin görüşleri arasından kültürel öğelere karşı öğrencilerin tutumlarını belirten seçkiler aşağıda sunulmuştur.

Ö5, “Öğrencilerin kültürel öğelerle ilgili konulara katılımları beni fazlası ile mutlu ediyor. Öğrencilerim Türk kültürüne dair

ne varsa öğrenmekle kalmayıp, derin araştırmalar içerisine de giriyorlar. Büyük Şehirde yaşama özellikle Anadolu’da yaşanan kültürü maalesef olumsuz etkiliyor. Bizler de bu açığı ğrencilerimin büyüklerine danışarak edindikleri bilgiler ile kapatıyoruz. Örneğin Kars’ın bir ilçesinde doğmuş büyümüş babalarından annelerinden o yöreye ait kültürel ögeleri sınıfımıza taşıyorlar. Tüm ğrencilerime nereliler ise o yöreye ait en az iki türküyü söylemeleri için ödevler veriyorum. Böylelikle tüm yörelerden birçok eser dinleyip, o yörenin rfn adetini sınıfımızda yaşatıyoruz. Bu durum beni bir ğretmen olarak inanılmaz mutlu ediyor.”

15, “ocuklar maalesef popüler kültür dışında kalan kültürü kabul etmiyorlar. Dünya nereye doğru gidiyor kestirmekte zorlanıyorum. Her gelen yeni nesil bir öncekinden daha kopuk geliyor. zmz, vatanımızı, Anadolu’yu anlatan ne varsa çocuklarda ters etki yaratıyor. Buna en iyi örnek, çocukların pop ve rap müzik dışında başka hiçbir müziği dinlememeleri. Bu durum beni çok zse de elimden geldiğince kültürümüz ile ilgili konuları işlemeye devam ediyorum.”

17, “... Türkü söylemekten utanan öğrencilerim var maalesef. Türküyü geri kalmışlık olarak görüyormuş. Her ne kadar bu durum bir ğretmen açısından içinden çıkılmayacak bir bataklık olarak gözükse de, çocuklara kültürümüzü sevdirmek için elimden geldiğince çalışıyorum.”

20, “... Kültürel hiçbir ögenin artık ülke gençleri tarafından önemsenmediğini görmek beni üzüyor. ağın gerekliliklerine ayak uyduralım derken, asırlardır gelen bir kültürün yok olduğunu görmek canımı çok yakıyor. Elimden geleni yapmaya çalışsam da maalesef gençliğin umurunda olmadığını görüyorum. Dersi geçecek kadar yeterli bilgiyi alıp, kullandıktan sonra da çöpe atıyorlar gibi hissediyorum.”

3. Sonuç, Tartışma ve neriler

Araştırmada ortaokul müzik dersine yönelik ğretim programı ve ders kitapları incelenerek kültürel ögeler belirlenmiştir. Bu ğretim programının yürütücüleri olan öğretmenlere de ğretim programı, ders kitapları, ğretmen yeterlikleri, çalgı kullanma durumları ve öğrencilerin konulara yönelik tutumlarını içeren sorular yöneltilmiştir. Öğretim programı üzerinde gerçekleştirilen inceleme sonucunda, program dahilinde kazanımların dinleme-söyleme ve müzik kültürü öğrenme alanlarında yer aldığına ulaşılmıştır. Öğretim programının diğer öğrenme alanlarında kültürel ögelerin bulunmaması büyük bir eksiklik olarak görülebilir. Öğretmenlerin görüşlerine bakıldığında ise, ğretim programında yer alan kültür aktarımı ile ilgili kazanımların büyük çoğunluk tarafından yetersiz bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır. Öğretim programında yer alan

kazanımların, uygulanabilirliği ile ilgili ciddi endişeler bulunmaktadır. Bu kazanımların gerçekleştirilmesinde öğretmenlerin de çeşitli zorluklar ile karşılaştığı ve kazanım sayılarının yeterli düzeyde olmadığı sonuçlarına değinilmiştir. 2006 müzik dersi öğretim programı ile günümüzde kullanılan 2018 öğretim programının karşılaştırıldığı çalışmada da kazanım sayılarının azlığı ve uğradığı değişimlere değinilmiştir (Albuz ve Demirci, 2018: 94). Literatürde gerçekleşen bir diğer çalışmada da, 8. sınıf kazanımlarının gerçekleştirilme düzeyi incelenmiştir. Bu çalışma sonuçlarında, müzik kültürü ile ilgili kazanımlara büyük ölçüde ulaşılmasına rağmen, Türk müziğinin makamsal yapısı, Türk topluluklarının müzik kültürleri ve Türk müziği biçimlerine yönelik kazanımlara ulaşamadığı sonuçlarına varılmıştır (Güven ve Çelenk, 2020). Öğretim programının yeterli olduğu ancak uygulamada çeşitli zorlukların yaşandığını gösteren çalışmada mevcuttur (Umuzdaş ve Levent, 2012). Sonuçlar bu çalışmayı destekler niteliktedir.

Ders kitaplarında yer alan kültürel öğelerin düzeyine ilişkin gerçekleştirilen incelemede, sınıf seviyeleri arttıkça kültürel öğelerle ilişkili kazanım ve örneklerinde arttığı görülmektedir. Ortaokul müzik ders kitaplarının tüm seviyeler için farklı editörler tarafından yayımlandığı görülmüştür. Bu durumun sınıf seviyeleri arasında bir kopukluk yarattığı ve ders kitaplarında verilen örneklerinde buna bağlı olarak farklılıklar gösterdiği söylenebilir.

Öğretmenlerin ders kitapları hakkında görüşlerine bakıldığında kitaplarda yer alan örneklendirmeleri yetersiz buldukları sonucuna ulaşılmıştır. Öğretmenler arasında bir önceki programa göre örneklerin sayısının arttığını ancak bu sayının da yetersiz olduğu görüşünü savunanların fazlalığı dikkat çekmektedir. Kültürel öğeler genellikle Türk müzik kültürü örnekleri arasından oluşturulmaktadır. Nevruz (2018) çalışmasında, öğretim programında Türk müziği ile ilgili örneklendirmelerin yeterli düzeyde olmadığı sonucuna değinmiştir. Uluçay (2012) ders kitaplarında ulusal değerler içeren konulara ait örneklerin sayısının çok az olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bayramlar ile ilgili örneklere ise hiç yer verilmediğine değinmiştir. Çalışmalarda elde edilen sonuçlar araştırmayı destekler niteliktedir.

Kültürel farkındalık yaratmak için öğretmenlerin yeterlik düzeyleri ile ilgili, öğretmenlerin kendilerini yeterli gördükleri ancak zümrelerinden ve çevreden gördükleri kadarı ile diğer meslektaşlarının bazı sorunlarla süreci devam ettirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Derslerinde Türk müziği çalgısı kullanamayan öğretmenlerin ise öğrenim gördükleri fakültelerden kaynaklı Türk müziği çalgısı çalmayı bilmedikleri sonucuna ulaşılmıştır. 2018 yılında yürürlüğe giren müzik öğretmenliği lisans ders programında bağlama eğitimi iki dönem boyunca zorunlu ders olarak belirlenmiştir (YÖK, 2018). Bu program ile öğrenim gören öğrenciler henüz mezun olmamışlardır. Görev yapan öğretmenler eski programlardan mezundur. 2018 programından önce bağlama eğitimi okul çalgıları içerisinde değerlendirilen ve bir

yarıyılık dersi kapsayan niteliktedir. Çalışma grubunda yer alan öğretmenlerin birçoğunun eğitim fakültesi mezunu oldukları belirlense de konservatuvar, GSF gibi kurumlardan mezun olan öğretmenlerin de olduğu görülmektedir. Bu kurumlarda Türk müziği öğretimi ile ilgili herhangi bir ders olmayabileceği gibi, doğrudan Türk müziği alanında mezun veren kurumlar da olabilir. Bu öğretmenler Türk müziği enstrümanı kullanamama ile ilgili kendilerini eksik hissetmektedirler.

Öğrencilerin kültürel öğeler ile ilgili tutumlarına ilişkin, öğretmenler ağırlıklı olarak öğrencilerin tutumlarını yetersiz bulmaktadır. Elde edinilen sonuçlar, öğrencilerin popüler kültür dışında kalan kültürel hiçbir alanla ilgilenmediklerini göstermektedir. Aydın (2019) ortaokul görsel sanatlar dersi kapsamında gerçekleştirdiği çalışmasında da benzer bulgularla öğrencilerin oyunlar, ünlüler ve kitle iletişim araçları üzerinde ilgili olduklarına değinmiştir. Akkaya (2008) öğrenciler üzerinde gerçekleştirdiği çalışmasında da, popüler kültür etkinliklerini olumsuz olarak değerlendiren birçok öğrencinin aslında hayatın tüm alanlarına etki eden bu kültüre dair ne varsa içinde oldukları sonucuna ulaşmıştır. İlkokul çocukları üzerinde yapılan bir araştırmada da, popüler kültürün öğrencileri teknolojik araçlar ile fazla zaman geçirmeye ve aşırı tüketime yönlendirdiğine ait bulgular bulunmuştur (Bilgin ve Güler, 2017). Araştırmalarda değinilen sonuçlar çalışma ile benzerlik göstermektedir.

Tüm bu incelemeler ve değerlendirmeler ışığında; öğretim programının kültürel öğeler ile ilgili kazanımlarının tekrardan yapılandırılmasının, ders kitaplarında yer alan kültürel öge örneklerinin sayısının arttırılmasının kültürel öğelerin öğrencilere aktarılmasında olumlu katkılar sunacağı düşünülmektedir. Öğretmenlerin eğitim gördükleri fakültelerde, kültür ve aktarımı ile ilgili hususları içeren derslerin öneminin ve sayılarının arttırılması, Türk müziği öğretimi ile ilgili alanların etkinliğinin genişletilmesinin faydalı sonuçlar doğuracağı düşünülmektedir. Özellikle daha küçük yaşlarda, ilkokul döneminde öğrencilerin müziksel kültürel öğelerle tanıştırılması ve özendirilmesinin gelecek kuşakların kültürel öğelere bakış açısını değiştirebileceği düşünülmektedir. Ortaokul öğrencilerini popüler kültürden uzaklaştırabilmek için, nitelikli kültür sanat etkinliklerinin okullarımızda yer alması gerekmektedir. Öğrenciler ile gerçekleşecek tarihi eser incelemeleri, resim sergileri, konserler vb. etkinliklerin sayısı ve niceliği arttırılmalıdır. Bu sayede öğrenciler üzerinde kültürel farkındalık oluşturma'nın kültürel gelişime katkı sunabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Acar, H. (2019). Türk kültür ve devlet geleneğinde kadın. *İnsan ve İnsan*, 6 (21), 395-411.
- Akın, B. (2018). Kültürel bellek ve müzik. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13, 101-117.

- Akkaya, S. (2008). *Üniversite öğrencilerinin popüler kültür etkinlikleri ve boş zaman alışkanlıkları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Albuz, A. - Demirci, B. (2018). 2006 müzik dersi öğretim programı ile 2018 ilkököl ve ortaokul müzik dersi öğretim programının karşılaştırılmalı kuramsal çerçeve analizi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 41, 86-95.
- Aydın, D. (2019). *Ortaokul görsel sanatlar öğretmenlerinin 7. sınıf kazanımlarını edindirmede popüler kültür öğelerine derslerinde yer verme durumları*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ayhan, A. (2015). Müzik imgelerinin kültür aktarımında kullanılabilirliği: Kültürel yansımalar. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1 (1), 79-83.
- Bay, D. N. (2018). Okul öncesi eğitimde bir kültür aktarımı: Milli oyunlar. *E-Uluslararası Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 9 (2), 82-104.
- Başbay, A. - Bektaş, Y. (2010). Çokkültürlülük bağlamında öğretim ortamı ve öğretmen yeterlikleri. *Eğitim ve Bilim*, 34 (152), 30-43.
- Bilgin, A. - Güner, F. (2017). Popüler kültür ve ilkököl çağındaki çocuklar (öğretmen görüşlerine göre durum tespiti). *Milli Eğitim*, 216, 117-133.
- Bulut, M. (2013). Türkçe eğitimi ve öğretiminde dil ve kültür aktarımı aracı olarak atasözleri ve deyimlerin önemi. *Turkish Studies*, 8 (13), 559-575.
- Bülbül, H. (2016). Müze ile eğitim yoluyla ortaokul öğrencilerinde kültürel miras bilinci oluşturma. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 6 (3), 681-694.
- Büyüköztürk, Ş. vd. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem.
- Celkan, Y. H. (2005). *21. yüzyıl'da sosyoloji ve eğitim*. Trabzon: Hegem.
- Çepni, S. (2009). *Araştırma ve proje çalışmalarına giriş*. 4. baskı, Trabzon: Celepler Matbaacılık.
- Çokluk, Ö. vd. (2011). Nitel bir görüşme yöntemi: Odak görüşme. *Kuramsal Eğitimbilim*, 4 (1), 95-107.
- Gürel, D. - Çetin, T. (2018). Sosyal bilgiler dersi ve kültür aktarımında edindiği rol üzerine bir inceleme. *Anadolu Eğitim Liderliği ve Öğretim Dergisi*, 6 (2), 22-40.
- Güven, K. A. - Çelenk, K. (2020). Müzik öğretmenleri görüşleri doğrultusunda 2018 müzik dersi öğretim programı 8. sınıf kazanımları üzerine bir değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24 (1), 447-469.
- İnanç, B. Y. (2004). *Gelişim psikolojisi çocuk ve ergen gelişimi*. Adana: Nobel.
- Kula, F. (2017). *Kültür aktarımı ve kültürel kimliğin geliştirilmesi konusunda yöneticilerin, öğrencilerin ve velilerin beklentileri, görüşleri ve önerileri*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Küçüköncü, H. Y. (2010). *Genel müzik kültürü öğretimi*. Ankara: Efil.
- MEB (2018). *Müzik dersi öğretim programı*. Ankara: MEB.
- MEB (2017). *Öğretmenlik mesleği genel yeterlikleri*. Ankara: MEB.
- Melanlıoğlu, D. (2008). Kültür aktarımı açısından Türkçe öğretim programları. *Eğitim ve Bilim*, 33 (150), 64-73.

- Memiş, M. R. (2016). Yabancı dil öğretiminde eğitim ortamı ve kültür aktarımı. *Turkish Studies*, 11 (9), 605-616.
- Mert, O. vd. (2013). Çeviri çocuk kitaplarının kültür aktarımı açısından incelenmesi. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 1 (3), 58-73.
- Nevruz, Ş. (2018). *Ortaokul öğrencilerinin öğrenme stilleri, müzik ders kazanımlarının gerçekleşme düzeyi ve derse yönelik tutumlarının incelenmesi*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Öztürk, H. vd. (2021). Okul öncesi dönemde kültürel miras eğitimine ilişkin öğretmen görüşleri: Denizli ili örneği. *Güncel Turizm Araştırmaları Dergisi*, 5 (1), 175-203.
- Seale, C. (1999). Quality in qualitative research. *Qualitative Inquiry*, 5 (4), 465-478.
- Sertkaya, B. K. (2010). *İlköğretim II. kademe sosyal bilgiler dersi öğretiminde kültür aktarımı ve kültürel kimlik geliştirme*, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Soysaldı, A. (2018). Kültür, sanat ve beşeriyet ilişkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 22, 305-315.
- Tanrıverdi, H. (2018). Din kültür ilişkisi üzerine bir değerlendirme. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 8 (3), 595-601.
- Türnüklü, A. (2000). Eğitimbilim araştırmalarında etkin olarak kullanılabilir nitel bir araştırma tekniği: Görüşme. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 24 (24), 543-559.
- Uluçay, T. (2012). İlköğretim 6-7-8. sınıf müzik ders kitaplarında yer alan şarkıların müziksel amaçlar bakımından incelenmesi. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14 (2), 337-357.
- Umuzdaş, S. - Levent, A. (2012). Müzik öğretmenlerinin ilköğretim müzik dersi işleyişine yönelik görüşleri, *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9 (1), 56-73.
- Yıkımış, M. S. (2020). Nitel araştırmalarda e-görüşme tekniği. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22 (1), 183-197.
- Yıldırım, A. - Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.
- YÖK (2018). *Müzik öğretmenliği lisans öğretim programı*. Ankara: YÖK.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Etik Kurulu 13.09.2022 09.08 kararı sonucunda çalışma için etik uygunluk verilmiştir / As a result of the decision of the Ethics Committee of Tokat Gaziosmanpaşa University on 13.09.2022 09.08 ethical compliance was granted for the study.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Araştırmanın giriş, yöntem ve bulgular kısmı 1. yazar, sonuç ve tartışma kısmı 2. yazar tarafından gerçekleştirilmiştir. /The introduction, method and findings part of research was carried out by the 1. Author, the conclusion and discussion part by the 2. Author.

SİVAS ARKEOLOJİ MÜZESİNDE BULUNAN EL İŞLEME PEŞKİRLER



HANDMADE PESHKIRS FOUND IN SIVAS ARCHEOLOGY MUSEUM

Şirin KARAMAN*-Mehmet Fatih ÇAKMAKTEPE**

ÖZ: Türklerin Orta Asya'dan itibaren takip ettiğimiz süsleme meraklarını Anadolu topraklarında da arttırarak sürdürdüklerini görmekteyiz. Bu çalışmamızda geleneksel el sanatlarının zengin çeşitlemelerinden olan işleme örneklerinin yer aldığı peşkirler incelenmiştir. Önceleri ihtiyaçtan doğan fakat zamanla farklı anlamlar yüklenen çok değerli işleme örnekleri mevcuttur. Peşkir, günümüz peçetesinin geçmişteki görkemli temsilcisidir. Öyle ki sofraya oturanlarda hayranlık oluşturan ve ağzı silmekte tereddüt edilen işlemeli kumaşlardır. Bir kumaş üzerine birkaç renkli iplikle oluşturulan zarif bezlerdir. Sivas sahip olduğu köklü kültürel geçmişin izlerini halen taşımaya devam etmektedir. El sanatları varlığıyla onlarca müze oluşturabilecek eser kapasitesi bulunmaktadır. Buradaki peşkirlerde şu anda Sivas Arkeoloji müzesi depolarında sergilenecekleri günü beklemektedirler. Eskiden sergilenirken günümüzde henüz bir etnografya müzesi yapılmadığı için depolarda bekleyen peşkirleri günümüz insanlarına göstermek ve tanıtmak amaçlanmıştır. Bu nedenle peşkirler incelenmiş ve kumaş türleri, ebatları, işleme teknikleri, renk, motif ve desen kompozisyonları tespit edilmiştir. Motiflerin çizimleri yapılarak daha sonraki kullanımlar için hazır hale getirilmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: El sanatları, Geleneksel, Müze, İşleme, Peşkir, Sivas.

ABSTRACT: We see that the Turks have continued their adornment curiosity, which we have followed since Central Asia, by increasing it in the Anatolian lands. In this study, the peshkirs, which include embroidery samples, which are among the rich varieties of traditional handicrafts, were examined. There are very valuable examples of processing, which were born out of necessity but have been given different meanings over time. Peshkir is the glorious representative of today's napkin in the past. So much so that they are embroidered fabrics that create admiration for those sitting at the table and are hesitant to wipe their mouths. They are elegant cloths created with several colored threads on a fabric. Sivas continues to carry the traces of its deep-rooted cultural past. It has the capacity to create dozens of museums with the presence of handicrafts. The peshkirs here are currently waiting for the day they will be exhibited in the warehouses of the Sivas Archeology Museum. It is aimed to show and introduce the peshkirs waiting in the warehouses to today's people, as an ethnography museum has not

* Dr. Öğr. Üyesi-Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sivas Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü / Sivas-sahan@cumhuriyet.edu.tr (0000-0002-8535-6246)

** Öğr. Gör.Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sivas Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü / Sivas- fatihcakmaktepe@cumhuriyet.edu.tr (Orcid: 0000-0002-9741-284X)

yet been built while it was exhibited in the past. For this reason, peshkirs were examined and fabric types, sizes, embroidery techniques, color, motif and pattern compositions were determined. Motifs were drawn and made ready for later use.

Keywords: Handicrafts, Traditional, Museum, Embroidery, Peshkir, Sivas.

Giriş

Anadolu kültürünün çeşitli alanlarda verdiği değerli geleneksel el sanatları içinde işlemelerin de yaygın kullanımı dolayısıyla ayrı bir yeri vardır. Toplumun bütün kesimlerinde başarılı uygulama örnekleri mevcuttur. Sarayda üstün örneklerine rastlanırken halk arasında da yöresel bezemeleriyle güzel örnekleri vardır. Sivas köklü geçmişi nedeniyle el sanatları alanında oldukça zengin bir kültüre sahiptir. Bunlar arasında işlemecilik de yer almaktadır. İşleme genel Türk kültüründe olduğu gibi Sivas kültüründe de birçok kumaş parçasına değer katan örneklerle dikkatleri çekmektedir. İşleme; kıyafetlerde, yatak takımlarında, sofraya gereçlerinde, hamam takımlarında, perde, seccade, yaygı, örtü vb. kullanılmıştır. Peşkir de Türk sofraya kültürünün önemli bir tamamlayıcısı olarak Anadolu'nun hemen her yöresinde yapılmış çeyizlerde yerini almıştır. Kimi zaman benzer motiflerle kimi zaman farklı motiflerle işlendikleri görülmektedir.

İpek, yün, keten, pamuk, metal vb. iplikler kullanılarak çeşitli iğneler ve uygulama biçimleri aracılığıyla: keçe, deri, dokuma vb. üzerine yapılan bezemelere işleme denir (Barışta, 1984; 1). Bez, kumaş veya deri üstüne, iğneye geçirilmiş beyaz iplik, renkli iplik, ipek veya sırma ile yapılan süslemeye işleme denir (Özer, 2004: 15).

Geleneksel el sanatlarının diğer alanlarında olduğu gibi işleme öğrenimi de atölyelerde ya usta çırak ile ya da mahallede bilenlerin bilmeyenlere göstermesiyle süregelmiştir. Evde yapılan el sanatları için çoğunlukla yeni yetişen genç kızlar mahallede o işte en iyi olan kadınlardan ve daha önce öğrenmiş ablalardan öğrenmektedirler. İşleme yapan genç kızların mahallede bir araya gelerek bir evde toplanarak hem sosyalleştikleri hem de bu ortamlarda el sanatlarını öğrendikleri bilinmektedir.

Osmanlı imparatorluğu döneminde genç kızlar için önemli bir etkinlik olan işleme yapma işi mahallelerinde bulunan bu işte usta kadınlar tarafından öğretilmektedir. İşleme yapma her genç kızın mutlaka öğrenmesi gereken işler arasında yer almaktadır. Yapılan işler kendi kullanımları için olduğu kadar hediye etmek amacıyla da yapılmaktadır. Örneğin bir sünnet töreninde Kur'an okuyan hocalara işleme armağan edildiği bilinmektedir (Abdülaziz Bey, 1995: 68-105).

İşlemeler, yakınlardaki bilen kişilerden öğrenildiği için bölgesel olarak farklılıkların olduğu gözlenmektedir. Öğreten kişi ne kadar çok teknik biliyorsa işleme çeşitliliği de artmaktadır. İşlemelerde uygulanan tekniğin fazlalığı da dikkat çekicidir. Halk arasında daha çok Türk işi, hesap işi, tel

kırma, dival işi, applike, kordon tutturma, Antep işi, suzeni ve kırkpare tekniklerinin işlemlerde oldukça yaygın olarak uygulandığı görülmüştür.

Türk işlemeciliğinde farklı dönemlerde çok sayıda iğne tekniği kullanılmakla birlikte en dikkat çeken teknikler; ajur, akma, applike, kapama, balıksırtı, Bosna iğnesi, Buhara atması, ciğerdeldi, civankaşı, çengel iğnesi, çini iğnesi, çöp işi, etamin iğnesi, fisto nakışı, Girit iğnesi, goblen iğnesi hasır iğne, hesap işi, iğne ardı, ilme, kesme ajur, kordon tutturma, kum iğnesi, maraş işi iğneleri, muşabbak, mürver, pesent, rokoko, sarhoş bacağı, sap işi, sarma, Slav iğnesi, susma, tel kırma, pul işi, pulet işi, zincir işi şeklinde sıralanabilir (Barışta, 1984: 2).

Batı toplumu İşleme sanatına Türkler kadar önem vermemiştir. Doğu toplumlarında ise Türklerin etkisiyle yükselmişse de zirve noktaya ulaşamamıştır. Osmanlı devletinin en başından yıkılışına kadar devlet görevlilerinin hiyerarşisi üzerlerindeki kıyafetlerden kolaylıkla anlaşılacak şekilde olmuştur. Hatta toplumda kadınların kıyafetlerinde yer alan işlemlere bakılarak kadın hakkında bilgi edinilebildiğinden bahsedilmektedir. Soylu olanla olmayanı, evli ile bekâr, çocuklu veya boşanmış olan kadını ayırmada işlemlerden faydalanılmıştır (Sürür, 1976: 14). Bu değerlendirme birçok el sanatında yapılmaktadır. Bunun için evelenen bir genç kadının çeyizine bakmak ailenin ekonomik durumunu anlamak için yeterli gelmektedir. Aynı durum işlemler için de söylenebilir. Kullanılan kumaştan işlenen ipliğe kadar birçok faktör değişiklik göstermektedir.

İşleme yapımında ilk zamanlarda sıрма ile başlanmış zamanla sıрма terk edilerek ipek iplik, samani ve ibrişim kullanılmıştır. Zamanla tekrar sırmanın çeşitli renklerle karıştırılarak kullanıldığı görülmektedir. Türk işlemlerinde; sıрма tel, sıрма kılabdandan, sim, renkli ipek, kadife ipeği ve tırtıl kullanılmıştır. İşlemlerdeki ipliklere ek olarak inci, pul, değerli taşlar ve deri ile zengin katılmıştır (Sürür, 1976: 32).

İşlemlerin yapım tekniklerindeki zenginlik ve uygulandıkları alanlardaki çeşitlilik bu el sanatının bilinirliğini artırmış ve işleme geniş kitlelere ulaşma imkânı sağlamıştır. İşlemeyi duvara asılan bir panodan sofradaki bir peşkire kadar çok farklı amaçlara hizmet ederken görmek mümkündür.

İşlemler geçmişte çoğunlukta giyim eşyası süsü olarak kullanılmışken yeni teknolojik gelişmelerle beraber işlemlerin kullanımı da değişmiştir. Bir evde işleme kullanımı azalırken diğer taraftan da televizyon, radyo, buzdolabı veya çamaşır makinesi örtüsü olarak görmek oldukça sıradan bir olaydı (Köklü, 2004: 25-26).

Türk işlemeciliğinin uygulandığı alanlar şekilsel açıdan incelendiğinde kare şekilliler, giyim eşyası, uzun ve dikdörtgen şekilli olanlar olarak gruplandırılabilir. İşlemler, kaftandan kavuk örtüsü gibi birçok giyim

eşyasına yorgan yüzünden beşikörtüsüne, çadırdan, peşkire (yağlık) kadar pek çok eşyanın süslenmesinde kullanılmıştır (Sürür, 1976: 48-56).

Peşkir, Farsça “pişgir” kelimesinden türetilmiş, yemek yerken kullanılan, el kurulan, büyük mendil biçiminde pamuk ve keten bez, peçete (URL-1). Piş-gir, öne tutulan, yemek yerken vaktiyle peçete yerine dizlerin üzerine alınan müşterek uzun bez. Havlu, peçete, makreme (Şemseddin Sami, 2011: 280). Öne konulan yemek havlususu (Özer, 2004: 39) olarak tanımlanmıştır.

Türk kumaş dokumacılığının tarihine kadınların katkısı oldukça fazladır. Kadınlar, ev dokumaları adı altında yöresinde bulunan hammaddeleri uygun şekilde işleyerek iplik haline getirmiştir. Daha sonra bu iplikleri hem kişisel hem de evinin ihtiyaçlarını karşılayacak dokumalara dönüştürmüştür. Kullanılacağı yere göre ebatlandırılan kumaşlardan en çok bilinenleri; çevre, yağlık, peşkir ve uçkur olarak isimlendirilmektedir (Özbel, 1945: 14). Kumaşlar farklı boyutlarda dokunduktan sonra öylece kullanılmak yerine aynı malzemedan yapılsa dahi üzeri motiflerle işlenerek anlam yüklü eşyalara dönüştürülmektedir.

Türkler işlemeyi tarih boyunca pek çok alanda başarılı bir şekilde uygulamayı başarmıştır. Padişah ve vezirlerin kıyafetlerinde, kadın ve gelin giysilerinde kullanıldıkları gibi, yorgan, yastık, bohça, kaşbastı, mendil ve peşkir süslemelerinde de kullanılmıştır (Özer, 2004: 16-17). İşlemelerin uygulandıkları alanlar zengin bir yelpaze oluşturmaktadır.

Çeyiz hazırlamada evde bulunan kadınlar yardım etmekle birlikte hazırlık işi çoğunlukla kızın kendisi tarafından yapılmaktadır. Kızlara çeyiz olarak; örme çorap, heybe, yastık, çarşaf, kuşak, çarpana, çeyiz halısı ve peşkir verilmektedir (Kademoğlu, 1999: 141). Çeyiz içerisinde yer alan birçok eşya gibi peşkirlerin de kullanıldıkları alanlara özgü olarak isimlendirildikleri bilinmektedir.

Peşkir çeşitlerinin; peşkir, sofrataam peşkiri, kahve peşkiri, berber peşkiri, abdest peşkiri, leyli peşkiri ve diz peşkiri olarak çeşitlendirildiği bilinmektedir. İncelenen belgelerde sadece “peşkir” sözcüğüne rastlamakla birlikte kumaşlarına, işlemelerine, renklerine ve kullanım alanlarına göre de peşkirlerin isimlendirildikleri bilinmektedirler (Özyalvaç, 2019: 521).

Osmanlılarda sofraya mutlaka el yıkanarak temiz bir şekilde oturulmaktadır. Aynı şekilde yemek bitince sakal ve bıyık sabunla temizlenmektedir. El yıkamada peşkir veren, havlu tutan, ibrik ve leğen getiren görevliler bulunmaktadır. Biri peşkiri verir dizlerinin üzerine örter diğer ibrikten su döker, üçüncü görevli ise işlemeli bir havlu tutmaktadır. Eve gelen misafirlere şekerleme, çubuk ve kahve ikram edilmeden önce misafirin dizlerine işlemeli peşkir konmaktadır. Türklerde süsleme önemli bir unsurdur günlük kullanılan havlu, mendil, peçete ve peşkir gibi sıradan kullanılan her türlü kumaş nakışlarla bezelidir (D’ohhson, 1980: 32-90).

Bir eşyayı değerli yapan unsur, söz konusu eşyanın yapımında kullanılan malzeme, uygulanan teknik ve emekle oluşturulan estetik zenginliktir. Hepsinin iyi olması sonuç olarak ortaya güzel bir eser çıkmasını sağlamaktadır.

Peşkirlerin yapımında kullanılan kumaş kadar kumaşın bezenmesinde kullanılan işlemler de çok önemlidir. Türk işlemlerinde kullanılan teknikler dokumanın atkı ve çözgü iplikleri üzerinde oluşan iğnelerin uygulama biçimine göre beş grupta incelenmektedir. 1. Dokumanın iplikleri üzerinde yürüyen iğneler, 2. Dokumanın iplikleri kapatılarak yapılan iğneler, 3. Dokumanın iplikleri çekilerek yapılan iğneler, iplikleri kesilerek yapılan iğneler, 4. Dokumanın iplikleri bağlanarak yapılan iğneler şeklinde ifade edilmektedir (Barışta, 1997: 1). İşlemlerde kullanılan teknik çeşitlilik birçok yardımcı araç geliştirmeyi zorunlu kılmıştır. Bu gelişme sonucunda başarılı olmasına ciddi katkı sağlamıştır.

İşlemlerin yapımında kullanılan araçların; farklı boyutlarda nakış iğneleri, kırma tel iğnesi, sıрма işi iğnesi, tığ, çuvaldız, ciğerdeldi, derzi, yüksük, tırnak, kasnak, gergef, kalın dokumaların yaygıların işlenmesinde; ibacı, dokuma ağacı, çuvallık (culhalık), çerçeveler, makas, dival işinde; cülde, askı, biz, çağ, çekiç, çıkırık möhlike, makat şeklinde sıralayabiliriz (Barışta, 2001: 30).

Türk işlemlerinde; yağlık, çevre, uçkur ve peşkir gibi kumaşların süslenmesinde Anadolu kadının duygularına tercüman olan birçok motif yer almaktadır. Bunlar arasında neredeyse çeyizde yer alan birçok parçanın süslenmesinde kullanılan sağlıklı ve uzun ömürlülüğü çağrıştıran hayat ağacı motifinin çeşitli şekillerde kullandığı görülmektedir. Hançer motifi aşkı temsil etmektedir. Bol çekirdekli karpuz, kavun ve nar gibi meyveler bereketi ifade etmektedir. Bazı yörelerde kötülöklere karşı korunmak ve sağlık amacıyla yılan ve kırkayak motiflerinin kullanımına yer vermişlerdir. Nazardan korunmak amacıyla çeşitli süslemelerde haç motifi karşımıza çıkmaktadır. İşlemlerde hayatı ve yaşamı temsil eden çarkı felek çiçeği motifine de rastlanmaktadır (Berker, 1980: 32-36).

Niğde ili müzesinde bulunan el işleme geleneksel peşkirlerin süslenmesinde bitkisel ve geometrik motiflerin birlikte kullanıldıkları bir peşkirde ise nesneli bezeme kullanıldığı tespit edilmiştir (Kılıç, 2014: 194).

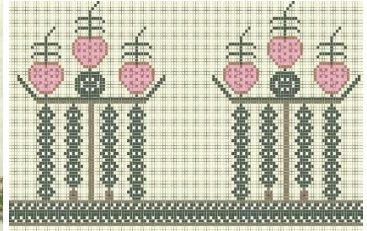
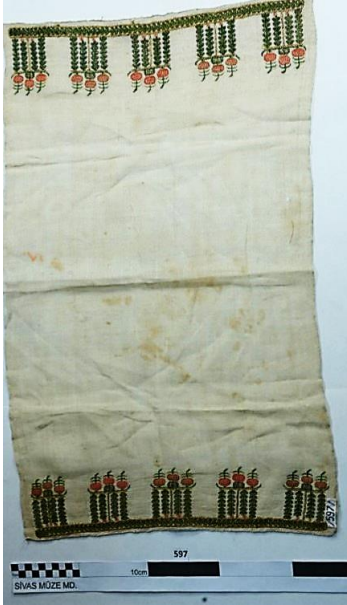
Bursa ili el sanatları müzesinde bulunan peşkirler üzerinde yapılan çalışmada ağırlıklı olarak bitkisel ve geometrik motifler, birkaç örnekle sınırlı nesneli ve figürlü motiflerin işlendiği görülmektedir (Yıldız, 2020: 206).

Peşkirleri süslemede kullanılan motifler; hayat ağacı, selvi, saksıda çiçek, kıvrık dal, karanfil, gül, lale, karpuz, kavun, nar ve üzüm gibi bitkisel motifler olarak sıralanabilir.

Peşkir işlemlerinde genel olarak; Türk işi, Antep işi, Çin iğnesi, hesap işi, tel kırma ve basit nakış tekniklerinin uygulandığı görülmektedir.

Müzedede Bulunan Peşkirler

Müze bünyesinde bulunan peşkirler malzeme, işleme teknikleri, kompozisyon özellikleri yönünden incelenmiştir. Bu peşkirlerin genel özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. En boy ölçümleri ve peşkirlerin kumaş cinsleri müze envanter kayıtlarından alınmıştır. Müze depolarında bulunan 40 adet peşkir tespit edilmiştir. Peşkirler arasında motifleri farklı görünen 6 adet örneğin desen çizimi yapılmıştır. Yapılan incelemelerde örneklerin pamuk, pamuk-keten ve keten kumaştan yapıldığı tespit edilmiştir. Peşkirlerin her iki kısa kenarı da sıralı motif tekrarı ile oluşturulmuş kompozisyonlarla yapılmıştır.



Fotoğraf 1 Peşkir genel görünümü. Fotoğraf 2. Motif detayı.

Çizim 1. Desen çizimi.

Örneklerin ilkinde, pamuk-keten karışık kumaşın kendi rengi kullanılmış ve saçaksız olarak tasarlanmıştır. Kumaş üzerinde en altta yeşil renk ile zemin oluşturacak şekilde art arda yatık üçgenler sıralanarak sarımtırak iplik ile kontür yapılarak ince su oluşturulmuştur. Bunun hemen üzerinde peşkir eninde sıralanmış şekilde beş adet yer alacak bitkisel motif yer almaktadır. Dört adet bitki motifini ortadan bir dikme ile sanki yüksek bir tabakta nar motifinin yer aldığı simetrik bir motif düzenlemesi yer almaktadır. Bitkiler yeşil renkli ipler ile meyve ise pembe renkli iplik ile yapılmıştır.



Fotoğraf 3. Peşkir genel görünümü. Fotoğraf 4. Motif detayı Çizim 2. Desen çizimi

İkinci örnekte pamuk-keten kumaş kullanılmış ve saçaksız olarak tasarlanmıştır. Peşkirin her iki kısa kenarında dört adet çiçek motifinin tekrarı ile düzenlenmiştir. Kısa kenarda en altta ince sınırlar arasında baklava motiflerinin içinde iki adet pembe iki adet sarı çiçek motifi olacak şekilde ince su oluşturulmuştur. Bunun üzerinde ise hafif yana yatık şekilde sekiz köşeli yıldız çiçeği motifi yer almaktadır. Biri sarı biri pembe olmak üzere toplam dört adet bulunmaktadır. Çiçeğin yaprakları ve bazı tohumları yeşil renkli, bazı tohumları ise siyah renklidir. Konturlü olarak yapılan peşkirde bir tarafın renkleri sergilenme koşulları nedeniyle solmuştur.



Fotoğraf 5. Peşkir genel görünümü. Fotoğraf 6. Motif detayı. Çizim 3. Desen çizimi.

Üçüncü örnekte pamuk-keten karışımı kumaş kullanılmış ve saçaksız olarak tasarlanmıştır. Motif iplikleri pamuk iplikten olmakla birlikte örnekte yer yer sarı sim kullanıldığı görülmektedir. Kısa kenarın ucunda ince bir suyun içine zikzak şeklinde giden bir dalın üstünde yaprak ve tomurcuk motifleri sıralanmıştır. Dallar yeşil, çiçekler ise iki sarı, iki pembe şeklinde düzenlenmiştir. İnce suyun hemen üstünde bir saksıda çiçek bir servi ağacı

olacak şekilde planlanmıştır. Saksıda üç adet çiçek bulunmaktadır. Mavi renkli saksıdaki çiçekler bir pembe bir sarı olacak şekilde sıralanmıştır.



Fotoğraf 7. Peşkir genel görünümü. Fotoğraf 8. Motif detayı. Çizim 4. Desen çizimi.

Dördüncü örnekte pamuk-keten kumaş üzerine renkli pamuk iplikle desen işlenmiş ve saçaksız olarak yapılmıştır. Peşkirin kısa kenarının ucuna en yakın yerinde ince su içinde zikzak şeklinde kıvrık dal üstünde bir alta bir üste doğru olan lale motifi yer almaktadır. İnce dal yeşil renkli, iki lale mor iki lale yavruağzı renkli olarak yapılmıştır. İnce suyun üstünde lalelerden ve ters duran çiçekten oluşan kompozisyon bulunmaktadır. Yapraklar yeşil, lale ve çiçekler mavi reklı olarak düzenlenmiştir.



Fotoğraf 9. Peşkir genel görünümü. Fotoğraf 10. Motif detayı. Çizim 5. Motif çizimi.

Beşinci örnekte pamuk kumaş üstüne pamuk iplikle motifler işlenmiştir. Peşkirin kısa kenarının hemen ucunda ve uzun kenarlarının başlangıcına doğru uzanan "U" şeklinde ince su yer almaktadır. Bunun içinde iki ince dal kıvrık şekilde yol ilerlemekte üzerinde tomurcuk motifleri yer almaktadır. İçtarafı ise dört adet üzerinde üzümü ile birlikte asma dalı

motifi bulunmaktadır. Dallar kahverengi, yapraklar yeşil, üzüm ise sarı renklindedir.



Fotoğraf 11. Peşkir genel görünümü. Fotoğraf 12. Motif detayı. Çizim 6. Desen çizimi.

Altıncı örnekte peşkir, pamuk kumaş üstüne pamuk ipliklerle işlemeli ve saçaksız olarak yapılmıştır. Kısa kenarların hemen ucunda kıvrık dal şeklinde ilerleyen üzerinde tomurcuklar bulunan ince su bulunmaktadır. Buranın üzeri ise hafif sola yatık şekilde nar motifini andıran beş adet işleme ile düzenlemiştir. Narın yaprakları yeşil, meyve kabuğu koyu ve açık pembe rengi ile minik karelere bölünmüştür. Meyve üzerinde karşılıklı renkleri aynı olan toplam dört adet farklı kare yapılmıştır.

Sonuç

Sivas'ta yapılan peşkirlerin teknikleri Anadolu'nun genelinde yapılan peşkir teknikleriyle benzerlik göstermektedir. Peşkirler dikdörtgen formunda düzenlenmiştir. Her iki kısa kenarı işlemlerle süslenmiştir. Kompozisyon düzeni olarak kısa kenarın hemen ucunda ince bir su çoğunlukla kısa kenar boyunca bazen de "U" harfi oluşturacak şekilde uzun kenara doğru uzanmıştır. İnce suyun hemen üzerinde ise aynı motifin veya iki motifin yer değiştirmesi ile sıralamalar yapıldığı görülmektedir. Aynı motif sıralanırken renk değiştirilerek sanki farklı bir motif varmış gibi görünmektedir.

Müze vitrininde sergilenen peşkirlerin zamanla kumaşlarında ve her iki ucundaki renkli işlemler arasında zamanla ışıktan kaynaklanan renk solmalarının meydana geldiği görülmektedir. Peşkirin arkasından bakılınca renkteki bütünlük daha iyi anlaşılmaktadır.

Osmanlı sarayında işlemlere değer katan en önemli özelliklerden biri ipliğe altın sim katılmasıdır. Farklı zamanlarda iplik farklı sim veya iplikle karıştırılarak kullanılmıştır. Halk tarafından yapılan işlemlerde çoğunlukla pamuk iplik kullanılmıştır. Bu peşkirlerin işleminde genel olarak pamuk

ve ipek iplik tercih edilmiş, süsleme gereci olarak da tel, sırma ve kılaptan tercih edilmiştir.

Peşkirlerin kumaşları kullanılan hammaddenin doğal rengindedir. İşlemelerde yaygın olarak pamuk, ipek ve keten dokumaların kullanıldığı bilinmektedir. İncelenen peşkirlerin dokumalarında keten ve pamuk kumaşların ağırlıklı olarak kullanıldığı gözlenmiştir. Pamuk iplik ile sarı ve gümüş renginde sim yaygın olarak kullanılmıştır. En çok yeşil, kırmızı, mavi, pembe, kahverengi, sarı, mor, beyaz ve siyah renkler tercih edilmiştir.

Peşkirlerin süslenmesinde en çok kullanılan işleme tekniğinin hesap işi ve Türk işi tekniklerinin olduğu görülmüştür. Bunun yanı sıra süsleme gereci olarak tel kırma-tutturma teknikleri de kullanılmıştır.

Peşkir sözcüğü bazı kaynaklarda yağlık ile eş anlamlı kullanılırken bazı kaynaklarda ise farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Buradaki envanter kayıtlarında da peşkir ile yağlığın aynı anlamlarda kullanıldığı düşünülmektedir. Kayıtlarda yer alan peşkir ile yağlıkların aynı özelliklere sahip kumaşlar olduğu görülmüştür. Müze envanterlerinde havlu olarak kaydedilen eserlerin peşkirler ile benzerlik gösterdiği görülmüştür. Günümüze yakın zamanda halk arasında günlük konuşma dilinde de fabrikasyon olarak üretilen havluya dahi peşkir denildiği bilinmektedir.

Halk arasında geleneksel el sanatlarının sürdürülmesinde çeyiz hazırlama geleneğinin önemli bir katkısı olmuştur. Her yöreden ve her gelir durumundan evlenecek genç kızlar çeyizlerine türlü türlü hazırladıkları eşyalarını koymuşlardır. Genç kızların çeyizinde işlemelerin önemli bir yeri olmuştur. Yatak takımlarından seccadeye, perdeden peşkire kadar birçok eşya işlemlerle süslenmiştir. Aile hayatında sofrada birlikte yemek yemek birleştirici bir etkinliktir. Peçete kullanımının yaygınlaşmadığı bugünün kullan-at kültürünün olmadığı dönemlerde kullanılan peşkirlere yapılan işlemler ayrı bir güzellik katmıştır.

Müze envanterlerinde kayıtlı 40 adet peşkir tespit edilmiştir. Peşkirler peşkir, yağlık ve örtü olarak kaydedilmiştir. Müzeye farklı tarihlerde alınırken farklı isimlerle kaydedilmiş olsalar da peşkirlerin benzer özelliklere sahip oldukları görülmektedir. Peşkirlerin yapıma dönemleri 19. yy, 20.yy'ın ilk çeyreği ve Osmanlı olarak belirtilmiştir. Peşkirlerin eni en dar 29,5cm en geniş 82cm boyu ise en kısa 54cm en uzun 197cm olarak tespit edilmiştir. Peşkirlerin kumaş hammaddesi olarak pamuk, pamuk-keten ve ketenden yapıldıkları ve kendi doğal renklerinde kullanıldıkları görülmüştür. Peşkirlerin kısa kenarları kendinden saçaklı, dantel ipliği ile oyalı veya üzeri dekoratif dikişle dikilmiş şeklindedir.

Peşkirlerin süslenmesinde doğadan esinlenilerek hazırlanan bitkisel motifler ağırlıklı kullanılmıştır. Bunlar kıvrık dal, yaprak, çiçek ve meyvelerden oluşmuştur. Çiçekler içinde karanfil ve lale motifleri daha sık kullanılmıştır. Çiçek motifleri tek olabildiği gibi bu motiflerin saksıda çiçek veya dal, yaprak, meyve şeklinde bir bütün halinde de uygulandığı

görülmektedir. Meyvelerde ise üzüm ve nar motiflerinin tercih edildiği görülmüştür. Türk süslemelerinde her zaman görülen geometrik motiflere peşkirlerin bezemelerinde de rastlamaktayız.

İşleme sanatını Türklerin tarihi boyunca uyguladıkları geleneksel el sanatlarından olmuştur. Uygulandığı alanlar hayvan süslerinden, giyim-kuşama ve ev ihtiyaçlarına kadar zamanla değişiklik göstermiştir. Günümüze gelince bugün işleme sanatının yapımı yeni nesil gençler arasında neredeyse hiç bilinmemektedir. Yaşam koşulları nedeni ile anneleri tarafından işlemeler hazırlanıp çeyizlerine konsa dahi genç çiftlerin bu ürünleri kullanmadıkları görülmektedir. Sivas'ta, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi El Sanatları Bölümü, Halk Eğitim Merkezi, Olgunlaşma Enstitüsü gibi kurumların bu sanatı sürdürdükleri görülmektedir. Yeni nesle teknik öğretmek, farklı uygulamalar yapmak ve geçmişin zevk anlayışını güncelle taşımak için işlemecilik sürdürülmektedir. Peşkirin hem yapımı hem de kullanımını tamamen bitmiştir. Eserler sadece müze ve özel koleksiyonlarda varlığını korumaktadır.

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı âdet, merasim ve tabirleri*. (hzl. Kazım Arısan- Duygu Arısan Güney) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Barışta, H. Ö. (1984). *Türk işleme sanatı tarihi*. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Barışta, H. Ö. (1997). *Türk işlemlerinde teknikler*. Ankara: Gazi Üniversitesi Mesleki Yaygın Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Barışta, H. Ö. (2001). *Cumhuriyet dönemi Türk halk İşlemeciliği desen ve terminolojisinden örnekler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Berker, N. (1980). Türk işlemlerinde semboller. *Sanat Dünyamız*, 20, 32-36.
- Kademoğlu, O. (1999). *Çeyiz Sandığı*. (hzl.: Ali Pasiner), İstanbul: Unilever Tük. Ürünleri & Duran Ofset.
- Kılıç, E. (2014). *Niğde ili müzesinde yer alan peşkirlerin değerlendirilmesi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- D'ohhson, M. de M. (1980). *XVIII. yüzyıl Türkiyesinde örf ve adetler*. (çev.: Zehran Yüksel), İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Köklü, H. (2004). *İç Anadolu bölgesindeki el işlemeli peşkirler*. Ankara; Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Özbel, K. (1945). *El sanatları III eski Türk kumaşları*. Ankara: C.H.P. Halkevleri Bürosu Kılavuz Kitapları.
- Özer, S. Ç. (2004). *16. yüzyıl Osmanlı saray işlemleri*. İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı-İSAR.
- Özyalvaç, Ş. P. (2019). Arşiv belgelerinde peşkir ve peşkir türleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12 (63), 518-527.
- Şemseddin S. (2011). *Kamus-ı Türki. Osmanlıca – Türkçe ansiklopedik lügat*. (hzl.: Raşit Gündoğdu vd.) İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.

Yıldız H.(2020). *Bursa nakış el sanatları müzesinde bulunan Türk işi peşkirler*, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: TDK sözlük. <https://sozluk.gov.tr/20.07.2022>

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Bu çalışmanın yapılmasına olanak tanıyan ve değerli destekler sunan Sivas Arkeoloji Müzesi Müdürü Ali Alkan ve müze personeline teşekkür ederiz. Makalenin yazımını Türk dili açısından değerlendiren Selma Öz'e teşekkür ederiz. / *We would like to thank the Director of Sivas Archeology Museum Ali Alkan and the museum staff for enabling this study and providing valuable support. We thank Selma Öz for evaluating the writing of the article in terms of Turkish Language.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu / Author's Note: M. Fatih Çakmaktepe fotoğraf çekimi, motif çiziminde nakış tekniklerinin belirlenmesine katkı sunmuştur. Makalenin diğer çalışmaları Şirin Kahraman tarafından yapılmıştır. / *M. Fatih Çakmaktepe photo shoot contributed to the determination of embroidery techniques in motif drawing. Other studies of the article were done by Şirin Kahraman.*

ÖZ ŞEFKAT YAKLAŞIMININ TÜKETİCİ DAVRANIŞI ÜZERİNDEKİ ETKİSİNİN İNCELENMESİ



THE EFFECT OF THE SELF-COMPASSION APPROACH ON CONSUMER BEHAVIOR

Nihan TOMRİS KÜÇÜN*

ÖZ: Pazarlama, geçirdiği tarihsel dönüşüm neticesinde günümüzde hem markalar hem de tüketici için değer yaratan bir yaklaşıma sahip olacak şekilde gelişmiştir. Bu bağlamda tüketicileri anlamak ve etkin bir iletişim kurabilmek, uzun dönemli bir sürdürülebilirlik sağlamak bakımından anahtar niteliğinde görülmektedir. Belirtilen önem neticesinde tüketicilerin bireysel düzeyde anlaşılabilmesi ve desteklenebilmesi, pazarlama iletişiminin sağlıklı bir düzeyde yürütülebilecek şekilde yapılandırılması için oldukça belirleyicidir. Bireysel psikolojinin önemli konularından biri olan başa çıkma stratejileri, bireylerin belli bir zorlukla karşı karşıya kalmaları durumunda başvurdukları yollar olarak tanımlanmaktadır. Benlik ve benliğe yönelik bireysel değerlendirmeler odağında tanımlanan bu stratejilere 2000’li yılların başında “öz şefkat” kavramı eklenmiştir. Öz şefkat; ortak insanlık, farkındalık ve öz nezaket olmak üzere üç farklı boyuta sahiptir. Bireylerin deneyimlediği bir zorluk karşısında uzun dönemli, öz-yargılamadan uzak ve yapıcı bir yaklaşım sergilemesi olarak özetlenebilecek olan öz şefkat, psikoloji alanında uzun süredir çalışılmaktadır. Bunun yanı sıra yakın dönemde iletişim araştırmalarında ve yönetim organizasyon alanında da kavrama yer verildiği görülmektedir. Bununla beraber pazarlama alanında yürütülen araştırmalar oldukça kısıtlıdır. Oysaki insan davranışı, bireylerin psikolojik durumlarından ayrı değerlendirilmeyecek kadar bütünsel bir çıktıdır ve tüketici davranışlarının anlaşılması için kapsamın geliştirilmesine yönelik yaklaşımlar büyük önem taşımaktadır. Belirtilen sebeplerle bu araştırmada, pazarlama perspektifi ile geliştirilen öz şefkat odaklı çalışmalar incelenmiş, alana ve uygulamacılara sağlayabileceği potansiyel katkı bakımından değerlendirilmiştir. Literatürün henüz gelişme aşamasında olması sebebiyle bu araştırmaların sonrakiler için önemli bir zemin oluşturacağı öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Öz şefkat, tüketici davranışı, pazarlama iletişimi, marka yönetimi, pozitif psikoloji.

ABSTRACT: As a result of its historical transformation, marketing has developed to have an approach that creates value for both brands and consumers. In this context, understanding consumers and being able to communicate effectively are seen as key in terms of ensuring long-term sustainability. As a result of the importance stated, it is very decisive for the consumers to be understood and supported at an individual level and to structure the marketing communication in a way that can be carried out at a sustainable level. Coping strategies, which are one of the important subjects of positive psychology, are defined as the ways individuals resort to when faced with a certain difficulty. In the early 2000s, the concept of "self-compassion" was added to these strategies, which were defined in the focus on self and individual evaluations

* Dr. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi BİLDAM Bilişsel ve Davranışsal Uygulama ve Araştırma Merkezi / Eskişehir-ntkucun@ogu.edu.tr (Orcid: 0000-0001-5548-6093)

of the self. Self-compassion; has three different dimensions: common humanity, awareness and self-kindness. Self-compassion, which can be summarized as a long-term, non-judgmental and constructive approach to a challenge experienced by individuals, has been studied for a long time in the field of psychology. Additionally, it is seen that the concept has been used in communication research and in the field of management and organization in the recent period. However, research in the field of marketing is quite limited. However, human behavior is such a holistic output that it cannot be evaluated separately from the psychological states of individuals, and approaches to developing the scope for understanding consumer behavior are of great importance. For the stated reasons, in this research, self-compassion-oriented studies developed with a marketing perspective were examined and evaluated in terms of potential contribution to the field and practitioners. Since the literature is still in the development stage, it is anticipated that these studies will form an important basis for the following studies.

Keywords: *Self-compassion, consumer behavior, marketing communication, brand management, positive psychology.*

1. Başa Çıkma Stratejisi Olarak Öz-Şefkat

Bireyler, bir zorlukla başa çıkma durumunda psikolojik dengelerini yeniden sağlayabilmek için stratejiler geliştirmekte ve benimsemektedirler. Psikolojide başa çıkma stratejisi olarak incelenen bu stratejiler (Lazarus, 1986) bireysel özellikler ve bilişsel yeterlilikler doğrultusunda geniş bir yelpazede çeşitlenen yaklaşımlardır (Curry ve Russ, 1985; Berzonsky, 1992).

Öz şefkat (self compassion) da bu başa çıkma stratejilerinden biridir ve kökleri Budist psikolojiye dayanmaktadır (Peng ve Shen, 2012). Öz-şefkatin yaklaşımının sahibi olan Kristin Neff, öz-şefkati; kişinin kendisine sevgi ve anlayışla davranması (öz nezaket), kendi deneyimlerinin başkalarının deneyimleriyle bağlantılı olduğuna inanması (ortak insanlık) ve olumsuz bir duygu ortaya çıktığında duygusal olarak farkında olması (mindfulness) olmak üzere üç kavram üzerine kurgulamaktadır. Mevcut ve arzu edilen bilişsel durum arasındaki ilişkiyi modere etmek için ortaya konan bu üç boyut, son 20 yıldır Psikoloji alanında incelenmekte ve farklı değişkenler ile ilişkileri ortaya konmaya çalışılmaktadır.

Bireylerin kendilerine duydukları şefkat, kişisel gelişimin desteklenmesi ve sürdürülmesi ve sonuç olarak bütünsel bir "iyilik hali" için anahtar niteliğindedir (Neff, 2003; Barnard ve Curry, 2011; Yang vd., 2016). Zira yapılan çalışmalar bireylerin öz şefkat düzeyi ile duygusal zekâları (Di Fabio ve Saklofske, 2021), deneyimledikleri anksiyete ve depresyon düzeyi (Arimitsu ve Hofmann, 2015) ve algılanan negatif etki (Neff vd., 2007) arasındaki ilişkileri ortaya koymaktadır. Öz şefkat, sayılan tüm bu psikolojik düzensizlikler üzerinde olumlu etkilere sahip bulunmuştur.

Öz şefkati diğer başa çıkma stratejilerinden ayıran en önemli yanlardan biri; bireylerin mevcut durumu olduğu gibi kabul etmesini sağlayacak bir yaklaşım öngörmesi değil; öz-iyi olma hedefi için gerekli değişimi bireylerin kendilerine şefkatli bir yaklaşımla sürdürülebilir şekilde gerçekleştirmesini önermesidir. Bir diğer ifadeyle öz şefkat, daha iyi bir

zihinsel ve bedensel sağlık kondisyonu için gerçekçi fakat pozitif bir yaklaşım onermektedir. Bu bağlamda yapılan araştırmalar z Őekfat düzeyinin; sağlıklı beslenme (Maraldo vd., 2016; Fan ve Wang, 2022), zararlı alışkanlıklardan uzaklaşma (Kelly vd., 2010), sağlıklı yaşam için davranışlar geliştirme (Holden vd., 2021) ve duygu durum düzenleme becerisi (Gouveia vd., 2019) gibi önemli faktörler ile doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koymuştur. z Őekfatın sürdürülebilir ve uzun vadeli iyileşmeyi ngren yapısı, öz düzenleme hedeflerindeki başarısızlık riskini de azaltmakta ve bireyin bu tür başarısızlıklar karşısında kendini acımasızca yargılamasını engelleyerek motivasyonunu kaybetmesini önleyerek uzun dönemde başarılı çıktılar edinmesini sağlamaktadır (Plazonic ve Herrada Vazquez, 2020). Bu firsat doğrudan stresle (Evans vd., 2018) ve netice itibariyle depresyonun yıkıcı etkileri ile karşı karşıya kalınmaması (Körner vd., 2015) açısından önemli bir fayda sunma potansiyeline sahiptir. Literatürde ncelikli olarak bedensel ve zihinsel sağlığın korunması ve iyileştirilmesine (Allen ve Leary, 2010; Neff, 2011; MacBeth ve Gumley, 2012) ilişkin olarak irdelenen z Őekfate, yakın zamanda iletişim çalışmalarında da sıklıkla değinilmeye başlanmıştır (Umphrey ve Sherblom, 2014; Long ve Neff, 2018; Keyte vd., 2021; Philips ve Wisniewski, 2021). Bu gelişim de konunun pazarlama iletişimi ekseninde tüketiciler davranışlarının anlaşılması amacıyla irdelenmesini önemli kılmaktadır.

1.1. z Őekfat ve Tüketiciler Davranışı

Başa ıkma stratejileri ile tüketiciler davranışları arasındaki ilişkiyi inceleyen pek çok alışma (Rose ve Dhandayudham, 2014; Moruzzi ve Sirieix, 2015; Falchetti vd., 2016) tüketicilerin deneyimledikleri zorluklar karşısında oluşan psikolojik durumlarının tüketiciler davranışları üzerinde doğrudan etkili olduğunu ortaya koymaktadır. Literatür, çalışmaların büyük bir çoğunluğunun tüketicilerin öz sayđı (self-esteem) düzeylerini koruma, inşa etme ve artırmaya odaklandığını göstermektedir (Sivanathan ve Pettit, 2010; Topçu, 2018). Bununla birlikte mevcut psikolojik araştırmalar, benlik sayđısının psikolojik düzensizlikler söz konusu olduğunda bireylere başa çıkma hususunda önemli avantajlar sunmasına rağmen, tıpkı atfedilen öz-değerin (self worth) beklenmedik davranışsal ıktıları gibi, benlik sayđısının yenilenmesi amacıyla gerçekleştirilen davranışların da dürtüsel tüketiciler (Dhandra, 2020) ve alışveriş bağımlılığı (Müller vd., 2019) gibi farklı bozuklukları tetikleyebildiğini ortaya koymaktadır. Bu sebeple yakın zamanda z Őekfat, daha sağlıklı bir alternatif olarak değerlendirilmeye başlanmış ve pazarlama alanında da kendisine yer edinmiştir (Machin vd., 2019). nk z sayđı, kişinin bir birey olarak değerinin, (algılanan) performansına, başarılarına ve arzu edilen durum ve idealleri gerçekleştirme düzeyine bağlı olarak değerlendirildiği bir yaklaşımdır. z Őekfat ise

tam aksine kişinin kendi kusurlarına ve başarısızlıklarına karşı eleştirel olmayan bir değerlendirme yaptığı ve bu tür başarısızlıkların kendisine kattığı değere odaklanan bir alternatif önermektedir (Leary vd., 2007; Karanika ve Hogg, 2015). Dolayısıyla öz şefkatin bireyin öz-kabulü için önerdiği sağlıklı yol, pazarlama iletişiminde de markalar için tüketicilerle daha sağlıklı ve sürdürülebilir bir iletişim kurmanın anahtarı olabilir (Karanika ve Hogg, 2016; Slater vd., 2017).

Pazarlamanın tarihsel gelişimi, tüketicilerin zihinsel ve bedensel sağlığını destekleyecek şekilde evrimleşmesini mümkün kılmıştır. Bu bağlamda tüketici davranışı araştırmaları yalnızca satın almaya teşvik etmek ile değil aynı zamanda hem tüketiciler hem de marka için sürdürülebilir değer yaratmaktan sorumludur. Dolayısıyla halihazırda büyük oranda sosyal medya aracılığıyla empoze edilen ve tüketicilerin psikolojik durumları üzerinde olumsuz etkiler yaratabildiği uzun süredir bilinen (Thompson, Heinberg vd., 2000; Fardouly vd., 2015; Slater vd., 2017) mesajlar, kampanyalar vb. etkileşim senaryoları karşısında markaların, tüketicilere sürdürülebilir bir değer yaratmak için öz şefkati destekleyici iletişim geliştirmeleri önemli olabilir.

Ayrıca öz şefkat ile empati arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışmalar, alt boyutlarından biri olan “ortak insanlık” kavramının bir bütünün parçası olma ön kabulü sayesinde aynı doğrultuda geliştirilen mesajların işlenmesini kolaylaştırdığına işaret etmektedir (Neff, 2012; Welp ve Brown, 2014; Marshall vd., 2020). Dolayısıyla öz şefkat, yalnızca tüketici ile sağlıklı bir iletişim kurmak için değil aynı zamanda daha etkin bir iletişim kurabilmek için de önem taşımaktadır.

Öz şefkatin tüketici davranışı ve marka-tüketici iletişimi konularındaki bu önemli potansiyeline karşın pazarlama alanında yapılan araştırmalarda henüz oldukça ender incelendiği görülmektedir. Baskın olarak psikoloji ve psikiyatri literatüründe irdelenen olgunun özünde bir insan davranışı olan tüketici davranışı alanında da daha fazla odaklanılmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda çalışmanın öncelikli amacı öz şefkat kavramının pazarlama perspektifi ile incelenmesi ve literatürdeki çalışmaların analiz edilmesi olarak belirlenmiştir.

Yöntem

Çalışmanın temel amacı doğrultusunda pazarlama alanında öz şefkat kavramını inceleyen araştırmalara erişilmesi planlanmış ve bu kapsamda Web of Science, Scopus ve Google Scholar veritabanlarında indekslenen dergilerde yayımlanmış araştırmalar taranmıştır. İlgili çalışmalara ulaşabilmek için “marketing”, “consumer behavior” ve “self compassion” anahtar kelimeler olarak belirlenmiş ve aramalarda kullanılmıştır. Örneklemi oluşturmak için seçilen çalışmalara ilişkin diğer iki kriter de makale ya da tam metin bildiri formatında olması ve yazım dilinin İngilizce olmasıdır. Tarama sırasında herhangi bir zaman kısıtı kullanılmamıştır.

Yapılan tarama sonucunda her üç anahtar kelimeyi de karşılayan 7 çalışmaya erişilmiştir. Bu çalışmalar; künye, araştırma yöntemi, değişkenler ve bulgular açısından çözümlenmiş ve pazarlama açısından öz şefkat kavramının önemi tartışılmış, gelecekteki araştırmalara yol göstermesi bakımından farklı değişkenler ile ilişkileri tartışılmıştır.

Bulgular

Örnekleme oluşturan 7 araştırmaya dair elde edilen bulgular Tablo 1’de belirtilmektedir.

| No | Künye | Yöntem | Değişkenler | Bulgular |
|----|---|--------------|---|---|
| 1 | Karanika, K., & Hogg, M. K. (2016). Being kind to ourselves: Self-compassion, coping, and consumption. <i>Journal of Business Research</i> , 69(2), 760-769. | Mülakat | Algılanan finansal zorluk, algılanan satın alma gücü düşüklüğü, öz şefkat | Yunanistan’da yaşanan ekonomik krizin tüketicileri nasıl etkilediği mülakat yöntemi ile analiz edilmiştir. Katılımcıların satın alma güçlerindeki azalma ve deneyimledikleri finansal zorlukla başa çıkma noktasında öz şefkat eğilimi gösterdikleri tespit edilmiştir. |
| 2 | Slater, A., Varsani, N., & Diedrichs, P. C. (2017). # fitspo or# loveyourself? The impact of fitspiration and self-compassion Instagram images on women’s body image, self-compassion, and mood. <i>Body image</i> , 22, 87-96. | Anket, deney | Sosyal medya kullanımı, bedensel tatmin, bedensel memnuniyet, öz şefkat, özellik-görünüm karşılaştırması, algılanan olumsuz duygu durum | #fitspo kampanyasına ait görseller ve nötr görseller gösterilen kadınların öz şefkat düzeyleri arasında bir farklılık bulunamamıştır. Bununla birlikte öz-şefkat mesajları içeren görselleri gören kadınların, nötr görüntülere bakan kadınlara kıyasla daha fazla beden tatmini, beden takdiri ve daha az olumsuz ruh hali gösterdiği tespit edilmiştir. |
| 3 | Suzuki, S., & Kanno, S. (2018). Self-gifting in interdependent cultures: Lonely mothers and self-compassion. <i>ACR European Advances</i> . | Mülakat | Kültür, kendini ödüllendirme, öz şefkat | Japonya’da gerçekleştirilen çalışma, annelerin kendilerini ödüllendirme eğilimleri hususunda öz şefkatin önemli bir etken olduğunu |

| | | | | |
|---|---|---------|---|--|
| | | | | ortaya koymuştur. Çalışmaya katılan annelerin çoğunluğu kendini ödüllendirme eğilimlerini terapi gibi gördüklerini ve öz şefkatin alt boyutlarıyla uyumlu şekilde açıklamışlardır. |
| 4 | Machin, J. E., Adkins, N. R., Crosby, E., Farrell, J. R., & Mirabito, A. M. (2019). The marketplace, mental well-being, and me: Exploring self-efficacy, self-esteem, and self-compassion in consumer coping. <i>Journal of Business Research</i> , 100, 410-420. | Mülakat | Duygu durum bozuklukları, öz yeterlilik, öz şefkat, öz saygı, algılanan stres, tüketici başa çıkma stratejileri | Farklı psikolojik bozukluklara sahip tüketicilerin (anksiyete, disleksi, otizm spektrum bozukluğu, depresyon, obsesif kompulsif davranış bozukluğu vb.) sınıflandırılması yapılmış ve derinlemesine mülakatlar bu gruplara yönelik olarak gerçekleştirilmiştir. Tüketicilerin sağlıklı akıl sağlığını desteklemek için öz şefkat, öz saygı ve öz yeterlilik düzeylerinin geliştirilmesine yönelik olarak uygulanabilecek tüketici davranışları listelenmiştir. |
| 5 | Kumar, S., Panda T., K. (2019) The Role of Mindfulness in Socially Responsible Consumption in India: The Mediating Effect of Self-Compassion and Materialism, <i>IMTG</i> , 01-09 | Anket | Farkındalık, materyalizm, öz şefkat, sosyal sorumluluk ekseninde satın alma ve tüketim eğilimleri | Farkındalık düzeyinin sosyal olarak sorumlu tüketim davranışı ile pozitif olarak ilişkili olduğu ve öz şefkatin düzenleyici bir rol oynadığı tespit edilmiştir. |
| 6 | Brown, V. (2021). Recruitment of Social Media Influencers to Promote Self-Compassion Practices to Combat the Negative Effects of Social Media on Adolescents. <i>SLC SFU Library Digital Journal</i> , 1-10. | Derleme | Sosyal medya, influencer pazarlama, öz şefkat | Sosyal medyada yüksek takipçi sayılarına sahip influencerlar tarafından gerçekleştirilen pazarlama iletişiminin öz şefkat bağlamında geliştirilmesinin özellikle ergenlik |

| | | | | |
|---|--|-------|---|--|
| | | | | çağındaki takipçiler açısından sosyal medyanın yarattığı olumsuz etkileri azaltmak için önem taşıdığı öne sürülmüştür. |
| 7 | Tan, Y., Gong, Y., Xie, J., Li, J., & Liu, Y. (2022). More mindfulness, less conspicuous consumption? Evidence from middle-aged Chinese consumers. <i>Journal of Retailing and Consumer Services</i> , 69, 103096. | Anket | Demografik özellikler, farkındalık, materyalizm, anksiyete, aşırı tüketim, öz şefkat, statü kaygısı | Farkındalık düzeyi ile materyalizm arasında negatif bir ilişki tespit edilmiştir. Ayrıca orta yaşlı Çinli tüketiciler için artan anksiyetenin daha düşük aşırı tüketim eğilimine sebep olduğu görülmüştür. Tüm gruplar arasında statü kaygısı, en yüksek düzeyde evli erkeklerde görülmüştür. Çalışmada öz şefkatin farkındalık (mindfulness) boyutunun aşırı tüketim eğiliminin, anksiyetenin ve statü kaygısının azaltılması için katkı sağlayabileceği öngörülmüştür. |

Sonuç ve Tartışma

İçinde bulunduğumuz çağın gereklilikleri olan etik ve sosyal sorumlu davranma, adil rekabet ve toplumsal duyarlılık gibi faktörler neticesinde pazarlama iletişimi, pazarlama tarihi boyunca önemli bir değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Geldiğimiz noktada güncel pazarlama yaklaşımları, tüketici ve marka arasında sürdürülebilir ve karşılıklı değer yaratmaya odaklanan bir anlayışı öne çıkarmaktadır. Pazarlamanın üretim ve satış odaklı yaklaşımlardan tüketici merkezli bu aşamaya gelmek üzere kat ettiği yolu, insana dair bir disiplin olarak insanlık tarihindeki gelişmelerden bağımsız değerlendirmek mümkün değildir. Dolayısıyla pazarlama yakın geçmişte olduğu gibi günümüzde de insan davranışına odaklanan pek çok farklı disiplin ile etkileşim halindedir. Bu bilim dallarından en yüksek etkileşime sahip olanlarından biri ise psikolojidir. Zira pazarlama iletişimi başta olmak üzere tüm pazarlama faaliyetleri nihai olarak insan davranışlarını düzenlemek, değiştirmek ya da oluşturmak amacıyla gerçekleştirilmektedir.

Psikoloji alanında uzun süredir incelenen benlik ve benlik algısına ilişkin konseptlere özellikle son 20 yılda dikkat çeken bir kavram olarak öz-şefkat (self compassion) eklenmiştir. Öz şefkat; farkındalık, ortak insanlık ve öz nezaket şeklinde ifade edilen üç alt boyuta sahip bir başa çıkma (coping) stratejisi olarak tanımlanmaktadır (Neff, 2003). Mevcut çalışmaların büyük bir kısmı özellikle sosyal medya kullanımı ve sosyal medyanın bireylerin psikolojik durumları üzerindeki etkileri odağında gerçekleştirilmiş olsa da gelinen aşamada pazarlama amaçlı iletişim de öz şefkat ile birlikte değerlendirildiği araştırmaların yapılmaya başlandığı görülmektedir. Uyarıcı yoğunluğunun hem dijital hem de fiziksel ortamda yüksek düzeyde olduğu günümüzde markaların, kesintisiz iletişim çabaları da dikkate alındığında tüketicilere değer yaratan ve pazarlama iletişiminin etkinliğini destekleyen yeni yaklaşımların değerlendirilmesinin gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda öz şefkat ve diğer değişkenler ile etkileşimi, mevcut literatür kapsamında değerlendirildiğinde pazarlama ve özelinde tüketici davranışları alanında oldukça önemli bir katkı sunma potansiyeline sahip görülmektedir.

Belirtilen sebeplerle bu çalışmada, psikoloji alanında 20 yılı aşkın süredir incelenen, iletişim bilimlerinde ise nispeten daha yakın bir geçmişe sahip olan fakat pazarlama alanında henüz oldukça kısıtlı bir ilgiye maruz kalan öz şefkat kavramının ilgili literatür kapsamında irdelenmesi, mevcut çalışmalar ışığında tüketici davranışları ve pazarlama iletişimi araştırmalarına muhtemel katkısının değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Yapılan literatür taramasında araştırma kriterlerine uyum sağlayan 7 makaleye ulaşılmış ve bu çalışmalar inceledikleri değişkenler, yöntem ve bulgular ekseninde analiz edilmiştir.

Elde edilen sonuçlar, öz şefkatin alt boyutları ile insan (dolayısıyla tüketici) psikolojisine ilişkin pek çok farklı dinamikte yüksek bir etkileşime sahip olduğunu göstermektedir. İncelenen araştırmalar, tüketicilerin bireysel düzeyde ya da çevresel faktörlerden kaynaklanan zorluklar karşısında bir başa çıkma stratejisi benimseme ihtiyacı duyduklarını, uzun dönemli, sürdürülebilir ve pozitif psikolojiye dair bir kavram olan öz şefkatin ise bu arayışta önemli bir girdi sağlayabileceğini ortaya koymaktadır. Markaların “en iyisi” olma, “en iyisini” sunma eksenindeki gelenekselleşmiş söylemlerinin tüketiciler nezdinde içsel bir yargılamaya ve neticede yetersizlik hissi ile duygu durum bozukluklarının oluşmasına sebep olduğu görülmektedir. Bu durum tüketicileri aşırı tüketim, gösterişçi tüketim vb. uçlara sürüklemekte fakat bu eğilimler de bireysel ve çevresel koşullar sebebiyle sürdürülebilirliğini kaybetmektedir. Oysaki pazarlama alanındaki son çalışmalar; azalan kaynaklar, derinleşen gelir dağılımındaki adaletsizlik, artan nüfus ve yoğunlaşan küresel pazar rekabeti karşısında daha sorumlu bir tüketim yaklaşımının benimsenmesini hem markalar hem de tüketiciler açısından önceliklendirmektedir. Dolayısıyla yaşanan döngü her iki taraf için de yıkıcı etkilere sebep olacak şekilde ilerlemektedir. Markalar ve hedef kitlelerini oluşturan tüketiciler arasındaki ilişkinin uzun

vadede sürdürülebilir olmasının tek yolunun karşılıklı değer yaratmak olduğu düşünüldüğünde, pazarlama iletişimi çabalarının da tüketici odağında yeniden gözden geçirilmesi ve çeşitlendirilmesinin önemi ortaya çıkmaktadır.

Öz şefkat, sayılan sebeplerle hem tüketiciler hem de markalar için önemli bir etki yaratma potansiyeline sahip görülmektedir. Zira kısıtlı sayıdaki çalışma, öz şefkatin materyalist yaklaşımı azaltarak sosyal sorumlu tüketim eğilimini artırdığını, bireysel düzeyde pozitif psikolojik etkiler yarattığını ve bu kapsamda yıkıcı etkilere sahip pazarlama iletişimi çabalarının etkisini azalttığını, tüketim alanında önemli bir etkiye sahip olan satın alma gücü ve finansal zorluk algısına ilişkin düzenleyici bir etkiye sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Öz şefkatin, ulaşılabilen sınırlı sayıdaki çalışmada tespit edilen bu önemli etkileri, ilerleyen dönemde gerçekleştirilecek çalışmalar ile farklı değişkenler düzeyinde etkileşiminin test edilmesi açısından araştırmacılara fırsatlar sunmaktadır. Konuya ilişkin literatürün henüz gelişme aşamasında olduğundan yapılacak olan her araştırma hem akademik hem de uygulama açısından katkı sağlama potansiyeline sahiptir.

KAYNAKÇA

- Allen, A. B., & Leary, M. R. (2010). Self-compassion, stress, and coping. *Social and Personality Psychology Compass*, 4(2), 107-118.
- Arimitsu, K., & Hofmann, S. G. (2015). Cognitions as mediators in the relationship between self-compassion and affect. *Personality and Individual Differences*, 74, 41-48.
- Barnard, L. K., & Curry, J. F. (2011). Self-compassion: Conceptualizations, correlates, & interventions. *Review of General Psychology*, 15(4), 289-303.
- Berzonsky, M. D. (1992). Identity style and coping strategies. *Journal of Personality*, 60(4), 771-788.
- Brown, V. (2021). Recruitment of social media influencers to promote self-compassion practices to combat the negative effects of social media on adolescents. *SLC SFU Library Digital Journal*, 5(2021), 1-10.
- Chang, H. H. (2017). Consumer socially sustainable consumption: the perspective toward corporate social responsibility, perceived value, and brand loyalty. *Journal of Economics and Management*, 13(2), 167-191.
- Curry, S. L., & Russ, S. W. (1985). Identifying coping strategies in children. *Journal of Clinical Child Psychology*, 14(1), 61-69.
- Dhandra, T. K. (2020). Does self-esteem matter? A framework depicting role of self-esteem between dispositional mindfulness and impulsive buying. *Journal of Retailing and Consumer Services*, 55, 102135.
- Di Fabio, A., & Saklofske, D. H. (2021). The relationship of compassion and self-compassion with personality and emotional intelligence. *Personality and Individual Differences*, 169, 110109.

- Evans, S., etc. (2018). Self-compassion mediates improvement in well-being in a mindfulness-based stress reduction program in a community-based sample. *Mindfulness*, 9(4), 1280-1287.
- Falchetti, C., etc. (2016). Understanding the vulnerability of blind consumers: adaptation in the marketplace, personal traits and coping strategies. *Journal of Marketing Management*, 32(3-4), 313-334.
- Fan, L., & Wang, Y. (2022). Healthy eating behaviors and self-control in scarcity: The protective effects of self-compassion. *Appetite*, 169, 105860.
- Fardouly, J., etc. (2015). Social comparisons on social media: The impact of Facebook on young women's body image concerns and mood. *Body Image*, 13, 38-45.
- Gouveia, M. J., etc. (2019). Associations between mindfulness, self-compassion, difficulties in emotion regulation, and emotional eating among adolescents with overweight/obesity. *Journal of Child and Family Studies*, 28(1), 273-285.
- Holden, C. L., etc. (2021). Does how you treat yourself affect your health? The relationship between health-promoting behaviors and self-compassion among a community sample. *Journal of health psychology*, 26(12), 2330-2341.
- Kar, S. K., & Harichandan, S. (2022). Green marketing innovation and sustainable consumption: A bibliometric analysis. *Journal of Cleaner Production*, 132290.
- Karanika, K., & Hogg, M. (2015). Self-compassion, social comparison and coping strategies: The case of downwardly mobile consumers. *ACR North American Advances*.
- Karanika, K., & Hogg, M. K. (2016). Being kind to ourselves: Self-compassion, coping, and consumption. *Journal of Business Research*, 69(2), 760-769.
- Kelly, A. C., etc. (2010). Who benefits from training in self-compassionate self-regulation? A study of smoking reduction. *Journal of social and Clinical Psychology*, 29(7), 727.
- Keyte, R., etc. (2021). Self-compassion and instagram use is explained by the relation to anxiety, depression, and stress. *Journal of technology in behavioral science*, 6(2), 436-441.
- Körner, A., etc. (2015). The role of self-compassion in buffering symptoms of depression in the general population. *PloS one*, 10(10), e0136598.
- Kumar, S. & Panda, T. K. (2019) The role of mindfulness in socially responsible consumption in India: The mediating effect of self-compassion and materialism. *IMTG*, 01-09.
- Lazarus, R. (1986). Coping strategies. *Illness Behavior*, (eds.: S. McHugh, T. M. Vallis), 303-308, Springer, Boston, MA.
- Leary, M. R., etc. (2007). Self-compassion and reactions to unpleasant self-relevant events: the implications of treating oneself kindly. *Journal of Personality and Social Psychology*, 92(5), 887.
- Long, P., & Neff, K. D. (2018). Self-compassion is associated with reduced self-presentation concerns and increased student communication behavior. *Learning and Individual Differences*, 67, 223-231.
- MacBeth, A., & Gumley, A. (2012). Exploring compassion: A meta-analysis of the association between self-compassion and psychopathology. *Clinical Psychology Review*, 32(6), 545-552.

- Machin, J. E., etc. (2019). The marketplace, mental well-being, and me: Exploring self-efficacy, self-esteem, and self-compassion in consumer coping. *Journal of Business Research*, 100, 410-420.
- Maraldo, T. M., etc. (2016). Replication and extension of the dual pathway model of disordered eating: The role of fear of negative evaluation, suggestibility, rumination, and self-compassion. *Eating behaviors*, 23, 187-194.
- Marshall, S. L., etc. (2020). Is self-compassion selfish? The development of self-compassion, empathy, and prosocial behavior in adolescence. *Journal of Research on Adolescence*, 30, 472-484.
- Moruzzi, R., & Sirieix, L. (2015). Paradoxes of sustainable food and consumer coping strategies: a comparative study in France and Italy. *International Journal of Consumer Studies*, 39(5), 525-534.
- Müller, A., etc. (2019). Buying-shopping disorder—is there enough evidence to support its inclusion in ICD-11?. *CNS Spectrums*, 24(4), 374-379.
- Müller, A., etc. (2019). Online shopping in treatment-seeking patients with buying-shopping disorder. *Comprehensive Psychiatry*, 94, 152120.
- Neff, K. D. (2011). Self-compassion, self-esteem, and well-being. *Social and Personality Psychology Compass*, 5(1), 1-12.
- Neff, K. D. (2012). The science of self-compassion. *Compassion and Wisdom in Psychotherapy*, 1, 79-92.
- Neff, K. D., etc. (2007). Self-compassion and adaptive psychological functioning. *Journal of Research in Personality*, 41(1), 139-154.
- Peng, Y. Q., & Shen, J. D. (2012). The analysis of self-compassion and self-construal in the compassion-contemplation of Buddhism. *Advances in Psychological Science*, 20(9), 1479.
- Phillips, W. J., & Wisniewski, A. T. (2021). Self-compassion moderates the predictive effects of social media use profiles on depression and anxiety. *Computers in Human Behavior Reports*, 4, 100128.
- Plazonic, N., & Herrada Vazquez, I. (2020). *Self-regulation of eating behavior when facing a motivational dilemma: The role of self-compassion and coping planning*. Lund: Lund Universitet Department of Psychology Master's Thesis.
- Rose, S., & Dhandayudham, A. (2014). Towards an understanding of Internet-based problem shopping behaviour: The concept of online shopping addiction and its proposed predictors. *Journal of Behavioral Addictions*, 3(2), 83-89.
- Sivanathan, N., & Pettit, N. C. (2010). Protecting the self through consumption: Status goods as affirmational commodities. *Journal of Experimental Social Psychology*, 46(3), 564-570.
- Slater, A., Varsani, N., & Diedrichs, P. C. (2017). #fitspo or #loveyourself? The impact of fitspiration and self-compassion Instagram images on women's body image, self-compassion, and mood. *Body Image*, 22, 87-96.
- Suzuki, S., & Kanno, S. (2018). Self-gifting in interdependent cultures: Lonely mothers and self-compassion. *E - European Advances in Consumer Research*, Volume 11, 50-54.
- Tan, Y., etc. (2022). More mindfulness, less conspicuous consumption? Evidence from middle-aged Chinese consumers. *Journal of Retailing and Consumer Services*, 69, 103096.

- Tantleff-Dunn, S., & Thompson, J. K. (2000). Breast and chest size satisfaction: Relation to overall body image and self-esteem. *Eating Disorders*, 8(3), 241-246.
- Topçu, S., & Leana-Taşçılar, M. Z. (2018). The role of motivation and self-esteem in the academic achievement of Turkish gifted students. *Gifted Education International*, 34(1), 3-18.
- Umphrey, L. R., & Sherblom, J. C. (2014). The relationship of hope to self-compassion, relational social skill, communication apprehension, and life satisfaction. *International Journal of Wellbeing*, 4(2), 1-18.
- Welp, L. R., & Brown, C. M. (2014). Self-compassion, empathy, and helping intentions. *The Journal of Positive Psychology*, 9(1), 54-65.
- Yang, Y., etc. (2016). Self-compassion and life satisfaction: The mediating role of hope. *Personality and Individual Differences*, 98, 91-95.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

OSMANLI DÖNEMİ 16. YÜZYIL TEZHİP SANATINDAN ÖRNEKLER BAĞLAMINDA TASARIM ÇEŞİTLİLİĞİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



AN EVALUATION OF DIVERSITY OF DESIGN WITHIN THE CONTEXT OF EXAMPLES OF 16TH CENTURY ILLUMINATION ART OF THE OTTOMAN PERIOD

Nihal ARACI*

ÖZ: Kitap sanatlarının tüm dallarında çok kıymetli eserler hazırlanmıştır. Bir anlamda birbirinin tamamlayıcısı olan bu sanatlar, bir bütünün parçası mahiyetinde taşıyıcı unsur olmuşlardır. Tezhip sanatında da başlangıcından günümüze kadar, üstlendiği bu vazife gereğince, nicelik ve nitelik yönünden oldukça zengin çalışmalar yapılmıştır. Osmanlı Dönemi 16. yy. tezhip sanatından seçilen örnekler bağlamında tasarım çeşitliliğinin ele alındığı çalışmanın giriş kısmında çeşitliliğin sosyo-kültürel ve siyasî vesileleri bağlamında kitap sanatlarının gelişim süreci ile bunun tasarım çeşitliliğine olan etkileri değerlendirilmiş ve tezhip sanatının tarihi ile kullanım alanları hakkında kısaca bilgi verilmiştir. Takip eden bölümde, mezkûr tasarım çeşitliliğinin Kur'ân-ı Kerîm'in yazılışı ve tezyinatı arasındaki ilişki bakımından hangi vechesiyle ortaya çıktığına ve bu çeşitliliğin izdüşümünün sanatkârın zihin dünyasında neye karşılık gelebileceğine değinilmiştir. Çalışmanın temelini oluşturan bölümde, Osmanlı Dönemi 16. yy. tezhip sanatında tasarım çeşitliliğinin hangi yollarla elde edildiği sorusuna cevap aranmıştır. Bu çeşitliliğin elde edilmesinin uygulama yönü dört genel başlık altında sınıflandırılmıştır. Her bir başlık kendi içinde özlü bir şekilde ifade edilmeye çalışılmış ve bu anlatım, Osmanlı Dönemi 16. yy. tezhip sanatını yansıtan eserlerden seçilmiş örnek görseller ile desteklenmiştir. Bu çalışmada tezhip sanatındaki tasarım çeşitliliğinin oluşumunda temel olarak uygulanan fakat gözden kaçırılmış hususlara dikkat çekilmesi ve yapılan bu sınıflandırma ile hem bu sanatın icracıları hem de ilgilileri için tezhip sanatının zirve döneminde tasarım çeşitliliğinin hangi yollarla elde edildiğine dair muhtasar bir çalışma yapılması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tezhip, Osmanlı dönemi, tasarım, desen, kitap sanatları.

ABSTRACT: Many valuable works have been prepared in all branches of book arts. These arts, which are complementary to each other in a sense, have become the carrier elements as part of a whole. In the art of illumination, from the beginning to the present day, in accordance with this task, quite rich studies have been carried out in terms of quantity and quality. In the introduction part of the study, which deals with the diversity of design in the context of the examples selected from the 16th century illumination art of the Ottoman Period, the development process of the book arts in the context of the socio-cultural and political occasions of diversity and its effects on the design diversity are evaluated and brief information is given about the history of the art of illumination and its usage areas. In the following section, the aspect of the aforementioned design diversity in terms of the relationship between the writing

* Dr. Öğr. Üyesi.-Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü / İstanbul-naraci@fsm.edu.tr (Orcid: 0000-0002-1005-3347)

and ornamentation of the Qur'an and what the projection of this diversity can correspond to in the mental world of the artist is mentioned. In the section that forms the basis of the study, an answer has been sought to the question of how design diversity was achieved in the 16th century illumination art of the Ottoman Period. The application aspect of obtaining this diversity is classified under four general headings. Each title was tried to be expressed concisely in itself and this expression was supported with sample images selected from the works reflecting the 16th century illumination art of the Ottoman Period. In this study, it is aimed to draw attention to the issues that are applied but overlooked as the basis for the formation of design diversity in the art of illumination and to make a concise study of the ways in which design diversity was achieved in the peak period of illumination art for both the performers of this art and those concerned.

Keywords: *Illumination, Ottoman period, design, pattern, book arts.*

Giriş

Kitap sanatları, birçok koldan müteşekkil İslâm sanatının en mühim taşıyıcı öğelerinden biridir. Bu sanatların yükselen bir ivmede seyreden gelişim süreci, çalışmanın konusu olan tezhip sanatındaki tasarım çeşitliliğini müspet yönde etkilemiş, bu anlamda özgün ve başarılı örneklerin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. XVI. yüzyıl devlet anlayışındaki sanat algısı bu bağlamda belirleyici niteliktedir. Sözgelimi, Yavuz Sultan Selim'in Safevîlere karşı kazandığı zaferden sonra getirdiği sanatkârların ekseriyetini nakkaşların oluşturması, o dönem için sanatta yeni bir eğilimin başladığına ve başta tezhip olmak üzere kitap sanatlarına ayrı bir önem atfedildiğine işaret etmektedir (Kazan, 2010: 94). XVI. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde ise Kanunî'nin kudretli saltanatı süresince teşekkül eden Osmanlı sanatı zirveye taşınmış, kitaba ve sanata mühim derecede önem veren, aynı zamanda döneminin kültür-sanat ortamı oldukça yüksek bir düzeyde olan Sultan III. Murad zamanında, saray nakkaşhanesinde çok kıymetli minyatürlü ve tezhipli eserler silsile halinde üretilmiştir (Kazan, 2010: 108). 15. yüzyılın ikinci yarısında Saray'ın himayesi ve kontrolü altına giren Osmanlı yazmaları üretimi, gelişerek III. Murad döneminde zirveye ulaşmıştır (Tanındı, 1990-91: 70). Böylece eser üretimindeki hem nicelik hem de nitelik bakımından görülen bu artış, tasarımdaki çeşitliliği beraberinde getirmiştir.

Sanat-siyaset etkileşimi, sanatçı transferi, ekonomik durum, coğrafya, din, sanat hâmililiği vb. gibi birçok etken, kitap sanatlarının ilerleme ve değişim sürecini etkilemiş ve bu sürece mühim katkılar sunmuştur. Fetihler, sanat-siyaset etkileşiminin önemli unsurlarındandır. Bu husus, Osmanlı Sarayı kütüphanesinin zenginleşmesine vesile olmuştur. Osmanlı hükümdarları fethettikleri ülkelerin hükümdarlarının ve yöneticilerinin kütüphanelerine ganimet olarak el koymuşlardır. Otlukbeli Savaşı'nda Uzun Hasan'ın, Çaldıran Savaşı'nda Safevî şâhının ve yöneticilerin, Mısır'ın fethiyle de Memlûk sultanlarının kitaplarına el konulup İstanbul'a getirilmesi bu konuya ilişkin verilebilecek mühim örneklerdendir (Erünsal, 2015: 395).

Sanat-siyaset etkileşimini ortaya çıkaran hususlardan biri de ilticâ talebinde bulunan şehzadeler, devlet adamlarıdır. Kanunî Sultan Süleyman

döneminde Şah Tahmasb'ın kardeşleri Sam Mirza 1535 yılında, Elkas Mirza 1547 yılında sığınma talebinde bulunmuşlar ve ele geçirdikleri ganimetleri Osmanlılara göndermişlerdir (Uluç, 2006: 490). Elkas Mirza, değerli kitaplarını İstanbul'a getirmiş ve diğer hediyelerle birlikte Sultan'a sunmuştur. Kitap sanatlarının gelişimine katkıda bulunan Mirza, birçok sanatçıyı da yanında getirmiştir (Tanındı, 1998: 237). Ayrıca Kanunî Sultan Süleyman dönemi tarihi konulu eserlerin resmi bir karakter kazanmasında Elkas Mirza'nın etkisi olduğu düşünülmektedir (Mahir, 2012: 56). XVI. yüzyılda Avrupa ile gelişen siyasî ve ticarî ilişkiler de, Osmanlı sanat ve kültürünü etkilemiştir. Bu bağlamda Piri Reis'in ve Matrakçı Nasuh'un kent, kasaba ve liman tasvirleri Osmanlı minyatür sanatında topografik resim geleneğinin öncülüğünü üstlenmiştir (Renda, 2002: 1099).

Savaş, barış, göç, doğal afetler, daha iyi şartlarda çalışmak vb. gibi çeşitli sebeplerle sanatçı transferleri gerçekleşmiştir. Halil İncalcık sanatçı transferini -Tebriz ve Kahire'den getirilen sanatkârları misal göstererek- şu ifadelerle yorumlamıştır: “Bir sanat ve sanayi transferinde, o sanatı yapanların gruplar halinde sürülmesi, Avrupa'da ve Osmanlı İmparatorluğu'nda daima uygulanmış bir metoddur. Bu usul, uzun sosyal kültürleşme yerine, zorlayıcı ve süratli bir kültür transferi sağlar” (İncalcık, 2002: 1050-1051). Bu transferler neticesinde sanatkârların hem özgün yorumları hem de birbirleriyle girdikleri etkileşim ile kitap sanatları sahasında kıymetli eserler hazırlanmış ve bu vesileyle bu sanatların gelişimine önemli bir katkı sunulmuştur. Tebriz'den İstanbul'a nakledilen sanatkârların Osmanlı saray nakkaşhanesinde ekol oluşturacak kadar mühim bir yer tutmaları bu katkıyı ortaya çıkarmaktadır (Çetinoğlu, 2016: 293). Hilal Kazan da, Tebriz'den ve Mısır'dan İstanbul'a getirilen sanatçıların Osmanlı sanatının ilerlemesinde etkili olduklarını ifade etmiştir (Kazan, 2010: 138). Bu husustaki bir diğer örnek ise Banu Mahir tarafından aktarılmıştır: “Yavuz Sultan Selim'in Tebriz ve Mısır'a yaptığı seferler sonucunda İstanbul'a getirilen, farklı gelenekleri temsil eden Doğulu nakkaşlar birlikte eser üretmeye başladıklarında, etkisi XVI. yüzyıla kadar sürecek dekoratif bir üslûp yaratılır” (Mahir, 2012: 51). Bir diğer tespiti de, Kanunî Sultan Süleyman döneminde hazırlanan edebî eserlerde Herat üslubunun görülmesinin Herat kökenli nakkaşların saray nakkaşhanesinde uzunca bir müddet etkili olduklarını gösterdiği yönündedir (Mahir, 2012: 51). Osmanlı topraklarına getirilen Safevî sanatçılar, Lala Mustafa Paşa, Özdemiroğlu Osman Paşa ve Ferhad Paşa gibi devlet adamlarının seferlerini anlatan gazavatnâmelerin resimlendirilmesinde önemli bir rol almışlardır. Bu yüzden, mezkûr eserlerde Safevî dönemi Kazvin üslubu etkileri görülmektedir (Mahir, 2012: 65). Sanatçı transferinin etkileri üzerine verilebilecek bir diğer örnek de, Şah İsmail'in 1507'de Herat'ı ele geçirmesi ile aralarında musavvir Behzad'ın da olduğu sanatçı grubunu Tebriz'e getirmesi ve Safevîlerin minyatür ile tezhip sanatında verdiği ilk dönem çalışmalarında, bu sanatkârlar vesilesiyle güçlü bir başlangıç görülmesidir (Özcan, 2007: 67).

Sanatçıların yer değiştirmesinin yanı sıra yazma eserlerin el değiştirmesi de bu sanatların gelişiminde etkili olmuştur. Saray kütüphanemize bu vesileyle gelen eserlerin sayısı oldukça fazladır. Bu bağlamda örnek verecek olursak Lâle Uluç, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde XVI. yüzyıl Safevî dönemine âit yaklaşık olarak 200 yazma eser bulunduğunu (Uluç, 2006: 474), Kânunî Sultan Süleyman ve III. Murad dönemlerini içine alan Osmanlı-Safevî ilişkileri kapsamındaki savaş dönemlerinde yazma girişinin hızlandığını, 1590 yılında Osmanlı-Safevî barış antlaşmasının yapılmasıyla da bu hızın düştüğünü ifade etmiştir (Uluç, 2006: 477). Eserler, bu mücadele süresince bürokratların, yöneticilerin, elçilerin, yüksek rütbeli komutanların kurduğu ilişkiler vesilesiyle toplanmıştır (Çağman ve Tanındı, 1996: 37). Tezyinatlı kitap üretiminin Safevîlerle olan savaşlara ve bu karışık ortama rağmen hız kazandığı ve diplomasinin bir parçası olan hediyeleşme olgusu gereğince sultana takdim edilen yazmalarla sarayın bezemeli kitap envanterinin oldukça zenginleştiği ifade edilmiştir (Tanındı, 2002: 42). Bu bağlamda yazma eserler, -el değiştirme sürecine bağlı olarak- geldiği yerdeki ortama tasarım ve teknik bakımdan yeni bir oluşum getirmiştir. Orada bulunan sanatkâr da bu eserdeki yapıyı kendi sanat anlayışıyla mezcederek ortaya yeni bir yorum çıkarmıştır. Dolayısıyla sanatkâr, hiç görmediği bir meslektaşının hazırladığı eser ve kendi birikimi vesilesiyle bu sahanın gelişimine katkıda bulunmuştur.

Kitap sanatlarının gelişimindeki önemli faktörlerden bir diğeri de sanat hâmilliği geleneğidir. Âlim ve sanatkâr, sultanın prestiji ve sarayın şanını yüceltmek adına olması gereken unsurlardan sayılmıştır (İnalcık, 2002: 18). Sultanların sahip oldukları sanat zevki, ortaya çıkan eserlerin kalitesini de belirlemiştir. Halil İnalcık bu hususu şu cümlelerle ifade etmiştir: “Muhteşem Süleyman döneminde Osmanlı klasik kültürü yüksek sanat eserleri vermişse, bunda bu padişahın yüksek sanat anlayışının, kuşkusuz, önemli bir payı vardır” (İnalcık, 2002: 20). Aynı zamanda kendileri de sanatkâr olan padişahlar âlime ve sanatkâra son derece önem vermişler, onları meclislerine davet etmişler ve kendilerine ihsanda bulunmuşlardır. Sanatçılara atölyeler kurulmuş ve her türlü imkân sağlanmıştır. Gelibolulu Mustafa Âlî “Menâkıb-ı Hünerverân” isimli eserinde Şah Kulu'nun saray nakkaşhânesinde özel bir atölyesi olduğunu ve Kânûnî Sultan Süleyman'ın kendisini atölyesinde ziyaret ederek türlü ihsanlarda bulunduğunu ifade etmiştir (Âlî, 2012: 148; Derman ve Duran, 2010: 283; Kazan, 2010: 168;). Gösterilen bu özen, zorunlu transferin dışında, sanatçıların kendi istekleriyle Osmanlı topraklarına gelmelerine vesile olmuştur (Uzunçarşılı, 1986: 23). Devletin en üst düzeyinden görülen bu destek ve teşvik, kıymetli eserlerin hazırlanmasını sağlamıştır. Dolayısıyla bu durum, kitap sanatlarının gelişim seyrine de önemli bir katkı sunmuştur.

Kitap sanatlarının gelişmesine bir diğer vesile ise tarih yazıcılığıdır. Padişahların saltanat dönemleri içinde kazanılan zaferlerin, yapılan anlaşmaların, önemli toplumsal olayların vb. konuların anlatıldığı

çalışmalar, hattı, tezhibi, resimleri ve cildiyle son derece kıymetli eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Resmi tarih yazıcılığının II. Bayezid döneminde başlamasıyla (Kazan, 2018: 325), özgün telif eserler hazırlanmış ve bu durum kitap sanatlarının gelişmesine zemin hazırlamıştır (Kazan, 2010: 138). Tasarım çeşitliliği de bahsi geçen tüm bu vesilelerle yükselen bir ivme kazanan kitap sanatlarının gelişim süreci bağlamında olumlu yönde etkilenmiştir.

Tezhip sanatı da, kitap sanatlarının önde gelen dallarından biri olmuş ve bu sanatların teşekkülünde önemli bir vazife yüklenmiştir. Bu çerçevede başlangıcından günümüze, -her dönemin kendine has tavrı üzerine- tezhip sanatı çatısı altında çok kıymetli eserler hazırlanmıştır. Tasarım çeşitliliğinin bu denli eser verilmesindeki rolü de oldukça mühim ve etkilidir. Beşir Ayvazoğlu'nun *Aşk Estetiği* isimli eserinde, nakkaşın eserlerindeki çeşitlemenin İslâm sanatlarının estetik yönünü ortaya çıkarmada ne kadar önemli bir prensip olduğunu ele aldığı *Tenevvü* başlıklı bölümünden ilhamla hazırlanan bu çalışmada, çeşitliliğin hem sanatkârın zihin dünyasında nasıl bir zemine oturduğu hem de teknik olarak hangi temel başlıklar altında ele alınabileceği sorularına cevap aranmıştır. Buradan hareketle çalışmanın temelini, başlıkları tezhip sanatındaki tasarım çeşitliliğini elde etmenin teknik bakımdan hangi yollardan müteşekkil olduğuna dair bir sınıflandırma oluşturmaktadır. Söz konusu sınıflandırma, *Klasik Dönem* olarak nitelendirilen ve hükümlerlik sahası, siyasî güç, ekonomi, mimarî, edebiyat, musikî, kitap sanatları vb. gibi birçok alanda zirve noktayı gördüğümüz Osmanlı Dönemi 16. yüzyılı tezhip sanatından seçilen örnekler esas alınarak yapılmıştır. Konuya ilişkin yöntem ise verilen başlığın özlü bir şekilde anlatımından sonra, bu maddeyi görsel olarak en iyi şekilde ifade edecek örnek üzerinden desteklenmesi biçiminde belirlenmiştir. Bu dönemin kitap sanatları anlamında çok zengin ve geniş bir sahayı kapsamaması çalışmanın sınırlılıkları arasındadır. Bu bağlamda konuya ilişkin birebir örtüşen örneklerin seçimine dikkat edilmiştir.

Çalışmanın temelini oluşturan bölüme geçmeden evvel tezhip sanatının tarihî süreci ve kullanım alanları ile ilgili kısa bilgi verilecektir. Verilen bu özlü malumat, bu sanat nezdinde görülen çeşitliliğin hangi aşamaları geçerek, hangi dönemin tezyinat anlayışına göre ve hangi formlar üzerinden şekillendiğine dair okurun zihninde genel bir zemin oluşturmaya yöneliktir. Bu bağlamda, çalışmanın asıl konusu olan tezhip sanatındaki tasarım çeşitliliğini elde etmenin yollarının ifade edilmesinin kullanılacak kavramlar bakımından daha anlaşılır kılınması hedeflenmiştir.

Tezhip sanatında tasarım çeşitliliği başlığı altında ise, Kur'ân-ı Kerîm'in kitâbeti ve tezyinatı arasındaki ilişki üzerinden farklı eserler ortaya çıkarmanın sanatkârın zihninde neye tekabül edebileceğinin üzerinde durulmuştur. Sonrasında ise, tasarım çeşitliliğine dair sınıflandırmanın yapıldığı ve örneklerle daha da belirgin duruma getirilen asıl bölüm gelmektedir.

Tezhip Sanatının Tarihi Süreci ve Kullanım Alanları

Bugünkü bilgilerimiz ışığında Türk tezhip sanatının en erken örnekleri Orta Asya'da Uygur Türklerine dayandırılmaktadır. Çiçek Derman XVI. yüzyıla kadarki tezhip sanatı tarihini şu cümlelerle özetlemiştir (Derman, 2012: 65):

“Tezhip sanatı Orta Asya'da Uygur Türkleri'yle ortaya çıkmış ve gelişme göstermiştir. Selçuklular'la İran üzerinden Anadolu'ya ulaşan ve burada daha önce yaşamış medeniyetlerin kalıntılarını bulan tezhip sanatı, onu uygulayan sanatkarların bu etkileri kendi millî zevklerine dönüştürmesiyle gelişmesini sürdürmüştür. Bu gelişme ve üslupların doğuşunda Uzak-Doğu ve İran'dan çeşitli aralıklarla gelen tesirler, Memlûk sanatı izleri, Anadolu Beylikleri'nden kalan miras, fethedilen topraklardan gelen yeni zevklerin birleşimiyle XVI. yüzyılda en üst seviyeye ulaşmıştır.”

XVII. yüzyılda duraklama dönemine giren tezhip sanatı, XVIII. yüzyılda Batı etkisi altında kalmıştır. 19. yüzyıl itibarıyla de tasarım, kullanılan motifler ve işleme teknikleri bakımından farklı bir görünüm kazanmış ve “Türk Rokosu” adı verilen bir üslûp ile eserler verilmiştir (Taşkale, 1994: 21). 20. yüzyılda hat sanatının dışındaki tezhip, minyatür, cilt, ebru gibi sanatlarda görülen durgunluk üzerine, bu sanat dallarına yeniden bir canlılık kazandırmak amacıyla çalışmalar yapılmış ve bu bağlamda, *Medresetü'l-Hattâtîn* açılarak buraya sanatkarlar hoca olarak tayin edilmiştir (Taşkale, 2012: 418). Günümüzde ise bir kitabın sayfalarından ziyade, levha veya farklı alanların tezyinatında karşımıza çıkmaktadır. Tasarım ve işçilik bakımından güçlü olan bu eserler, hem klâsik hem de serbest formlarda yorumlanmaktadır.

Kitap sayfalarını tezhiplene geleneğinin Kur'ân-ı Kerîm'in sayfalarında başladığı söylenebilir (Tanındı, 2002: 865). Kur'ân-ı Kerîm'e gösterilen sevgi ve hürmet, onun hem kitabetinde hem tezyinatında hem de ciltlenmesinde son derece titiz davranılmasına vesile olmuştur. Bu bağlamda her dönemde o devrin kendi hat üslûbuna, tezyinat anlayışına ve içinde bulunduğu şartlara göre şâheser nitelikte eserler meydana getirilmiştir.

Kitap sanatlarının görüldüğü yerler yalnızca Mushaf'lar değildir. En'am-ı Şerîf'ler, kırk hadis ve dua mecmuaları, murakkalar, levhalar, Siyer-i Nebî'ler, ilmî ve edebî eserler, sultanların hayatlarını, savaşlarını ve mücadelelerini anlatan eserler de bu bağlamda itinalı bir şekilde hazırlanmıştır.

Mushaf, yazma eser, murakka', levha vb. çalışmalarda tezyinat sahası metne göre şekillenmiştir. Metin alanına ve metin içinde kullanılan yazı çeşidine bağlı olarak farklı bezeme alanları ortaya çıkmıştır. Bu vesileyle de çeşitli kompozisyonlar hazırlanmıştır. Bir yazma eserin tezyin edilen bölümleri şu şekilde sıralanabilir: Zahriye, serlevha, bölüm başları (Mushaf'larda surebaşları), satır araları, koltuklar, kenar suyu (hâşiye/derkenâr) boşlukları, hâtıme (ferağ-ketebe kaydı), güller ve duraklar.

Zahriye, metnin başladığı sayfadan önceki sayfaya denir. *Zahriye tezhibi* de daire, oval, dikdörtgen, kare, mekik formların ya da farklı geometrik formların bir araya getirilmesiyle oluşturulan tasarımların içlerinin bezenmesidir. Zahriye tezhibinde farklı form kullanımına bağlı olarak tasarım çeşitliliği de çoğalmıştır. Zahriyelerin boş bırakıldığı da olmuştur. Bu sayfaya eserin temellük kaydı ya da âyet-i kerîmeler yazılabilir (Duran, 2012: 63).

Serlevha, zahriyeden sonra gelen metnin başladığı sayfadır. *Serlevha tezhibi* de, karşılıklı gelen iki sayfaya yapılan süsleme olarak adlandırılır. Fakat metnin başladığı yer sadece ilk sayfada ise bu sayfa unvan sayfasıdır ve bu sayfanın bezemesine de unvan tezhibi denir (Duran, 2009: 567).

Bölüm başı tezhibi yazmalarda her fasılın başına yapılan bezemeye işaret etmektedir. Mushaf'larda ise bu *sure başı tezhibi* şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Her surenin başına yapılan tezyinî alanı ifade eder. Satır aralarında kalan boşluklar çoğunlukla dendanların oluşturduğu formla belirlenir. *Beyne's-sütûr* olarak da adlandırılan bu alanların düz satırlarla sınırlandırılmış örnekleri de vardır. Buralar genellikle altınla kaplanmış ve üzerine çeşitli bezeme elemanları serbest olarak yerleştirilmiştir. Bazen motiflerin bir helezon sistemi içinde yerleştirilmesiyle bezenen bu alanlar, bazen de yalnızca altın ya da boya ile doldurularak işleme yapılmadan boş bırakılmıştır.

Mushaf'larda, levhalarda ve güzel yazı numunelerinin bir araya getirilmesiyle hazırlanan murakkalarda (Derman, 2020: 204) farklı uzunluk ve düzlemde yazılmış yazının sağında ve solunda ortaya çıkan, genellikle dikdörtgen, kare ve üçgen formlardaki alanlara *koltuk* denir (Biol, 2002: 151). Bu alanın bezemesine de *koltuk tezhibi* adı verilir. Yazma eserlerde metnin farklı yönlere doğru yazılmasıyla satır doğrultusunda çeşitli formlarda koltuk alanları oluşur. Bu formlar yukarıda zikredildiği şekliyle kare, dikdörtgen ve üçgenin yanı sıra daire, çokgen, yamuk dörtgen vb. şekillerinde de karşımıza çıkabilir. Yazma eserlerde yazı alanının dışında kalan boşluklara yapılan bezemelere ise *hâşiye/derkenâr/kenar suyu tezhibi* denir (Duran, 2012: 63). Eğer birden fazla yapıldıysa iç kısımda olanına iç pervaz, dış kısımda ve genişçe bir alanı kaplayanına da dış pervaz adı verilir (Duran, 2012: 63). Bu kısma yapılan süslemede halkâr ve klâsik tezhip tekniklerinde işlenmiş motiflerle birlikte, insan ve efsanevî hayvan figürleri ile bunların mücadelelerini gösteren sahneler de kullanılır. Kimi zaman zerefşân tekniğinin uygulandığı bu alanlar, bazen de boş bırakılırlar.

Eserin hâtîme (ferağ/ketebe) kaydında, eserin kim tarafından istinsah edildiği, hangi tarihte nerede yazımına başlandığı ve bitirildiği, müellif adı, eserin kim tarafından yazdırıldığı vb. gibi bilgiler yer alır (Gacek, 2017: 70). Bu kayıta bazen eserin müzehhibi ile ilgili malumat da bulunmaktadır. TSMK H. S. 25 envanterli Mushaf'ın ketebe ferağ kaydı, bu hususa örnek olarak gösterilebilir. Kayıta Mushaf'ın tezhibinin 20 yılda tamamlandığı ve müzehhibinin Hasan el-Bağdâdî olduğu yazılıdır (Aracı, 2021: 28). Bu

bilgileri içeren satırların düzeni üçgen, ters üçgen, dikdörtgen, çokgen vb. formlar üzerine kurulabilir. Bu formların dışında kalan alan da süsleme sahasıdır. Metin içinde serbest bezeme elemanlarının yerleştirildiği örnekler de bulunmaktadır.

Güller, Mushaf'larda Kur'ân-ı Kerîm'in hangi bölümünde olduğunuzu gösteren ve çeşitli şekillerde tezyin edilen, çoğunlukla altına ve üstüne tiğ çekilmiş ve metin alanının kenarındaki sayfa boşluğunda yerleştirilmiş formlardır. Hamse, aşere, hizip, nısif, cüz ve secde gülü olarak adlandırılan çeşitleri vardır. *Duraklar*, Mushaf'larda ayet sonlarına konulan tezyinî formlardır. Şeshâne, pençhâne, helezonî, mücevher (geçme) gibi çeşitleri vardır (Duran, 2012: 63). Duraklar yazma eserlerde, kıt'alarda, levhalarda vb. yerlerde de kullanılmıştır.

Tezhip Sanatında Tasarım Çeşitliliği

Sayfaları tezhiplene geleneğinin Kur'ân-ı Kerîm ile başladığına (Tanındı, 2002: 865) dair kabul göz önünde bulundurulduğunda, hat sanatı ile tezhip sanatı arasındaki güçlü bağlantının varlığı ortaya çıkmaktadır. Kutsal metnin yazılış şekli ve sayfa tasarımındaki yerine göre bezeme sahası biçimlenen tezhip sanatında ortaya çıkarılan kompozisyonlar da bu belirleyicilik üzerinden inşa edilmiştir.

Seyyid Hüseyin Nasr "İslâm Sanatı ve Maneviyatı" isimli eserinde Kur'ân hat sanatı ve Kur'ân tezhibi arasındaki ilişkiyi şu cümlelerle ifade eder: "Kur'ân tezhibi, ruhun Allah'a doğru akışını billurlaştırır ve Allah'ın Kelâmının kutsal varlığından ortaya çıkan ruhun yeniden bütünleşmesinde bizzat yardımcıdır. Tezhib, kutsal metnin okunmasından ortaya çıkan manevî enerjinin görselleşmesini mümkün kılar; böylelikle o, sayfanın kenarında bulunurken, hat, bizzat metni oluşturur." (Nasr, 2017: 43-45).

Turan Koç da mezkûr ilişkiyi aynı izlenimle ve şu güzel ifadelerle açıklar: "Kur'ân tezhibi, ruhun Allah'a doğru akışını 'billurlaştırır' bir sanat olarak görülür. Başka bir ifadeyle, tezhip mukaddes metnin yazıya dönmüş güzelliğinin sebep olduğu tecrübenin yaşanmasına doğrudan katkıda bulunan bir sanattır. Asıl olan metin sayfanın ortasında yer alırken, tezhip genellikle onu çevreleyen bir hâle gibi metnin güzelliğini ve yüceliğini taçlandıran bir işlev görür." (Koç, 2014: 162-163).

Kur'ân-ı Kerîm'in yazılış ve bezenmesi arasındaki bu güçlü ilişki, tezhip sanatındaki tasarım çeşitliliğini olağan kılmıştır. Sanatkâr, kutsal metni çevreleyen haleyi yakalamak adına muhayyilesinin derinliklerinden gelen etki ile yeteneğini mezcetmiş ve birbirinden güzel eserler ortaya çıkarmıştır. Üstelik ortaya konulan bu tasarımlarda tekrara gidilmemiş, her defasında âdeta kendini yenileyen hücreler gibi, yeni ve özgün tasarımlar yapılmıştır. Desen kurgusuyla, renkleriyle, motifleriyle birlikte gösterilen bu çaba, kutsal metnin derunî boyutunu daha da ortaya çıkarmaya çalışmanın bir göstergesidir.

Sanatçı, çeşitliliği ve özgünlüğü üzerinde çalıştığı esere yansıtabilmek için gayret göstermiş ve hayal gücünü sonuna kadar kullanarak izleyende

hayranlık bırakacak eserler hazırlamıştır. Beşir Ayvazoğlu ise sanatkârın çeşitliliği yakalamak adına gösterdiği bu çabayı şöyle değerlendirmiştir:

“Geleneğin verdiği hazır biçimler ve klişelerle söylenebilecek her şey - bütün sanat dallarında- aşağı yukarı söylenmiştir. Yeni şey söylemek imkânsız denecek kadar zordur. Bu noktada artık zekâ ön plana geçmekte, yapılan iş bir çeşit matematiğe dönüşmektedir. Eldeki hazır klişelerdir ama, bu klişelerle binlerce değişik biçim ve kompozisyon ortaya koyabilme imkânı vardır. Bunun için alışkın olmayan gözlere bıktırıcı bir tekrar izlenimi vermesine rağmen, İslâm sanatlarında sonsuz bir çeşitlemenin varlığı dikkatli bir göz tarafından hemen fark edilir. Hiçbir büyük sanatçı, bir yaptığını bir daha asla yapmamıştır. Bu, İslâm sanatlarında kalitatif bir gelişme sürecinin gerçekleştiğini ve yeniliğin kontrollü bir biçimde nüans kazanmak olduğunu gösterir. Önemli olan orijinal konu değil, orijinal kompozisyon ve orijinal söyleyiştir” (Ayvazoğlu, 2017: 92-93).

Şu halde sanatçı bu çeşitliliği soyut manada hangi doğrultuda yürüyerek elde etmiştir? Beşir Ayvazoğlu'nun bu husustaki tespitleri şöyledir. Sanatçının -ilâhî uyum içindeki yerine binaen- hangi yönde hareket ederse etsin aynı noktaya varacağını söyleyen Ayvazoğlu, kavrama çabasını ve merakını birçok nesne üzerinden değil belirli nesnelere hareket edip bunlar üzerinde derinleşmeyi tercih edeceğini ve bu aşamada da çeşitliliğin başladığını ifade etmiştir (Ayvazoğlu, 2017: 95).

Görüldüğü üzere tasarımda çeşitliliğin kazanılmasında derin bir düşünce yapısı bulunmaktadır. Şimdi bunun elde edilmesindeki çabanın uygulama yönünün nasıl olduğunu ele almaya çalışalım.

Tezhip sanatının, Mushaf'lar, yazma eserler, En'am-ı Şerif'ler, kırk hadis ve dua mecmuaları, murakkalar, levhalar, tuğralar, fermanlar, Siyer-i Nebî'ler, ilmî ve edebî eserler, tılsımlı gömlekler, sultanların hayatını anlatan eserler, minyatürlü eserler vb. bağlamında uygulaması yapılmıştır. Desen tasarımı özelinde ele aldığımızda ise sadece yukarıda saydığımız kalemlerde değil, ayrıca çini, kalem işi, cilt, taş, metal ve ahşap işleri, halı-kilim ve kumaş dokuma vb. gibi alanlarda da uygulanmıştır.

Uygulama sahası oldukça geniş olan tezhip sanatıyla, çeşitli ve ince işçilikli tasarımlar yapılmış ve şâheser nitelikte eserler verilmiştir. Üstelik bu tasarımlarda çoğu zaman tekrardan kaçınılmış ve farklı yollar aracılığıyla tasarımın sınırları zorlanarak, hayal gücünün zirvelerinde çalışmalar yapılmıştır. Bu yollar bazen girift adımlar olarak nitelendirilirken, bazen de basitmiş gibi görünen fakat tam yerli yerinde kullanıldığı ve kompozisyondaki muhteşem dengeyi sağladığı için son derece mühim bir kurucu unsur olarak karşımıza çıkar. Tezhip sanatında tasarım çeşitliliğini elde etmenin farklı yolları bulunmaktadır. Bunlar, incelenen dönem örnekleri üzerinden elde edilen bulgular neticesinde, -genel başlıklar hâlinde ele alınacak olursa- aşağıdaki gibi sınıflandırılmıştır:

- a) Desen kurgusu farklılığı
- b) Farklı motif kullanımı
- c) İşleme tekniği farklılığı

d) Zemin rengi farklılığı

a) Desen Kurgusu Farklılığı

Desen kurgusu tasarımın temeli konumundadır. Doluluk-boşluk oranının dengeli olduğu, motiflerin yerli yerinde kullanıldığı sağlam bir desen kurgusu, renk seçimindeki uygunluk ve ince bir işçilikle bir araya geldiği vakit, olgun bir tasarım ortaya çıkar. Bu bağlamda tezhip sanatının desen şemaları ve bu sanat dalındaki serbest yorumlarla çeşitli kompozisyonlar oluşturulabilir. Tabii bu tasarımların meydana getirilmesinde sanatkârın hayal gücünün, birikiminin, çalışma disiplininin, sabrının ve en önemlisi de bu sanata duyduğu sevgi ve saygının rolü yadsınamaz bir gerçektir.

Tasarım çeşitliliği elde etmenin en başta gelen yolu olan desen kurgusunda, temel iskelet olan helezon sisteminin farklı yönlerde konumlandırılmasıyla çeşitli desen şemaları elde edilmiştir. Üstelik yalnızca bir desen şeması vesilesiyle bile çok sayıda farklılığı yakalayabiliriz. Üç iplik desen şeması üzerinden örnek verecek olursak bu çeşitliliği şu şekilde sıralayabiliriz: Bu şemadaki her bir iplik aynı motifi taşıyabileceği gibi, farklı motifler de taşıyabilir. Örneğin bir iplik rûmî motifini taşıırken, diğer iplik hatâyî grubu motifleri, üçüncü iplik de diğer bir rûmî motifini taşıyabilir (bk. G. 1). Örnek verilen bu koltuk tasarımı, üç iplik desen şemasının aynası alınarak oluşturulmuştur. Her bir iplik ayrı bir bezeme elemanını taşımaktadır. İpliklerden ikisi iki çeşit rûmî motifini taşıırken, üçüncüsünde çift tahrir tekniği ile işlenmiş hatâyî grubu motifleri bulunmaktadır. Burada bir ayırım daha ortaya çıkmaktadır. Çift tahrir ile işlenmiş motifler, klâsik tezhip tekniği ile işlendiği takdirde de farklılık, dolayısıyla çeşitlilik elde edilmiş olunur. Bu husus üçüncü maddede ele alınacaktır.



Görsel 1. vr. 13a (TSMK H. S. 5, K. : Karahisârî Mushafı, tıpkıbasım)

Bu ipliklerin gidiş yönü hepsinde aynı tarafa olabileceği gibi, birbirinden farklı yönlere doğru da olabilir. Bu kombinasyonlar çoğaltılabilir ve iki iplik desen şemasında da uygulanabilir. Bilhassa iç pervazlarda

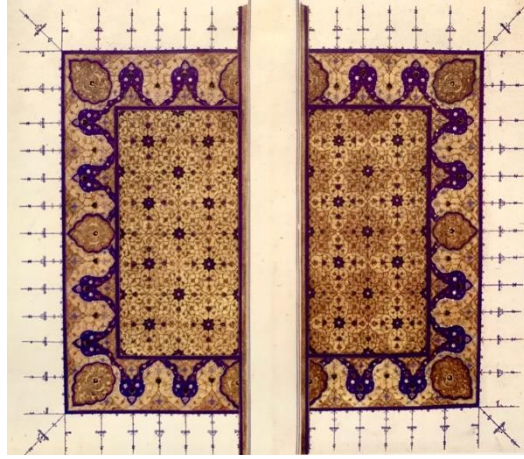
kullanılan bu tasarım planı, çeşitliliğin elde edilmesinde sıkça kullanılmıştır. Çeşitli süsleme elemanlarını üzerinde taşıyan tek iplik desen şeması da iç ve dış pervazların tasarımında kendine yer bulmuştur. Bazen de satır araları bu sistem ile bezenmiştir. Sade bir helezon sistemi üzerine kurulmuş olmasına rağmen bu desen şeması ile oldukça zarif tasarımlar yapılmıştır.

“S” iskeleti üzerinde yürütülen helezonun oluşturduğu paftanın münâvebeli tekrarı ya da kaydırılmasıyla oluşturulan tasarımlar da gerek pervazlarda gerekse diğer tezyin edilen bölümlerde kullanılmıştır (bk. G. 2). Bununla birlikte simetri ekseninde oluşturulan paftanın tekrarı da sıkça tercih edilen tasarımlar arasındadır.

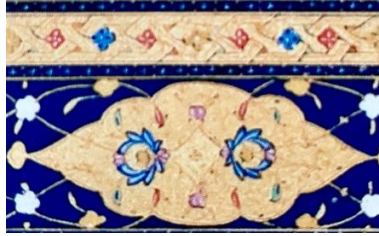


Görsel 2 vr. 1b (TİEM 385, Kur’ân-ı Kerim-K. :1400. Yılında Kur’ân-ı Kerîm, s. 405)

Bir pafta içinde hazırlanan desenin dört yöne katlanmasıyla oluşturulan ulama kompozisyonlar da tasarım çeşitliliğinde kullanılmıştır (bk. G. 3). Kanuni Sultan Süleyman için hazırlanmış ve tezhîbi Bayram b. Dervîş Şîr tarafından yapılmış (Derman, 2012: 344) Kur’ân-ı Kerîm’in çift sayfa ulama tasarımlı zahriye tezhîbi döneminin yüksek sanat seviyesini göstermektedir. Zencerek çeşitleri de pervaz tezyinatında yer alan bezeme türlerindedir. Zaman zaman zencereklere belirli aralıklarla konulan penç motifi (bk. G. 4), küçük kutucuklar vb. gibi unsurlar, pervaz bezemesindeki çeşitliliğe katkıda bulunmuştur. Zencereklere XII., XIII. ve XIV. yüzyıl ilk dönem kitap sanatlarında olduğu gibi, mimarî yapıların taş, kalem işi, ahşap ve metal bezemeleri ile çinilerde de devrin tezyinat sembollerinden olmuşlardır (Biol, 2010: 313). Ayrıca geçmeli düğümler de gerek pervaz süslemesinde gerekse desen içinde helezon sistemi üzerinde kullanılmışlardır.



Görsel 3. vr. 2b (TSMK E. H. 58, Kur'ân-ı Kerîm-K. :Hat ve Tezhip Sanatı, s. 344)



Görsel 4. vr. 2b (TİEM 386, Kur'ân-ı Kerim-K. :Doksandokuz İstanbul Mushafı, s. 97)

Yalnızca desen şemalarıyla değil paftalama sistemiyle de desen kurgusunda farklılık elde edilmiştir. Bu paftalama dendanlar, cetveller, bantlar vb. yardımıyla olabileceği gibi, rûmî, bulut ve helezon sisteminin oluşturacağı kapalı formlar ile de gerçekleştirilebilir.

Desen kurgusundaki çeşitliliğin önemli bir sağlayıcısı da bir şemaya bağlı kalmadan yapılan serbest tasarımlardır. Sanatçının muhayyilesinden doğan bu tasarımlar, klâsiğe bağlı kalınarak yapılmış yeni yorumlar olarak değerlendirilebilir.

Eserin hazırlandığı dönemde etkili olan üslûp itibariyle de, tezhipte desen tasarımı çeşitliliğine farklı bir boyut kazandırılmıştır. Bu bağlamda eserin çalışıldığı dönemin bezeme elemanları, kuralları ve teknikleri yeni tasarımların ortaya çıkmasında etkili olmuş ve bu vesileyle çeşitliliğe katkıda bulunulmuştur.

XVI. yüzyılın üslûp sahibi nakkaşları Şahkulu ve Karamemi'nin eserleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Tebrizli Ağa Mirek'in öğrencisi olan Şahkulu tarafından XVI. yüzyılın ilk yarısında saray nakkaşhanesinde ortaya çıkarılan *saz yolu üslûbu* (bk. G. 5) oldukça etkili olmuş, bilhassa tezhip sanatında, cilt bezemelerinde, kalem işi, çini, halı, kilim, kumaş, taş ve maden gibi birçok alanda bu üslûp ile eserler verilmiştir (Mahir, 2012: 379).

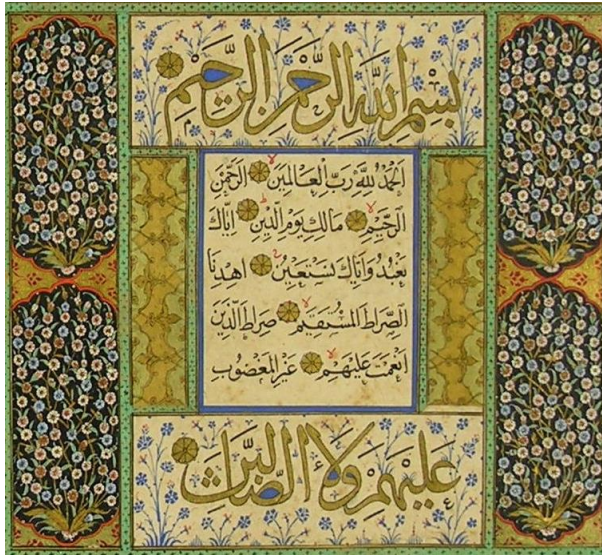


Görsel 5. Şah Kulu'nun imzalı bir eseri (URL-1)

Şahkulu'nun öğrencisi olan Karamemi'nin yarı üslûplaştırılmış çiçekleriyle ortaya çıkardığı üslûp da tıpkı Şahkulu'nun üslûbunda olduğu gibi etkili olmuştur (Derman, 2012: 66). Karamemi'nin yarı üslûplaştırılmış motifleri (bk. G. 6), bahar dalları (bk. G. 7) dönemin sembolleri hâline gelmiş ve yalnızca kitap sanatlarında değil, aynı zamanda mimarî yapıların tezyinâtı başta olmak üzere birçok alanda uygulanmıştır.



Görsel 6. Karamemi'nin yarı üslûplaştırılmış motifleri
(İÜNK T. 5467- K. : Muhibbî Dîvânı, tıpkıbasım)



Görsel 7. Karamemi'nin bahar dalları (TSMK YY. 999, vr. 1b)

Bu iki sanatkar hakkında Filiz Çağman şu ifadeleri kullanmıştır: “Şahkulu ve Karamemi'nin yarattıkları üslûplar ve yetiştirdikleri öğrencilerle Osmanlı sanatı, XVI. yüzyıl ortalarında doruk noktasına ulaşır. Saraylar, camiler bu yeni üslûplardaki çini ve kalem işleri ile donanırken Saray için üretilen halı, kumaş ve el işlemleri, kuyumculuk ürünleri aynı beğeni doğrultusunda bezenir ve Osmanlı Saray sanatı klâsik dönem boyunca bu doğrultuda eserler üretilir.” (Çağman, 1988: 15)

Farklı bir medeniyetin üslûbu etkisi ile yapılan tezhip çalışmaları da tasarım çeşitliliğinde olumlu yönde etkili olmuştur. Bu noktada, çalışmamızın başında kitap sanatlarının gelişim süreci bağlamında bahsettiğimiz sanatçı transferleri ve bu vesileyle gerçekleşen sanatkarlar arası etkileşim, yazma eser değişimleri vb. hususlar da devreye girmektedir. Yavuz Sultan Selim döneminde Safevîlere karşı kazanılan Çaldıran Savaşı'ndan sonra, Tebriz'den önce Amasya'ya sonra İstanbul'a gönderilen sanatkarlar (Cezar, 2011: 736; Uzunçarşılı, 2011: 269; İnalçık, 2017: 138) da sanatçı transferi sonucunda gerçekleşen etkileşime örnek olarak gösterilebilir. Zeren Tanındı, bu transfer ile Tebriz'den gelen sanatkarların saray nakkâşhanesinin tekâmülünde mühim bir rol oynadıklarını ifade etmiştir (Tanındı, 1988: 278). Ayrıca Tanındı, sanatkarların bazen kendi bazen de yöneticilerinin istekleriyle farklı coğrafyalarda sanat hâimleri için çalışmak üzere göç ettiklerini ve bu vesileyle sanatkarların üslûp anlayışlarının da yer değiştirdiğini söylemiştir (Tanındı, 2012: 253). Bu hususlar tasarım çeşitliliğine mühim katkılar sağlamıştır.

b) Farklı Motif Kullanımı

Tasarım çeşitliliğinin önde gelen uygulamalarından biri de kompozisyonlarda farklı motiflerin kullanılmasıdır. Yukarıda bahsi geçen tüm desen şemaları ve serbest yorumlarla elde edilen tasarımlar, motiflerin

değişik kullanılmasıyla tamamen farklı hâle gelebilirler. Dolayısıyla izleyende sıkıcı bir durum uyandırmaktan uzak, yeni bir görünüm, yeni bir tasarım elde edilmiş olur.

Karamemî'nin tezyin ettiği en önemli eserlerinden biri olan Dîvân-ı Muhibbî zahriye, serlevha, derkenar ve koltuk tezhipleriyle, döneminin bezeme özelliklerini yansıtan kılavuz nitelikte bir eserdir. Süheyl Ünver bu eserin tezyinatındaki çeşitliliğe dair şunları söylemiştir: "... Ara süslemeler büyütülürse güzellikleri fark edilebilir. Bunların ayrıca üzerinde devrin mütenevvi; ince ve kemaline varmış süslemelerinin hatır ve hayâle gelmeyen örnekleri çok şayanı dikkattir. Hem bunların içinde sayılmayacak derecede tezyinatın tezhib, helkâr şikâf, saz yolu gibi usullerine müracaat edilmiştir. Yani işçilikleri de birbirinden çok farklıdır. Velhasıl gerek helkârlarda ve gerek ara süslerde daha ziyade stilize edilerek yapılmamış hemen hiçbir süs kalmamıştır denebilir." (Ünver, 1951: 9). Gülbün Mesara tarafından da motif kataloğu olarak nitelendirilen (Mesara, 2012: 361-362) Dîvân-ı Muhibbî, tezhip sanatında tasarım çeşitliliğine örnek gösterilebilecek eserlerin önde gelenlerindedir.

Farklı motiflerin kullanılmasıyla elde edilen tasarım çeşitliliğine, bu eserin derkenar boşluğuna yapılan halkâr tasarımlardan örnek verebiliriz (bk. G. 8). Aynı desen şeması üzerine kurulu bezemede, farklı motiflerle çeşitlilik elde edilmiştir. Şemseler, hatâyî grubu ve yarı stilize motifler ile ortaya çıkarılan kompozisyonda, şemselerin iç tasarımı ile farklılık yakalanmıştır. Vr. 259b'deki şeker pembesi zemin üzerine işlenen tasarımdaki şemselerin içi tek dal sistemi üzerinde altınla çift tahrir tekniğinde sık ve serbest fırça hareketleri ile yapılmıştır. Hemen karşısındaki sayfada ise şemselerin içinde rûmî motifiyle oluşturulan ½ ve ¼ simetrik desen görülmektedir. Bu tasarım açık krem rengi kâğıt üzerine nakşedilmiştir. Hem şemse içlerinin farklı şekilde düzenlenmesi hem de kâğıt renginin ayrı olması, aynı desen şeması üzerinde olmasına rağmen tasarımı farklı göstermiştir.



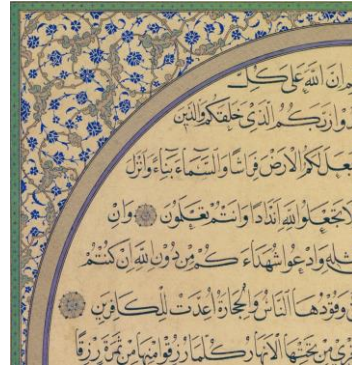
Görsel 8. vr. 259b-260a (İÜNEK T. 5467, K. : Muhibbî Dîvânı, tıpkıbasım)

XVI. yüzyılın şâheserlerinden olan Ahmed Karahisârî Mushaf-ı Şerîfi de tezhip sanatında çeşitlilik konusunda örnek verilebilecek nadide eserlerdendir. Mushaf-ı Şerîf, hattı itibariyle olduğu gibi tezhibi bakımından da çok kıymetli bir eserdir. Kemal Çığ bu hususu şu şekilde ifade eder: “Bu mukaddes kitap, yazı bakımından ne kadar büyük değer taşıyor ise, cilt ve bilhassa içindeki tezhip bakımından da, XVI. asrın muhteşem hükümdarının muhteşem devrini, tek başına temsil etmek iddiasını taşımaktadır.” (Çığ, 1963: 9). Bilhassa koltuk tezhibi örnekleri eserin önde gelen özelliklerindedir. Mushaf'ta 2360 adet koltuk bulunmaktadır. Bu sayıda koltuk tezhibi çeşitliliğinin yakalanması, eserin tezyinatında çalışan sanatkârların ne denli mahir olduklarını göstermektedir.

Farklı motif kullanımıyla elde edilen tasarımlara mezkûr Mushaf'ın 3b ve 4a varaklarındaki -daire içerisinde yer alan metnin dört tarafına yerleştirilmiş- örnekleri gösterebiliriz (bk. G. 9-10). Zemini kâğıt renginde bırakılmış bu alanlar, simetrik olmayan serbest bir desen ile bezenmiştir. Birinde hurde rûmî ve çift tahrir tekniği ile işlenmiş hatâyî grubu motifler kullanılırken, diğesinde hurde rûmînin yerini sarılma rûmî almıştır. Motiflerde ise birkaç küçük değişiklik görülmektedir. Desen kurgusunda aynı helezon sistemi kullanılmış, yalnızca bir bezeme elemanının değiştirilmesiyle iki ayrı tasarım ortaya çıkmıştır. Üstelik bu iki tasarım karşılıklı gelen sayfalara yerleştirilmiştir. Buna rağmen, tek bir hamleyle elde edilen bu tasarım çeşitliliği, izleyende iki farklı kompozisyon etkisi oluşturmıştır.



Görsel 9. vr. 3b (TSMK H. S. 5, K. : Karahisârî Mushafı, tıpkıbasım)



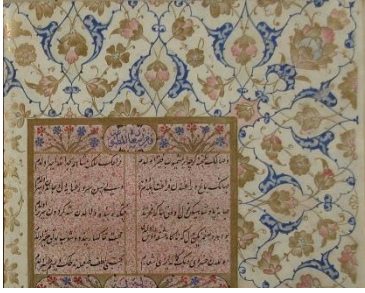
Görsel 10. vr. 4a (TSMK H. S. 5, K. : Karahisârî Mushafı, tıpkıbasım)

c) İşleme Tekniği Farklılığı

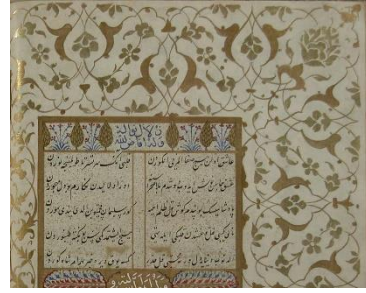
Güzel ve kıymetli bir eserin ortaya çıkışında desen kurgusundaki denge, motiflerin yerinde kullanımı vs. gibi hususların önemi kadar, oluşturulan deseni işleme tekniği ile bu tekniği kullanmadaki incelik ve titizlik de son derece mühimdir. Zemini boyalı klâsik tezhip, altının mat ve parlak olarak birlikte kullanımıyla yapılan zerenderzer, çift tahrir (Birol, 2012: 62) ve altın yoğunluğunun kademeli kullanılmasıyla ortaya çıkan gölgeli tezyinat olan halkâr (Derman, 1997: 365), tasarımların işlenmesinde kullanılan tekniklerdir. Kompozisyonun hangi kısmında hangi tekniğin

kullanılacağına doğru ve yerinde bir tercih ile belirlenmesi, tasarımı üst seviyeye taşır. Tabii belirlenen bu tekniğin de ince bir işçilikle uygulanması gerekir. Aksi takdirde tasarımı gösteren bu önemli adım yarım kalır.

Desenin farklı tekniklerle işlenmesiyle tasarımda çeşitlilik elde edilmiştir. Bir desen klâsik tezhip tekniği ile işlendiğinde farklı, çift tahrir tekniği ile yapıldığında farklı ya da büyütülerek halkârî tarzda boyandığında ise daha farklı bir görünüm kazanır. Bu hususta Muhibbî Dîvânî'nın vr. 229b ve vr. 250b'deki halkâr tasarımları örnek olarak gösterebiliriz (bk. G. 11-12). İlk görselde sulandırılarak boyanan motifler, ikincisinde altınla çift tahrir tekniği ile işlenmişlerdir. Böylece aynı desen şeması üzerindeki motifler, işleme tekniği vesilesiyle farklı bir görünüm kazanmıştır. Tabii bu örnekte, çalışmada yer alan *motif farklılığı* maddesi de devreye girmektedir. Ayırma rûmîlerin oluşturduğu kapalı formlarla meydana getirilen paftalarda, farklı rûmî motifinin kullanılmış olması, bu madde kapsamındadır.



Görsel 11. vr. 229b (İÜNEK T. 5467, K. : Muhibbî Dîvânî, tıpkıbasım)



Görsel 12. vr. 250b (İÜNEK T. 5467, K. : Muhibbî Dîvânî, tıpkıbasım)

Aşağıda görülen koltuk tezhibi örneklerinde (bk. G. 13-14) de işleme tekniği bakımından farklılık vardır. Zemini kâğıt renginde bırakılan koltukların ½ simetrik tasarımlarında hurde rûmî ve hatâyî grubu motifler kullanılmıştır. İlk örnekte zemini altın olan rûmînin hurdeleri kırmızı ile renklendirilmiş ve rûmî dalın tek tarafı tahrirlenmiştir. Hatâyî grubu motifler burada çift tahrir tekniği ile işlenirken, diğer koltuk tasarımında sıvama olarak altınla kaplanmış ve siyah mürekkep ile tahrirlenmiştir. Böylece koltuklar, aynı kompozisyona sahip oldukları halde motiflerin ayrı tekniklerle işlenmesiyle, farklı görünüm kazanmışlardır. Tabii bu örneklerde hurde rûmîlerde farklı renk kullanılması da çeşitliliği yakalamada diğer bir vesiledir.



Görsel 13. vr. 19a Koltuk Deseni (TSMK H. S. 5, K. : Karahisârî Mushafı, tıpkıbasım)

Görsel 14. vr. 14a Koltuk Deseni (TSMK H. S. 5, K. : Karahisârî Mushafı, tıpkıbasım)

Halkârî desenler, -kendi içinde ele aldığımızda- tarama, şikâf, foyalı, motif zemini boyalı (Derman, 1997: 366) şeklinde işlendiğinde de farklılık yakalanır. Sayfa kenarlarında, levhalarda ya da metin alanının zemininde kullanılan, varak altının delikli bir kutuya konulup kuru bir fırçayla hareket ettirilerek önceden jelatinli su sürülmüş zemine dökülmesi olan zerefşân tekniği (Biol, 2012: 62) de çalışmaya farklı bir görünüm kazandırır.

Yukarıdaki başlıklarda zikredilen tasarım çeşitliliğini sağlamanın yolları, işleme tekniği farklılığıyla birlikte ele alındığı zaman, bu çeşitlilik daha da zenginleşecektir.

d) Zemin Rengi Farklılığı

Tezhip tasarımında çeşitliliği sağlamanın kolay yolu gibi duran, fakat aslında analitik bir çalışmanın ürünü olarak karşımıza çıkan zemin rengi seçimi oldukça önemli bir aşamadır. Kompozisyonda hangi paftanın, motiflerin ya da hangi dal sisteminin ön planda olduğu renk kullanımıyla ortaya çıkar. Renklerdeki açık-koyu dengesinin göz önünde bulundurulması ise son derece önemlidir. Renk kullanımındaki yanlış tercihler, tıpkı kötü işçilikte olduğu gibi, tasarımın görünümünü olumsuz yönde etkiler.

Tasarım çeşitliliği aynı kompozisyonda zemin renginin farklı boyanmasıyla da elde edilir. Desende tespit edilen paftaların zemini belirlenen renk ile kaplanır. Aynı desen, paftaların tam tersi şeklinde boyanmasıyla sanki farklı bir tasarımı gibi bir görünüm kazanır. Böylece çeşitlilik elde edilmiş olur. Bu hususa ilişkin aşağıda örnek verilen Karahisârî Mushafı koltuklarında (bk. G. 15-16) işlemeli rûmî ile oluşturulmuş ¼ simetrik bir kompozisyon görülmektedir. Soldaki görselde işlemeli rûmînin zemini lacivert, onun dışında kalan yerler altınla kaplanmışken, diğerinde ise tam tersi yönünde bir durum söz konusudur. İşlemeli rûmînin kenarlarına iplik çekilmesiyle motif daha da belirgin hâle gelmiştir. İki koltuk örneğine bakıldığında yapılan bu uygulamayla -aynı tasarım olmasına rağmen- izleyende iki farklı tasarım etkisi bırakır. Dolayısıyla çeşitlilik de önemli bir kazanım elde eder.



Görsel 15. vr. 23b (TSMK H. S. 5, K. : Karahisârî Mushafı, tıpkıbasım)



Görsel 16. vr. 24a (TSMK H. S. 5, K. : Karahisârî Mushafı, tıpkıbasım)

Yalnızca zemin rengiyle değil, aynı zamanda motiflerin farklı renklerle boyanmasıyla da bu çeşitliliği yakalayabiliriz (bk. G. 17-18). Aşağıdaki koltuk tezhibi örneklerinde görüldüğü üzere aynı tasarımın hem zemin rengi hem de motif rengi farklıdır. İlk görselde motif rengi açık mavi ve zemini altın iken, diğesinde ise motif altınla, zemin ise renkle kaplanmıştır. Ayrıca bu koltukta ortaya çıkan paftalar da kullanılarak iki katmanlı bir renklendirme yapılmıştır. Renk kullanımına bağlı olarak ilk örneğin daha yumuşak, ikincisinin ise daha keskin ve etkili bir görünümü vardır. Bu örnekler üzerinden rengin ve boyanacak alanın seçiminin, hem izleyende bıraktığı etki hem de çeşitlilik bakımından ne denli önemli olduğu ortaya çıkmaktadır.



Görsel 17. vr. 47a (S. K. Fatih 3874 Murâdî Dîvânı, K. : Özen, 2007: 76)

Görsel 18. vr. 52b (S. K. Fatih 3874 Murâdî Dîvânı, K. : Özen, 2007: 88)

Zeminin boyanmadan kâğıt renginde bırakılması da farklılık sağlanması adına takip edilen başka bir yoldur. Burada ortaya çıkan görünüm ise motif rengi ile kâğıt rengi arasındaki ilişki bazlıdır. Kâğıt açık renk ise motiflerin rengi daha koyu olur; fakat motiflerin işlenmesinde altın veya açık renk tercih edilirse, -zeminden ayırmak için- motifler tahrirle belirgin hâle getirilir (bk. G. 13-14). Koyu renkli kâğıtlarda da altınla ya da açık renkle boyanmış motifler tercih edilir. Zemin renginin farklı

boyanmasıyla elde edilen çeşitlilik, bundan önce zikredilen maddelerle de birleştğinde giderek nicelik olarak katlanan ve nitelik olarak zenginleşen bir yapıya kavuşur.

Sonuç

Tezhip sanatında tasarım çeşitliliğini sağlamanın teknik bakımdan birçok yolu vardır. Bununla birlikte bu çeşitliliğe ulaşmanın zihin ve ruh dünyasındaki arka plan yansımalarını iyi anlamak, çözümlemek ve özümsemek de mühimdir. Sanata dair düşünsel alt yapı, muhayyilenin gücü, teknik bilgi ve ince bir işçilik ile birleştirildiğinde, her bakımdan olgunluğa erişmiş kıymetli eserler ortaya çıkmıştır.

Tezhip sanatında tasarım çeşitliliğini elde etme yollarını, dört madde altında ana belirleyiciler üzerinden özlü bir şekilde ele almaya çalıştık. Çeşitliliği yakalamada kullanılan bu farklı temel yollar yüzyıllar boyunca oluşan üslûpları olumlu yönde etkilemiş, ekollerin doğuşuna, gelişimine ve değişimine vesile olmuştur. Tabii sanatkârların bu farklı yolların oluşumundaki rolü oldukça mühimdir. Tasarım çeşitliliğinin elde edilmesinde haricî etkenler olsa da, bu oluşumu asıl inşa eden sanatkârlardır. Bu bağlamda, onların muhayyilelerinin ve yeteneklerinin yansıması olan üslûplar, tezhip sanatının yüzyıllar içerisindeki ilerleyişinde başat unsurdur.

Bu çalışmada, tezhipte tasarım çeşitliliğini sağlamada bilinen fakat gözden kaçan durumlara dikkat çekilmiştir. Bu hususla ilgili verilebilecek ve sanatkârın ufkunu, tasarım gücünü geliştirecek, nitelik ve nicelik açısından kıymetli örnekler bulunmaktadır. Çalışmada bu bağlamda 16. yüzyıl Osmanlı Dönemi tezhip sanatından verilen örnekler ise güzel birer numune niteliğinde olup günümüz tezhip sanatçılarına da yol gösterici niteliktedir.

Çalışmanın nihayetinde, 16. yüzyıl Osmanlı Dönemi tezhip sanatı üzerinden ele alınan tasarım çeşitliliği, dört başlık halinde yapılan genel bir sınıflandırmayla ortaya konulmuştur. Bu sınıflandırma, çeşitliliği yakalamada aslında temelde uygulanan fakat bir kural mahiyetinde nitelendirilmemiş yolların muhtasar olarak ifadesini göstermektedir. Ayrıca mezkûr sınıflandırmanın, tezhip sanatının gelişim sürecinin ve bu sahadaki üslûp farklılıklarının ele alındığı çalışmalarda kültürel yapı, siyaset, din, inanç sistemleri, coğrafya, büyük toplumsal olaylar vb. gibi sosyolojik etkilerin incelenmesinin yanı sıra, üslûpların uygulama ve teknik yönünü ortaya koyması bakımından faydalı olacağı kanaatindeyiz.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Âlî, G. M. (2012). *Menâkıb-ı Hünerverân*. (hzl.: Müjgan Cumbur), İstanbul: Büyüyen Ay.
- Alkan, E. (2014). *Tezhip sanatında Türkmen dönemi*. İstanbul: FSMVÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Aracı, N. (2021). TSMK H. S. 25 envanterli Mushaf-ı Şerîfin tezhip sanatı açısından incelenmesi. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 17, 1-34.
- Ayvazoğlu, B. (2017). *Aşk estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Biröl, İ. (2010). *Türk tezyîni sanatlarında desen tasarımı, çizim tekniği ve çeşitleri*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Biröl, İ. (2002). Koltuk tezhibi. *TDVİA*, C. 26, 151-153, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Biröl, İ. (2012). Tezhip. *TDVİA*, C. 41, 61-62, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Cezar, M. (2011). *Mufassal Osmanlı tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Çağman, F. (1988). Kanunî dönemi Osmanlı saray sanatçıları örgütü Ehl-i Hiref. *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, 54, 11-17.
- Çağman, F. - Tanındı, Z. (1996). Osmanlı-Safevi ilişkileri (1578-1612) çerçevesinde Topkapı Sarayı Müzesi resimli el yazmalarına bakış. *Aslanapa Armağanı*. (hzl.: Selçuk mülayim vd.), 37-62. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Çetinoğlu, M. (2016). *Safevîler ve Kızılbaş Türkler*. İstanbul: Kamer Yayınları.
- Çiğ, K. (1963). Karahisârî Kur'an-ı Kerimi. *Selâmet*. 2 (15), 8-9.
- Derman, Ç. (1997). Halkârî. *TDVİA*, C. 15, 365-367, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Derman, Ç. (2012). Tezhip. *TDVİA*, C. 41, 65-68, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Derman, Ç. (2012). Osmanlıda klasik dönem. *Hat ve Tezhip Sanatı*. (ed.: Ali Rıza Özcan), 342-359. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Derman, Ç.-Duran, G. (2010). Şahkulu. *TDVİA*, C. 38, 283-284, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Derman, U. (2010). *Doksandokuz İstanbul mushafı*. İstanbul: Türk Petrol Vakfı.
- Derman, U. (2020). Murakka. *TDVİA*, C. 31, 204-205, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Duran, G. (2009). Serlevha. *TDVİA*, C. 36, 567-569, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Duran, G. (2012). Tezhip. *TDVİA*, C. 41, 63-65, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Erünsal, İ. (2015). *Osmanlılarda kütüphaneler ve kütüphanecilik*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Gacek, A. (2017). *Arapça elyazmaları için rehber*. İstanbul: Klasik.
- İnalcık, H. (2017). *Devlet-i 'Aliyye*, 59. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İnalcık, H. (2002). Osmanlı medeniyeti ve saray patronajı. *Osmanlı Uygarlığı*, (hzl.: Halil İnalcık-Günsel Renda), C. 1, 13-27, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- İnalcık, H. (2002). Siyaset, ticaret, kültür etkileşimi. *Osmanlı Uygarlığı*, (hzl.: Halil İnalcık-Günsel Renda), C. 2, 1048-1089, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kazan, H. (2010). *XVI. asırda sarayın sanatı himayesi*. İstanbul: İSAR Vakfı.
- Kazan, H. (2018). Arşiv belgeleri ışığında Şehnâmecî Seyyid Lokman'ın saray için hazırladığı eserler. *Filiz Çağman'a Armağan*, , 325-340, İstanbul: Lale Yayınları
- Koç, T. (2014). *İslâm estetiği*. İstanbul: İSAM.
- Mahir, B. (2012). Osmanlı bezeme sanatında saz üslubu. *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed.: Ali Rıza Özcan), 379-395. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Mahir, B. (2012). *Osmanlı minyatür sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Mesara, G. (2012). Kanûnî Sultan Süleyman'ın sernakkaşı Karamemi. *Hat ve Tezhip Sanatı*. (ed.: Ali Rıza Özcan), 361-377. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Nasr, S. H. (2017). *İslâm sanatı ve maneviyatı*. İstanbul: İnsan Yayınları.

- Özcan, N. (2007). Tezhib sanatında Osmanlı-Safevi etkileşimi. *Arşiv Dünyası*, 10, 65-71.
- Özen, M. E. (2007). *Tezhip sanatından örnekler*. İstanbul: Motif Matbaacılık.
- Renda, G. (2002). Avrupa ve Osmanlı. *Osmanlı Uygarlığı*, (hzl.: Halil İnalıcık-Günsel Renda), C. 2, 1091-1121, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tanıncı, Z. (2012). Başlangıcından Osmanlı'ya tezhip sanatı. *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed.: Ali Rıza Özcan), 243-281, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tanıncı, Z. (2002). Kitap ve tezhibi. *Osmanlı Uygarlığı*, (hzl.: Halil İnalıcık-Günsel Renda), C. 2, 865-891, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tanıncı, Z. (1990-91). Manuscript production in the Ottoman Palace workshop. *Manuscripts of the Middle East*, 5, 67-98.
- Tanıncı, Z. (1988). Mimar Sinan çağında tasvir. *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, (hzl.: Zeki Sönmez), 277-294, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tanıncı, Z. (1998). Osmanlı sarayında şehzadeler ve elçiler. *Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu*, 236-259.
- Tanıncı, Z. (2002). Topkapı sarayı'nın ağaları ve kitaplar. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (3), 41-56.
- Taşkale, F. (1994). *Tezhip sanatının kullanım alanları*. İstanbul: MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Taşkale, F. (2012). 20. yüzyıl tezhip sanatı. *Hat ve Tezhip Sanatı*, (ed.: Ali Rıza Özcan), 417-435, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Uluç, L. (2006). *Türkmen valiler Şirazlı ustalar Osmanlı okurlar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1986). Osmanlı sarayında Ehl-i Hıref (sanatkârlar) defteri. *Belgeler*, C. 11, 15, 23-77, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (2011). *Osmanlı tarihi*. 10. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ünver, A. S. (1951). *Müzehhib karamemi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- (2010). *1400. yılında Kur'ân-ı Kerim*. (ed.: Müjde Unustası), İstanbul: Antik A. Ş.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.51.26/> (Erişim: 30.08.2022)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Makalenin yazımı sırasında değerli katkılarını sunan Dr. Öğr. Üyesi S. Hilal ARPACIOĞLU'na müteşekkirim./I would like to thank Asst. Prof. S. Hilal ARPACIOĞLU for her valuable contributions during the writing of the article.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayımlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

1927 YILI TÜRKİYE SALON VE İLANAT GAZETESİ'NE GÖRE BALIKESİR



BALIKESİR ACCORDING TO *THE TURKISH SALON AND ANNOUNCEMENT* NEWSPAPER OF 1927

Merve ÜNER*

ÖZ: Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde gündeme taşıdığı ulaşım politikası, Yeni Türkiye Devleti'nin de modernleşme çabalarından birini oluşturmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet tarafından kentsel ulaşım faaliyetlerine önem verilmiş, buna paralel olarak da birbiriyle bağlantısı olan demiryolu güzergâhlarının inşası öncelik oluşturmuştur. Demiryolu yapımı şehirlere pek çok katkısı olduğu gibi iktisadi gelişmeler açısından da önemli bir yere sahiptir. Çünkü gelişmiş bir demiryolu ağı ile şehirlerde hem durgun olan tarım hem de ticaret canlanmıştır. Nitekim demiryolu güzergâhının Balıkesir'de de sağlanması, mevcut kentin değişimini zorunlu kılmıştır. İktisadi ve ticaret kapsamında şehirde büyüme ve ilerleme kaydedilmiş, şehrin bu husustaki güçlenmesi gazetelere de yansımıştır. 1927 yılında yayınlanan *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi*'nin eki olarak çıkarılan kitapçıkta, Balıkesir ayrıntılı bir şekilde tanıtılmıştır. "İktisadi ve Ticari Balıkesir Rehberi" olarak adlandırılan kitapçıkta, cumhuriyetin kuruluş dönemindeki Balıkesir hakkında pek çok ipucu verdiği görülmektedir. Bu sebeple kitapçık, erken cumhuriyet döneminde Balıkesir'e tanıklık etmek isteyenler açısından bir belge niteliğinde olduğu gibi, ayrıca yine şehir hakkında derli toplu bilgi veren başka orijinal bir kaynak bulunmaması sebebiyle de ön plana çıkmıştır. Araştırmamızda, 1927 yılına ait Balıkesir'i detaylı bir şekilde incelemek için öncelikle *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi* esas alınmış, bunun yanı sıra salnameler ve konu hakkındaki mevcut kaynaklardan da faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi*, Balıkesir, Cumhuriyet Dönemi, 1927 yılı, kentsel faaliyetler.

ABSTRACT: *The transportation policy, which the Ottoman Empire brought to the agenda in the last period, also for me done of the modernization efforts of the New Turkish State. In the first years of the Republic, importance was given to urban transportation activities by the state, and paralel tothis, theconstruction of railway routes that were connected with each other was apriority. As the construction of the railway has many contributions to the cities, it also has an important place in terms of economic developments. Because, with a developed railway network, both agriculture and trade, which were stagnant in the cities, were revived. As a matter of fact providing the railway route in Balıkesir also necessitated the change of the existing city. Growth and progress has been made in the city with in the scope of economy and trade, and the city's strengthening in this regard has also been reflected in the newspapers. Balıkesir is introduced in detail in the booklet, which was published as an appendix to the Turkish Salon and İlanat Newspaper, published in 1927. In the booklet called period of there public. For this reason, the booklet is like a document for those who want to witness Balıkesir in the early republican period. It has also come to the fore because there is noother original source that gives comprehensive information about the city. In our research. In order to examine Balıkesir in 1927 in detail, first*

* Dr. Öğr. Üyesi-Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü / Balıkesir-merveuner@balıkesir.edu.tr (Orcid: 0000-0002-1657-9921)

of all, the Turkish Salon and İlanat Newspaper was taken as a basis, as well as they are book and the existing sources on the subject.

Keywords: Turkish Salon and Advertisement Newspaper, Balıkesir, republic period, urban activities, in 1927.

Giriş

Cumhuriyetin kuruluş yıllarında ortaya çıkan, imtiyaz sahibi ve sorumlu müdürü Cemal Nadir¹ olan *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi*, ilk kez 1925 yılında basılmıştır. Gazete, ayda bir kez hem Türkçe hem de Fransızca dillerinde yayınlanmıştır. Aylık nüshası 30 kuruş ve ortalama sayfa sayısı ise 48'dir (Çamdereli ve Varlı, 2009: 50). Ayrıca gazete, İstanbul Amedi Matbaası'nda basılmıştır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: ön kapak).

Yenilik kültürünü topluma benimsetebilmek amacıyla var edilen gazetenin içeriğinde, ticaret ve sanayinin gelişmesi için de faydalı hizmet verilmiştir. Ayrıca gazete bir nevi ticari rehberdir, gazetenin her nüshasında farklı il ve ilçelerin ayrıntılı biçimde tanıtımı yapılmıştır (Çamdereli ve Varlı, 2009:51-52; Öztürk, 2018: 47).

Cumhuriyet'in ilk yıllarına tanıklık etmek ve ticari koşulları anlamak isteyenler için gazetede kent rehberi olarak İktisadi ve Ticari Ordu Rehberi (1926) ya da İktisadi ve Ticari İzmir Rehberi (1926), Ticari ve İktisadi Akhisar Rehberi (1927) yayınlanmıştır (Çamdereli ve Varlı, 2009: 53).

Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi ile tanıtılan illerden biri de Balıkesir'dir. 1927 yılına ait Balıkesir rehberi, o yıllarda henüz harf inkılâbı yapılmadığı için Osmanlı Türkçesi ile yayınlanmış ve şehir ile ilgili pek çok verinin bulunduğu önemli bir dokümandır. Söz konusu rehber incelendiğinde; Balıkesir'e ait ziraat, ulaşım, yönetim, iktisadi kuruluşlar, sağlık kuruluşları gibi konulardan bahsedildiği görülmektedir (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 20-22).

Cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte yeni devletin her hususta gelişme göstermek amaçlı pek çok girişimde bulunduğu bilinmektedir. Devletin yenileşme politikasına bağlı olarak uygulanan bu gelişim ve girişim örneklerine hemen hemen her şehir de rastlanmıştır. Balıkesir de Milli Mücadele dönemi sonrası yeni atılımlar gerçekleştirerek yeniden kalkınma

¹ 1902 tarihinde Bursa'da doğmuştur. İlkokulu Bursa'da okuduktan sonra ortaokulu Bilecik'te bitirmiştir. Ancak, maddi olanaksızlıklar nedeniyle, ortaokuldan sonra eğitim hayatını sürdürmemiştir. Devlet sınavına girerek Almanya'da mühendislik eğitimi yapma hakkını kazanmıştır. Fakat bu hakkını kullanamamıştır. Ardından, ressam olmaya karar vermiştir. Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmeyi denemiş fakat sınavları kazanamadığından bu okula öğrenci olarak girememiştir. Dar gelirli ailesinin geçim yükünü hafifletmek için önce bir kasnakçının ve daha sonra bir makine tamircisinin yanında çırak olarak çalışmıştır. İlkokullarda resim öğretmeni olarak da çalışmıştır. Sonrasında pek çok dergi ve gazetede karikatürist olarak çalışmıştır. 1932 yılında yayımlanan *Amcabey* albümü de Türk karikatür tarihinin ilk albümü olmuştur. 1946 seçimleri öncesinde kendisine CHP'den Bursa milletvekilliği önerilse de bu teklifi reddetmiştir. Cemal Nadir Güler 1947'de vefat etmiştir (Çetin, 2010:34-41; URL-1).

çabası içine girmiş bir şehirdir. Balıkesir'in bu girişimlerinin en bariz örneği *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi*'nde ele alınmıştır. Söz konusu gazete ile Balıkesir hakkındaki pek çok bilgi derlenmiş ve şehrin tarihinin incelenmesine olanak sağlanmıştır. Bu sayede bizlerde yapmış olduğumuz çalışma ile Balıkesir'in aynı dönemdeki ilerleme evrimi hakkında fikir sahibi olabilmeyi amaçlamış bulunmaktayız.

1. Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi'ne Göre Balıkesir'de Sanayi

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde kurulan sanayi müesseselerinin birçoğu varlığını cumhuriyetin ilanı ile birlikte devam ettirmiştir. Ekonomik bağımsızlığın gerekliliğini kavrayan Yeni Türkiye Devleti bu müesseselerin artması için kongreler, kanunlar ve pek çok düzenlemeler gerçekleştirmiştir (Yaşa, 1980: 76-82). Hükümet tarafından alınan esaslı ve seri tedbirler sayesinde, sanayileşme yolunda engel olacak problemler giderilmeye çalışılmıştır. Yapılan düzenlemeler sonucunda Balıkesir'de de sanayileşme hareketleri mahalli ihtiyaca yönelik gereksinimleri karşılayabilecek düzeye ulaşmış ve sanayi mevzusunda nispi de olsa gelişme görülmüştür. Kısa sürede şehirdeki el tezgâhlarından oluşan atölyeler, imalathane ve fabrikaların sayısı artmıştır (Ekrem, 1933: 12).

Bunun neticesinde 1927 yılına ait *Salon ve İlanat Gazetesi*'ne ait Balıkesir rehberinde de belirtildiği üzere, şehirdeki debbağcılık, kunduracılık, terzilik, çorapçılık, marangoz ve alet ziraiye ve arabacılık sanatlarının yükselişi dikkat çekicidir. Kadınların alaca bez dokumaları, kıl üzerine torbalar ve keçeden mamul döşemelerin imali için küçük atölyeler mevcuttur. Yine gazetenin içeriğinde, şehir merkezinde on adet fabrikanın mevcudiyetinden bahsedilmiş olsa da hayata geçen fabrikaların kısmen adı verilmiştir (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927:21).

Sanayi faaliyetleri bakımından Balıkesir'in gelişiminde belki de en önemli girişim dokumacılıktır. Önceleri el tezgâhlarıyla yapılan abacılık faaliyetleri ilerleyen süreçte bu üretimini dokumacılık üzerinden devam ettirmiştir. Şehirde dokumacılık üzerine işletilen sanayi tesislerinden Balıkesir Yeniyol üzerinde Mehmed Servet ve kardeşlerine ait atölye bulunmaktadır. Bu işletmede her türlü çorap, fanila, bluz, ceket, roba, yelek, kasket, atkı vs. mükemmel bir şekilde imal edilmekle birlikte, aynı zamanda bu ürünler toptan veya perakende olarak satışa sunulmuştur (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 22).

İncelenen dönemde, şehrin ünlü ailelerinden olan Arabacızadelerin de dokumacılık üzerine girişimleri olmuştur. Aslında aile kendilerine ait olan pamuk fabrikası işletmekte idi. Pamuk üretiminin dokuma sanayine olumlu yansımaları sonucu Arabacızadeler yünlü, ipekli, pamuklu manifatura emtiası, yerli dokuma ürünleri, çuha ve kaşmir gibi ürünlerin alım satımını gerçekleştirmişlerdir (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1341 (1925)).

Ailenin ticari faaliyetleri bununla da sınırlı değildir, aynı zamanda bir un fabrikası da işletmekte idiler. 54 beygir gücünde su ile çalışan motora

sahip olan un fabrikasında günde 10 ton un elde edilmiştir (Balıkesir Ticaret ve Sanayi Odası, 1926: 11).

Dönemin en önemli fabrikalarından biri olarak Muharrem Hasbi Un Fabrikası gösterilmiştir. Balıkesir İstasyon civarında kurulan bu fabrikanın sahibi Muharrem Hasbi Koray² ve ortağı Mehmed Celal Bey'dir. 1925 yılında kurulan fabrika, 100 beygir kuvvetinde mazot motora ve aydınlatma için 48 amper dinamosuna sahiptir. Modern teknoloji ile işletilen bu fabrikada yirmi dört saat zarfında yirmi ton buğday işlenmiş, kalitesine göre de çeşitli un imali yapılmıştır. Ayrıca hem tüccarlara hem de halka ait buğdaylar düşük fiyatlarla fabrikada öğütülerek un haline dönüştürülmüştür ((Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1341 (1925)).

Fabrikada aynı motorla buz da imal edilmekle birlikte, aynı zamanda pamuk da çırçırılmaktadır. Türkiye'nin ilk mühim fabrikası olan Muharrem Hasbi Un Fabrikası'nın pamuk kısmı son sistem makinelerle donatılmış, günde birçok ton pamuk işlemiştir. Fabrikanın aynı motoru buz makinesi teşkilatına da sahip olup saatte seksen kilo buz imal edilmiştir. Ayrıca fabrikada tamirat atölyesi mevcuttur. Fabrikaya ait makinelerle hariciden getirilecek motor, makine vs. tamiratı da yapılmıştır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1341 (1925)).

Gazetede bahsedilen diğer bir müessese, Mehmed ve Ahmed Biraderler tarafından Balıkesir Kalaycılar Çarşısı'nda kurulan Bakır ve Madeniyet Fabrikası'dır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 22). 1924 yılında kurulan fabrika, 8 beygir gücünde petrol ile çalışan motora sahip ve çağdaş sistemle işletilmektedir. Ayrıca fabrikada günde 108 kilo bakır elde edilmiştir (Balıkesir Ticaret ve Sanayi Odası, 1926: 11).

Salon ve İlanat Gazetesi gözden geçirildiğinde, Balıkesir'de yer alan fabrikaların hepsi araştırmaya dâhil edilmemiştir. Şehrin her ne kadar sanayisi tarıma dayalı ve küçük ölçekli olsa da diğer şehirlere kıyasla işletme sayısı fazla idi, ayrıca çeşitli yerel gereksinimi karşılayan pek çok sanayi işletmesi de mevcuttu³ (Yurt Ansiklopedisi, 1982: 1161-1163).

2. Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi'ne Göre Balıkesir'de Ticaret

Balıkesir, sahip olduğu elverişli coğrafyasıyla Anadolu'nun önemli tarım alanlarından. Verimli toprakları sayesinde şehirdeki tarımsal üretim çeşitlidir. Bu sebeple Balıkesir şehri, bulunduğu coğrafyanın hammadde deposudur. Halkın büyük kısmı da tarım ile uğraşmaktadır,

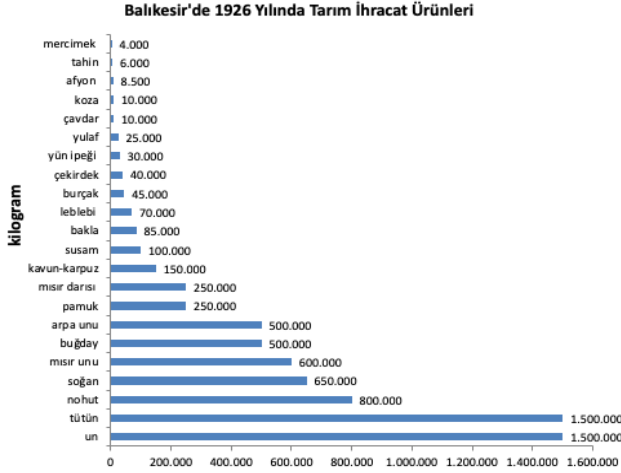
² Muharrem Hasbi Koray, 1884 yılında Balıkesir'de doğmuştur. Babası Süleyman Bey, annesi Emine Hanım'dır. Kendisi Balıkesir'in ve Ege Bölgesi'nin önemli sanayicilerindedir. Balıkesir, Tekirdağ ve Mustafakemalpaşa'da büyük sanayi kuruluşları kurmuştur. Balıkesir'in ekonomik olduğu kadar sosyal ve kültürel faaliyetlerinde de liderlik yapmış bu hususta 1959 yılında Muharrem Hasbi Koray Lisesi'ni yaptırıp öğrenime açmıştır. Kendisinin iki çocuğu ve beş torunu vardır. 1968 yılında vefat etmiştir (Şeremetli, 2006: 26).

³ Balıkesir'in 1927 yılındaki sanayi durumuna işaret eden bir çalışma olarak bkz. (Üner, 2022: 221-240).

tarım hizmetine paralel olarak gelişen hayvancılık ve ticaret sektörü de şehrin canlanmasında etkindir. Bu sektörlerdeki hareketlilik ile şehirdeki ihracat ve ithalat girişimleri ekonomik büyümede önemli bir faktördür.

2.1. Balıkesir’de İhracat

Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi’ne göre, Balıkesir’deki 1926-1927 yılı ihracat cetveli incelendiğinde, ihracat ürünleri arasında tarım ürünlerinin ağırlıkta olduğu görülmektedir.



Grafik 1: *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi-Balıkesir Rehberi* 1926 Yılı Tarım İhracat Ürünleri
(Kaynak: *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi*, 1927: 20-21).

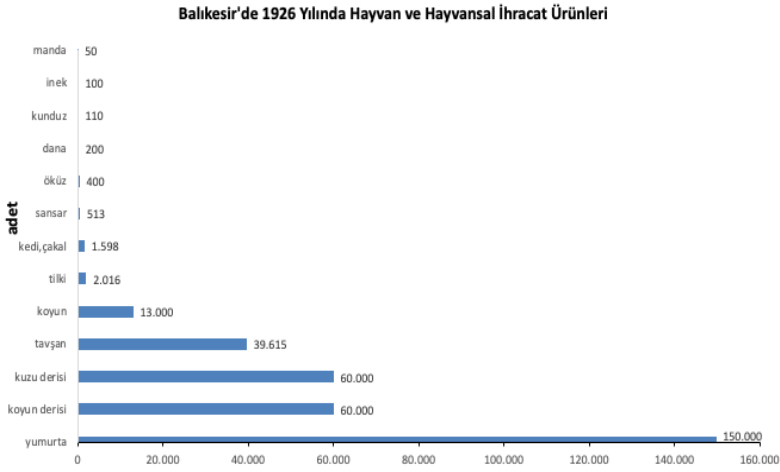
1926 yılına ait grafikte görüldüğü üzere, Balıkesir’de büyük bir tarım ürünü çeşidi bulunmakla birlikte, şehir kendi ihtiyacını karşılayabilecek düzeydedir. Üretimi sağlanan tarım ürünleriyle önce kendi ihtiyaçları sağlanmakta, ardından ürünlerin fazla üretimiyle dışarıya satım yapılarak ihracat piyasası oluşturulmaktadır. Grafikten hareketle Balıkesir’de, toplam üretimde önem arz eden tarımsal ürünlerin ihracatında, un imalinin ihracat girişimindeki katkı payı oldukça yüksektir. Un ihracatının bu kadar yüksek olmasında etkili olan ise şehrin tahıl üretimi konusunda geniş ve bereketli topraklara hâkim olmasıdır. Aynı yıllarda Balıkesir’in ana geçim kaynaklarından biri de tütündür. Günümüzde tütüncülük faaliyeti şehirde çok fazla yaygın olmasa da 1926 yılında etkin bir şekilde yapıldığı net görülmektedir. Yine devamında grafikteki verilerden anlaşılacağı üzere, tahıl ürünleri yani buğday, arpa, çavdar, yulaf, burçak ve mısırın ihracatının yapılmasının yanı sıra bu ürünler, un haline dönüştürüldükten sonra da ihraç edilmektedir⁴.

Grafiğe göre, şehrin ihracat ürünleri sadece tahılla sınırlı değildir, aynı zamanda baklagiller, sebze ve meyve üretimi de tarımsal üretim içinde

⁴ Balıkesir bu yıllarda pek çok ahşap yel değirmenlerine sahiptir. Yel değirmenlerinde rüzgârın kullanılması ile hububatlar öğütülerek un haline dönüştürülmüştür. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Çakar Kılıç, 2011: 1- 85).

önemli bir paya sahiptir. Yine farklı sanayi bitki ürünlerinin de ihracatına ağırlık verilmiştir.

Halkın başlıca gelir kaynaklarından olan hayvancılığın da üretim içerisindeki payı oldukça yüksektir. İnsanların hem beslenmesinde katkısı olan hem de gelir kaynağı olarak görülen hayvancılık sektörü tarımın da vazgeçilmez bir parçasıdır. Pek çok Anadolu şehrinde olduğu gibi Balıkesir’de de mevcut olan elverişli ovalar ve geniş otlakların bulunması tarım ve hayvancılık sektörünün birlikte yürütüldüğünü göstermektedir. Buna ilişkin, Balıkesir’in ihraç edilen ürünleri arasında sadece tarım ürünleri değil, ekonomiye yön vermede etken olarak canlı hayvanlar ve hayvansal ürünler de bulunmaktadır.



*Grafikteki yumurta adedi %1 oranında verilmiştir.

Grafik 2: Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi-Balıkesir Rehberi 1926 Yılı Hayvan ve Hayvansal İhracat Ürünleri

(Kaynak: Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 21).

Grafikteki verilere göre, 1926 yılında Balıkesir’de adet üzerinden satılan hayvan ve hayvansal ürünler sergilenmiştir. Hayvani maddelerden en fazla ihracatı yapılan ürün yumurtadır. Belli ki kümes hayvanları yetiştiriciliği, şehirdeki hayvancılık faaliyetlerinin bir parçasıdır. Yine canlı hayvanların ihracatının gerçekleştirilmesi de ekonomide önemli bir paya sahiptir ki, grafikten anlaşıldığı üzere, Balıkesir’de et ve süt ürünlerinin sağlanacağı, aynı zamanda kürk elde etme amacı güdülen hayvanların da ihracatının yapıldığı görülmektedir. Hayvancılığın gelişmesi şehirde deri sanayinin gelişimini de etkilemiştir. Bu durum dericiliğin önemli bir geçim kaynağı olduğu düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. Hayvanların verim yönünden bakımının da önemli olduğu bu sektörde, yetiştirilen koyun ve kuzuların derileri de ihraç edilmiştir. Dericiliğin bu yıllarda öneminin artması nedeniyle muhtemelen koyun ve kuzuların ıslah çalışmaları yoğunluk kazanmıştır.

Aynı tarihte Balıkesir’de sadece adet üzerinden değil, kilogram üzerinden de ihracatı sağlanan hayvansal ürünler bulunmaktadır. *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi*’nde belirtildiği üzere, Balıkesir’de mevcut hayvanlardan 10.000 kilo sığır derisi, 75.000 kilo keçi kılı, 30.000 kilo tereyağı elde edilmiştir. İhraç edilen tarım ve hayvancılık ürünlerinden toplam gelir olarak 3.118.032 lira kazanç sağlanmıştır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 21).

2.2. Balıkesir’de İthalat

Balıkesir kendi iç piyasasına bakıldığında hem tarım hem de hayvancılık sektöründe ülke ekonomisi için önem arz eden bir şehirdir. Yine de şehirdeki nüfusun ihtiyacı olan ve şehirde üretilmeyen malların tedarikini sağlamak için ithalat girişimleri desteklenmiştir. Balıkesir’de 1926 yılına ait ithalat ürünleri tablodaki gibidir:

| Cinsi | Adet | Lira Olarak Değeri |
|----------------|---------------|--------------------|
| Üzüm | 30.000 çuval | 90.000 |
| Şeker | 13.000 çuval | 585.000 |
| Sabun | 5.000 çuval | 100.000 |
| Tuz | 5.000 çuval | 40.000 |
| Pirinç | 4.000 çuval | 100.000 |
| Kahve | 3.500 çuval | 175.000 |
| Fıstık | 3.000 çuval | 33.000 |
| İncir | 3.000 çuval | 238.000 |
| Hurma | 30.000 sandık | 18.000 |
| Limon-Portakal | 10.000 sandık | 40.000 |
| Kibrit | 3.000 sandık | 330.000 |
| Hırdavat | 3.000 sandık | 300.000 |
| Çay | 500 sandık | 30.000 |
| Tuhafiye | 200 sandık | 140.000 |
| Zeytinyağı | 30.000 kıyye* | 21.000 |
| Fıçı yağı | 14.000 kıyye | 10.500 |
| Petrol | 30.000 tanker | 115.000 |
| Benzin | 30.000 tanker | 38.000 |
| Çimento | 30.000 torba | 63.000 |
| Demir | 200 ton | 18.000 |
| Manifatura | 700 balya | 280.000 |

Tablo 1: *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi-Balıkesir Rehberi* 1926 Yılı İthalat Ürünleri

(Kaynak: Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 20).

*1 kıyye yaklaşık 1.282 kg etmektedir. (İnalçık, 2000: 446).

Tablodaki verilere göre, ürünlerin çuval, sandık, kıyye, tanker, torba, ton ve balya üzerinden satışı sağlanmıştır. İthal edilen tarım ürünleri arasında en çok kuru ve yaş meyve görülmektedir. Aslında tarıma bağlı meyvecilik üretiminde önemli bir şehir olan Balıkesir’de özellikle evelden beri üzüm ve buna bağlı olarak bağcılık girişimleri mevcuttur. Bağcılık cumhuriyet devrinde de mühim bir mevki elde etmiş olsa da 1926-1927’li yıllarda bağlarda filoksera⁵ hastalığı yayılmış, bölgedeki bütün bağları kurutması sebebiyle bağcılık olumsuz etkilenmiştir (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 20). Aynı hastalıktan meyvecilik üretimi de şehirde büyük bir darbe aldığı için incir, limon ve portakalın ithalatı söz konusudur.

Grafikte halkın pek çok günlük zorunlu ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik ürünlerin ithal edildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra metal, çimento, kimya, petrol, hatta ülkede var olmasına rağmen maden sanayisine dayalı ürünler de ithal edilmiştir ki bu durum henüz şehrin tam olarak sanayileşmede yeterli derecede gelişmediğinden halen sanayi ürünlerine ihtiyacının var olduğunun göstergesidir. Ayrıca şehirde tuhafiyeye ve manifatura üzerine ticaret yapan komisyoncuların olmasına rağmen bu gibi ürünler yabancı kaynaklardan temin edilmiştir. İthal edilen ürünlere, toplam 2.670.300 lira ödenmiştir (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 20).

2.3. Balıkesir’de İthalat ve İhracat ile Komisyonculuk Yapan Tüccarlar

Milli Mücadele sonrasında Balıkesir’de ticaret alanında pek çok kişi, ülkesine büyük hizmetlerde bulunmuşlardır. 1927 yılına ait *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi*’ndeki kayıtlarda, şehirde ithalat ve ihracat yapan kişilerin genel olarak Müslüman Türk ailelerinden oluştuğu anlaşılmaktadır. Balıkesir’de ithalat ve ihracat ile uğraşan dönemin en önemli tüccarları şöyle idi: Sacidzade Hüseyin Şadi, Hafız Mehmed, Şah Mehmed ve oğlu Hüseyin Avni, Dramalı Mustafa, Basribeyzade Mahmut Reşid Bey, Barutçuzade Süleyman Vehbi, Ispartalı Müftüzade Abdi Efendi’nin oğlu Hasan Basri, Ahmet Nuri, Muharrem Hasbi, İsmail ve Kemal kardeşler, Ahmet ve Mehmet kardeşlerdir (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 22). Şehrin ithalat ve ihracat sektörü uhdesinde yer alan bu kişiler arasında komisyonculuk işleriyle de ilgilenen kişiler mevcut olup, bu alanda da tanınmışlardır. Balıkesir’de bu yıllarda tüccar sayısında azalma görülmemesi, aksine ileri bir şekilde tüccar sayısının seyretmesi şehrin ticaretinin yükselişte olduğunu göstermektedir (Ekrem, 1933: 41).

Özellikle halkın büyük kısmının tarım ile uğraştığı Balıkesir’de bu ürünlerin ticareti ağırlıkta idi. Bu sebeple şehirde zahire ve hububat üzerine

⁵ Filoksera, asma köklerine yapışarak suyunu emen ve kökü tamamen kurutan bir zararlıdır. Filoksera, asmanın köklerinde yavaş yavaş büyüdüktan sonra kelebek haline geliyor, yaprakların ve üzüm tanelerinin üzerine yumurtalarını bırakarak çoğalıyordu. Yumurtalar rüzgârla bile yakın bölgelere yayılabildiği gibi, asma kütüklerinin başka yerlere nakli, filokseranın etki alanının hızla genişlemesine neden oluyordu (Keskin, 2015: 479, 482).

uğraşan tüccarların sayısı fazladır. Bu tüccarlar arasında yer alan Sacidzade Hüseyin Şadi Bey, pamuk, afyon, ipek ve zahire üzerine ihracat faaliyeti gerçekleştirmiştir. Yine yerli mahsulden pamuk, buğday, arpa vb. üzerine ihracat yapan Basribeyzade Mahmut Reşid ve Dıramalı Mustafa Bey dönemin şehir açısından önemli tüccarlarından (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927:22).

Hafız Mehmed ise Balıkesir'in gözde ilçelerinden Edremit, Havran, Ayvalık tarafının en mühim tarım ürünlerinden zeytini işleyerek zeytinyağı ve sabun üzerine komisyon ve ticaret muamelesi yapmıştır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927:22).

Ayrıca Balıkesir'de madencilik konusunda da ihracata dayalı üretim vardır. Mesela çinkograf önemli ihraç malıdır. Hasan Basri Bey tarafından ihraç edilmiştir. Kendisi aynı zamanda hırdavat tüccarlığı da yapmıştır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927:22).

Şehrin önemli tüccarlarından Şah Mehmet ve oğlu Hüseyin Avni ise birlikte bir ticarethane işletmiştir. Bu ticarethanede elektrik malzemeleri, lüks lambaların, bunun yanı sıra meyve, konserve, diğer gıda maddeleri ve gazetelerinde ithalat ve ihracatı gerçekleştirilerek komisyon ücreti almakta idiler (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927:22).

Balıkesir'de itibarlı bir tüccar olarak bilinen Barutçuzade Süleyman Vehbi Bey de kantarda tartılabilen her türlü malın ithalatı ile uğraşırken, yerli mahsullerin de ihracatı üzerine ticaret yapmıştır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927:22).

Şehirde şeker ve şekerleme ticareti de yaygındır. Ahmet Nuri Bey tarafından Balıkesir'de şekerleme üretimi yapabilmek için resmi makamlar tarafından belge alınmıştır. Bunun üzerine kendisi Balıkesir Hükümet Caddesi'nde bir ticarethane açmıştır. Ticarethanede her türlü şekerleme mevcut olup ziyafetler, düğünler ve mevlitler için de toptan veya perakende satış yapılmıştır. Ayrıca bu ticarethanede çikolata, bisküvi vb. Avrupa şekerlerine muadil pek çok mamulât bulunmaktadır. Ahmet Nuri Bey'in kendi imalatı olan reçel ve şurup üzerine de ticaret işlemi yapılmıştır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 21).

Balıkesir'in ticaret sektöründe tekstil imalatçıları talep görenler arasındadır. Berlin Terzi Akademisi'nden mezun olan Muharrem Hasbi Bey tarafından işletilen terzihanede günün modasına uygun tasarlanan şık elbiseler dikilmiştir. İlaveten sivil, askeri, frak⁶, smokin, hâkim ve mahkeme elbiseleri de imal edilmiş ve piyasaya satışa sunulmuştur (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 22).

Erken cumhuriyet döneminde karlı bir iş olan saat tacirliği de önem arz etmektedir. Balıkesir Hükümet Caddesi'nde Ahmet Necati isiminde saat tüccarına ait dükkân bulunmaktadır. Bu dükkânda cep ve duvar saatlerinin satışı yapılmıştır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: ön kapak).

⁶ Resmî törenlerde giyilen erkek ceketi ya da takımıdır.

Hacı Eminzade Ahmed Münir tarafından çalıştırılan manifatura üzerine bir ticarethane dönemin önemli işletmeleri arasında yer almıştır. Manifaturacılar Çarşısı'nda yer alan bu işletme, her türlü manifatura ve afyon üzerine ticaret muamelesi gerçekleştirmiştir (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: ön kapak).

Son olarak, İsmail ve Kemal kardeşlere ait pulluk ve yağ makineleri ticarethanesi mevcuttur. İzmirli Mahallesi'nde yer alan bu ticarethanede, motor, sistem makineleri, traktör, lokomobil, dinamo, manyeto tamirâtı, elektrik tesisâtı, torna, döküm, ocak işleri, her türlü inşaat malzemesi, debbağhane takımları, yağhane, baskı makineleri silindirleri, hurda demir, bakır, motor, dinamo alım satımı yapılmıştır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927:21).

Anlaşıldığı üzere, Balıkesir'de iktisadi faaliyetlere konu olacak ürünler çok çeşitlidir. Bu özelliğiyle şehirdeki ticari faaliyetler yoğun bir şekilde ilerleme kaydetmiştir. Cumhuriyet öncesi Balıkesir'deki tüccarlar ürünlerin piyasada satılmasında daha çok aracı konumunda iken Cumhuriyet'in ilk yıllarında şehirdeki olanakların arttırılması ile tüccarların girişimleri de artmış, ticari hayatın canlanmasına vesile olmuşlardır (Yurt Ansiklopedisi, 1982: 1068).

2.4. Pazar ve Panayırlar

Balıkesir şehrinin 1927 yılında ticari faaliyetleri arasında, üretici ve tüketiciyi buluşturan pazar ve panayırlar mevcuttur. Balıkesir'in ticaret kavşağında yer alması, ayrıca bir tarım kenti olması sebebiyle şehirde kurulan pazar ve panayırlar ehemmiyet arz etmektedir. Şehirde bu yıllarda kurulan iki önemli pazar vardır. Biri Pazartesi günleri kurulan yolcu pazarı, diğeri Salı günleri kurulan umumi pazardır. Belediye tarafından teşekkül edilen bu organizasyonlara civar bölgelerden pek çok kişi iştirak ettiği için şehirde iktisadi kazanç fazladır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 21).

Yine Balıkesir merkez ve ilçelerinde panayır teşkilatlanması da söz konusudur. Şehrin her tarafından panayırlara mal alım satımı gerçekleştirmek üzere daha çok tüccar grubu katılım sağlamakta idi (Balıkesir Ticaret ve Sanayi Odası Salnamesi, 1926: 17). Özellikle Balıkesir'in ilçeleri Manyas ve Gönen kazasında her sene gerçekleşen Koşu, Sarıköy ve Değirmenönü panayırları en meşhurlarıdır (Yazıcı, 2004: 159).

3. Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi'ne Göre Balıkesir'de İktisadi Kuruluşlar

Bulunduğu konum gereği Balıkesir, önemli ticaret ve sanayi merkezlerinin kavşağında yer almaktadır. Bu sebeple şehirdeki ticari faaliyetlerin canlı bir şekilde yürütülmesini sağlamak için birtakım girişimlerde bulunmuş ve önemli meslek kuruluşları oluşturulmuştur. Bu hususta teşekkül edilen meslek kuruluşlarının başında Ticaret ve Sanayi Odası ile Ticaret ve Zahire Borsası gelmektedir. Bu kuruluşlar aracılığıyla şehrin ticaret hacmi genişletilmeye çalışılmıştır.

3.1. Balıkesir Ticaret Odası

İktisadi yönden önem arz eden Balıkesir’de, ticaret odasının varlığına 1889 yılında rastlanılmaktadır. Osmanlı Devleti’nin son demlerinde kurulan Balıkesir Ticaret Odası’nın işleyişi kanun ve tüzüklerle belirgin bir şekilde yönetilemediğinden, bu konuda kayda değer bir gelişme görülmemiştir. Yine savaş ve pek çok zorunluluk sebebiyle oda çalışmaları kısa aralıklarla sekteye uğramıştır. Cumhuriyet dönemine kadar devam eden bu durgunluk, 1923 sonrası ortadan kalkmıştır (Sert, 2021: 136). Cumhuriyet’in ilanından sonra çıkarılan odalar kanunu ve nizamnamesi ile ticaret odalarına ticaret ve iktisadi mevzularda önemli vazifeler verilmiş, yapılan düzenlemelerle üye zorunluluğu getirilmiştir. Yapılan nizamname ile Balıkesir Ticaret Odası’nın kayıtlı üye sayısı da artmıştır. Balıkesir Ticaret Odası’nın kuruluşundan itibaren cumhuriyetin ilanına kadar olan süreçte üye sayısı henüz 80’lere ulaşmışken, 1927 yılında bu sayı 471’e yükselmiştir (Ekrem, 1933: 17).

1927 yılı Balıkesir Ticaret Odası heyeti ise şöyle idi: Başkanı, Hacı Eminzade Ahmed Münir Bey (Güvensan), oda başkâtibi Fehmi Bey (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 20), birinci başkan vekili Emin Beyzade, ikinci başkan reisi Beypazarlı Sadri’dir. Odanın azaları, Kandinazzade Naci, Barutçuzade Süleyman, Eczacı Azmi Neşet, Emirzade Ali, Bozokzade Mehmet Tevfik, Çivici Mehmed Vehbi, Kırtasiyecisi Remzi, Celalzade Hafız Abdurrahim İbrahim Lütfi Bey’den oluşmaktaydı. Veznedar ise Kemal Bey’dir (Balıkesir Ticaret ve Sanayi Odası Salnamesi, 1926: 15). Balıkesir Ticaret Odası’nın faaliyet gösterdiği bina, 1950’li yıllara kadar büyük bir taş mağazadan ibarettir (Yenal, 1989: 139).

Ticaret Odaları, bölgelerin ekonomik olarak gelişimi, yine ithalat ve ihracat üzerinde ticari hizmetlerde bulunulması ve gerekli görüldüğünde hükümetle işbirliği yapılması hususunda önem arz etmektedir (Gülsoy ve Nazır, 2009:104). Buna istinaden 1927 yılı Türk Dili gazetesinde oda başkâtibi Fehmi Bey tarafından Balıkesir Ticaret Odası’nın ticari faaliyetleri üzerindeki çalışmalarına şöyle değinilmiştir: *“Nizamnameye uygun olarak hareket eden odamız ithalat ve ihracat faaliyetlerine önem vermiş, Avrupa ile ticareti kolaylaştırmak için Liverpool, Trieste, Amsterdam, Viyana, Budapeşte konsolos ve ticaret mümessilleriyle yazışmalarda bulunmaktadır. Odamız, memleketimizde yetiştirilen numuneleri Avrupa ile doğrudan doğruya muamelesini yapabilmek için tüccarlarımızı alıştırmak emelindedir”* (Türk Dili Gazetesi, 1927: 3). Fehmi Bey’in yapmış olduğu açıklamadan henüz yeni kurulmuş olan cumhuriyet devrinde şehirdeki ticaret faaliyetlerini arttırmak için büyük çaba gösterildiği anlaşılmaktadır.

Balıkesir Ticaret Odası gibi önemli bir ticari meslek örgütlenmesinin şehirde kurulması ile iktisadi hayat canlanmış, halkın refahının artmasında da etkili olmuştur.

3.2. Balıkesir Ticaret ve Zahir Borsası

Tarım ve ticaret şehri olan Balıkesir’in ekonomik hayattaki gelişimini daha da arttırmak için şehirde 1925 yılında Ticaret ve Zahir Borsası

açılmıştır (BCA, 30-18-1-1/14-44-19). Balıkesir Ticaret ve Zahir Borsası esas olarak bir tarım ürünleri borsası özelliğini göstermekle birlikte, başka ürünler de borsada işlem görmektedir (Yurt Ansiklopedisi, 1982: 1169).

Balıkesir Ticaret ve Zahir Borsası'nın açılması ile borsa komiserliği görevine Kenan Emin Bey (Akmanlar) görevlendirilmiştir. Bunun yanı sıra borsa komiserinin işlerini kolaylaştırmak için 7 kişilik bir borsa heyeti kurulmuştur. Heyet şu kişilerden oluşmakta idi: Borsa reisi şefi Hacı Eminzade Ahmed Münir Efendi, Sadri Hasan Basri, Hafız İsmail, Hazım Osman Beyler, borsa başkâtibi Sabri Bey, ikinci kâtip ise Hüseyin Efendiler idi (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 20).

Balıkesir Ticaret ve Zahir Borsası'nın hususi bir binası yok idi. Borsa, faaliyetlerini Balıkesir Ticaret Odası'na ait binada sürdürmüştür (Türk Dili Gazetesi, 1928:2).

Balıkesir Ticaret ve Zahir Borsası, ekonomik bunalım sebebiyle uzun ömürlü olamamış ve 1932 yılında kapatılmıştır⁷ (Türk Dili Gazetesi, 1932:1). 1958 yılında borsa Balıkesir'de ikinci kez açılmıştır. Bu tarihten itibaren Balıkesir'de borsa müessesesi faaliyetlerini devam ettirmektedir (Balıkesir Bir Kentin Kimliği, 1997:190).

3.3. Bankalar

Milli Mücadele'nin kazanılması üzerine kurulan Yeni Türkiye Devleti ilk yıllarında maddi zorluklar yaşamış ve bu sebeple yeni ekonomik kararlar almak için hızlı bir şekilde hareket etmiştir. Bu süreçte bankaların mevcudiyeti ve ekonomik faaliyetlerdeki rolleri gündeme gelmiştir. Alınan ekonomik kararlarla ülke ekonomisini yönlendireceği düşünülen bankaların kuruluşu da hızlandırılmak istenmiştir. Bu hususta girişimlerde bulunulmuş, neredeyse her ilde banka şubelerinin kurulumunda atılım gerçekleştirilmiştir. Balıkesir'in de milli bankacılığın yaygınlaşmasında katkısı olmuştur.

1927 yılı yayınlanan *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi*'nde yer alan bilgilere göre Balıkesir'de iki banka şubesi bulunmaktadır. Bunlardan biri Ziraat Bankası, diğeri ise Osmanlı Bankası'dır. Bunların haricinde Belediye azası Hayri Bey tarafından İş Bankası'nın da bir şubesinin açılması için teşebbüste bulunduğu bilgisi yer almaktadır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 20).

3.3.1. Ziraat Bankası

1894 yılı salnamesinde yer alan Ziraat Bankası, Karesi Sancağı'nda açılan ilk bankadır. (Sunay, 2007: 91). Balıkesir'de 1909 yılında açılan Ziraat Bankası şubesi saat kulesi civarındadır. Sultan Mehmed Reşad döneminde inşa edilmiş olan binanın yapılmasında etkili olan kişi ise o tarihte bankanın müdürü olarak görev yapan Ahmet Faik Bey idi. Ziraat Bankası için özel olarak yapılan bina, bodrum kat üzerine iki kat olarak inşa edilmiştir (Eren,

⁷ Balıkesir Ticaret ve Zahir Borsası'nın ilk dönem faaliyetlerini sürdürdüğü 1925-1932 yıllarına ait bir çalışma olarak bkz. (Üner, 2022: 189-206).

1990: 108-109). Cumhuriyetin ilanı sonrasında Ziraat Bankası aynı binada hizmet vermeye devam etmiştir. Bu bina, günümüzde Mutasarrıf Ömer Ali Bey Yazma Eser Kütüphanesi olarak hizmet vermektedir.



Resim 1: Balıkesir Ziraat Bankası'na ait ilk binanın günümüzdeki görüntüsünden
Kaynak: (URL-2).

3.3.2. Osmanlı Bankası

Osmanlı Bankası, Türk bankacılık tarihinin uzun ömürlü bankalarından biri olarak değerlendirilebilir, önce ticari banka olarak faaliyete geçen Osmanlı Bankası daha sonra devlet bünyesinde merkez bankası görevini üstlenmiştir. Balıkesir'de de Ziraat Bankası'nın ardından 1910 yılında kurulan ikinci bankadır. (Apak ve Tay, 2012: 63-64, 103). Osmanlı Bankası Balıkesir'de kuruluş yıllarından itibaren başlayarak hizmetlerini yaygınlaştırmış, cumhuriyet sürecinde de bankanın faaliyetlerine devam ettiği anlaşılmaktadır. Yaptığımız araştırma doğrultusunda bu binanın Balıkesir Anafartalar Caddesi üzerinde yer aldığı kanaatine varmış bulunmaktayız.



Resim 2: Balıkesir Osmanlı Bankası'na ait binanın 1930 yılına ait görüntüsünden
Kaynak: (URL-3).

Yine şehrin kazalarında dahi bu gibi bankalara ihtiyaç vardır. Özellikle Edremit, Ayvalık ve Bandırma gibi mühim iskelelerde tacir ve zirainin paraya ihtiyaçları olduğu gibi bu havalide senede milyonlarca zeytin toplanmakta ise de bankaların olmaması sebebiyle halk zeytinlerini olgunluğa erişmesini beklemeden satışını yapmak zorunda kalmıştır. Ancak böylesine yapılan satışta da hem üretici hem de besin zarar görmektedir (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927:20; Balıkesir Ticaret ve Sanayi Odası Salnamesi, 1926:17).

4. Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi'ne Göre Balıkesir'de Yerel Yönetim

Milli Mücadele'nin başarıyla sona ermesinin ardından kurulan cumhuriyet rejimi ile birlikte savaşın yol açtığı yıkım süreci birlik ve beraberlik içerisinde hareket edilerek aşılmaya çalışılmıştır. İşgal nedeniyle yerel yönetimlerdeki memur kadrolarının yetersiz kalması birtakım düzenlemelere gidilmesini zorunlu kılmıştır.

4.1. İdareciler

Cumhuriyet döneminde, kanunlar doğrultusunda vilayetlerden sorumlu ve denetleme yetkisine sahip kişiler belirlenmiştir. Kamunun yararına göre hareket edilen bu hususta, Balıkesir'in önemli idari yöneticilerinden de söz etmek mümkündür. 1927 yılı Salon ve İlanat Gazetesi'nin belirttiğine göre, Balıkesir idari, mali, zirai, mülki, teknik, güvenlik ve vakıf işlerinden sorumlu görevliler tarafından yönetilmekte idi. Gazetede yer alan görevli listesi şöyledir: Vali Mümtaz Bey, Defterdar Kâmil Bey, Tahrirat Müdürü Bahaddin Bey, Başmühendis Asaf Bey, Ziraat Müdürü Hüdayi Bey, Orman Müdürü Mithat Bey, Polis Müdürü Halid Bey, Tapu Müdürü İbrahim Resuhi Bey, Evkaf Müdürü Remzi Tevfik Bey'dir (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 20).

4.2. Balıkesir Belediyesi

Belediye kanun ve düzenleri, kasaba ve şehirlerde yaşayan insan topluluklarının ihtiyaç ve sosyal şartlarından doğmuştur. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde de pek çok şehirde belediyeler kurulmaya başlanmıştır. Balıkesir Belediyesi ise 1864 yılında kurulmuştur. Yapılan araştırmalara göre, Cumhuriyet öncesi Balıkesir Belediyesi'nin yapmış olduğu faaliyetler devrine göre oldukça önemlidir. Bu dönemde Balıkesir'deki belediye başkanlarını ve hizmetlerini anlayabilmemiz açısından Kerim Kâni Akpınarlı tarafından yazılan "Balıkesir Şehir ve Belediye Tarihi" adlı eserdeki veriler dikkate değerdir (Akpınarlı, 2009: 183-194).

Milli Mücadele'nin kazanılmasının ardından başlayan cumhuriyet dönemindeki belediyecilik anlayışı için, 1877 Vilayet Belediye Kanunu ile uygulanmıştır. 1930 yılına kadar yürütülen bu kanun gereği belediyecilik alanında çeşitli hukuki düzenlemeler yapılmıştır. Tabii bunlar tam olarak belediyecilik anlayışı ile bütünlük göstermemektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında belediyelerin en önemli görevi, işgal ve savaş yıllarının verdiği

hasarı düzelterek şehri yeniden imar ve iskân haline getirmek, bunun yanı sıra savaş sonrası halkın yaralarını sarmaktır (Bilgi, 1996: 120,124; Ayaz, 2006: 65).

Balıkesir'in 6 Eylül 1922 Yunan işgalinden kurtuluşunun (İlgürel, 1999: 262) hemen sonrası ilk olarak belediye başkanı seçilen Hayrettin Karan idi. Cumhuriyetin ilanı sonrası belediye başkanı olarak İsmail Naci Kodanaz⁸ göreve gelmiştir. İsmail Naci Kodanaz döneminde, belediye azası olarak Hayri Bey, Mehmed Pertev Bey, Emin Bey, Mümtaz Bey, Hilmi Bey, Silahçı Şevki Efendi, Mehmed Vasıf Efendi, Osman Efendi, Abdulrahim Efendi, Veli Aladdin Efendi seçilmiştir (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927:20).

1927 yılında İsmail Naci Kodanaz'ın belediye başkanı olarak görevini icra ettiği bu dönemde öncelik olarak tarih boyunca insan için bir ihtiyaç olan aydınlanma işine önem verilmiştir. Buna göre, masrafları belediyeye ait olmak ile birlikte beş yüz beygir kuvvetinde dizel motorlarıyla elektrik tesisatı en az altı ay içerisinde kurulacaktır. Belediye tarafından evlere ve ticarethanelere lamba verilecek ve bütün caddelerdeki elektrik lambalarını halka ücretsiz bir şekilde kullanımı sağlanacaktır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 21).

Yine Cumhuriyetin ilan edilmesinden sonraki dönemde de içme suyu ile ilgili çalışmalar yapılmıştır. Balıkesir belediye başkanı İsmail Kodanaz döneminde de, belediyenin en büyük projesi, Balıkesir'in içme suyu problemini kalıcı olarak çözümlenektir. İçme suyunun kalitesinin artırılması için yoğun bir tempoda çalışan belediye başkanı Kodanaz, Balıkesir merkeze Çataldağ'dan su getirme girişiminde önemli rol oynamıştır. Belli ki su meselesi de, yaşanan savaşlar sonrası halkın yokluk içerisinde bulunması ve ekonomik zorlukların yanında önemli bir problem olarak gündemdedir (Türk Dili Gazetesi, 1938: 1-2; Sert, 2021: 48).

Aynı süreçte, şehir merkezindeki su tesisatı için gerekli olan 16.000 lira değerindeki su boruları alım işi de cumhurbaşkanının imzası bulunan kararname ile uygun görülmüştür (Sert, 2021: 47). İsmail Naci Kodanaz, suyun şehre getirilmesi hakkında Türk Dili Gazetesi'ne de geniş açıklamalarda bulunmuştur (Türk Dili Gazetesi, 1938: 1,2).

Bu çalışmaların yanı sıra şehrin ülke ile iletişimini sağlayabilmek için bir telefon tesisatının kurulması yönünde adım atılmıştır. Bunun için, Bursa posta ve telgraf müdüriyetine müracaat edilmiş ve bir santral tesis edilmesi kararlaştırılmıştır. Yine cumhuriyet sonrası, kentin modernleşmesi yönünde önemli değişiklikler görülmektedir. Yeni yolların yapımına öncelik verilmiş

⁸1310 yılında Balıkesir'de doğmuştur. İlk ve lise öğrenimini Balıkesir'de tamamlamıştır. Tuhafiyecilikle ticarete atılan Naci Kodanaz, iki defa (1.3.1925-31.12.1934/29.9.1936-4.11.1942) Belediye Başkanlığı görevinde bulunmuştur. Tuhafiyecilikte ticari hayata atılan Naci Kodanaz, caddelerin parke ile döşenmesi ve 1939 sayılı kanunla Elektrik İşletmesi'nin belediyeye devri işleri de onun zamanında olmuştur. (Akpınarlı, 2009: 122).

ve İstasyon Caddesi'ne⁹ mevzi olarak bir cadde daha yapılmıştır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 21). Aynı dönemde kamu hizmet binalarının yapımına da önem verilmiş ve Vali Konağı'nın¹⁰ altı ayda tamamlanmak üzere inşasına karar verilmiştir (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 21).

Balıkesir'in tarihi mahallelerinden biri olan Eski Kuyumcular Mahallesi'nde inşasına başlanan Valilik Konağı binası, dönemin siyasi görüşü olan ulusal mimarlık üslubunda tasarlanmıştır (Uçar, 2013: 11-12). Hizmet bina inşa yapımında belediyenin maddi desteği devam etmiş, Türk Ocağı ve Toplantı Binası da yapılmıştır. Vakıf idaresi tarafından 1927 senesinde başlanmış olup altı ay zarfında tamamlanmak üzere otel yapımına başlanması da kentsel modernleşmenin göstergesidir (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 21).

İsmail Naci Kodanaz döneminde şehir merkezinden geçen Çay Deresi'nin güney cephedeki derelerle bağlantısı da kesilmiştir. Zira şehirde, Çay Deresi boyunca nüfus hareketliliği vardır. Muhtemelen derenin taşması önlenmek istenmiştir (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 21).

Anlaşılan şu ki, İsmail Naci Kodanaz cumhuriyet yönetiminde her hususta yenilik fikrine açıktır. Toplumun yaşam kalitesini arttırmak için hızlı hareket etmesi de, bu husustaki kararlılığını göstermektedir. Kendisinin ikinci dönem belediye başkanlığı sürecinde de bu tutumunu devam ettirdiği, pek çok toplumsal ve kentsel yenileşmede katkısının olduğu görülmektedir.¹¹

4. Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi'ne Göre Balıkesir'de Oteller

Balıkesir'de 1927 yılında belediyenin çalışmaları haricinde imar faaliyetleri de bulunmaktadır. Bu husustaki önemli adım, otellerin yapımı için girişimlerdir. Cumhuriyetin ilanı sonrası Balıkesir'de nispeten otel sayısının arttığı görülmektedir.

*Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi'*ndeki bilgiler doğrultusunda 1927 yılında Balıkesir'de Hükümet Caddesinde (Anafartalar Caddesi) Zarbalı Oteli bulunmaktadır. Otelin sahibi Milli Mücadele'nin önderlerinden Zarbalı Hulusi Bey'dir¹². Otel işleten kişi ise Yakup Efendi'dir. 19 odası bulunan otelde, 32 karyola ve 21 yer yatağı bulunmakta idi. Otel odalarının fiyatları ise 40-75 kuruş aralığında değişmiştir. Bu fiyat aralığı karyolası mevcut olan odalar içindir. Otelin karyolaları yaylı yataklardan yapılmıştır. Yer yatağı olan odaların ise 25 kuruş olduğu belirtilmiştir. Ayrıca otelin otomobiller için garajı da mevcuttur (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927:22). Otel, aynı zamanda han özelliği göstermektedir ki bu sebeple oldukça büyük bir bahçesinin bulunduğu bilgisine erişilmiştir. Yine Zarbalı Oteli gazino olarak hizmet vermekle birlikte, dönemin en dikkat çeken konaklama yapılarından

⁹ Günümüzde Balıkesir Milli Kuvvetler Caddesi'dir.

¹⁰ Günümüzde Orman Bölge Müdürlüğü idare binası olarak işlevini sürdürmektedir.

¹¹ İsmail Naci Kodanaz'ın ikinci belediye başkanı olarak seçildiği 1936-1942 yılları arasındaki faaliyetleri için bkz. Sert, 2021:63-64.

¹² Zarbalı Hulusi Bey hakkında ehemmiyet arz eden bir eser olarak bkz. Şimşir, 2022:7-191.

biridir. Bu otel, 1952 yılında yıkılmış, yerine Ziraat Bankası'nın inşaatı başlatılmıştır (Birinci, 2021: 94).

Aynı tarihlerde var olduğu bilgisine eriştiğimiz bir diğer otel, Temaşa Otelidir. 1870'li yıllarda ticarethane ve konut olarak inşa edilen Temaşa Otelisi Balıkesir Palas olarak da anılmıştır (Birinci, 2021: 96).

Kentin ilk otel yapılarından olan Temaşa Otelisi'nin 1927 yılındaki müdürü Arslan Efendi'dir. İstasyon Caddesi'nde (Milli Kuvvetler Caddesi) yer alan bu otel, 10 odadan mevcut olup 27 karyolaya sahiptir. Odaların karyolaları yaylı yataklardan oluşmaktadır. Odaların fiyatları ise 55 ve 75 kuruş arasında değişmektedir. Yine otelde telsiz telefon ahenesi misafirlerin hizmetine sunulmuş, zemin katı da kiraathane olarak işletilmiştir (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 22).

6. Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi'ne Göre Balıkesir'de Basın

Osmanlı Devleti'nin son demlerinde başlayan basın yolundaki girişimler, matbaanın kuruluşu ile Balıkesir'de de kendisini göstermiş ve şehirde hızlı bir şekilde gazetecilik faaliyetleri başlamıştır. Batı Anadolu'nun kültürlü bir şehri olmasıyla tanınan Balıkesir'in basın hayatı da oldukça hareketlidir. Şehirdeki gazetecilik faaliyetleri ilk olarak Karesi gazetesiyle 1886 yılında başlamış, ardından kronolojik olarak *Balıkesir, Yıldırım, Ses, İzmir'e Doğru, İrsad, Zaferi Milli, Rezm ve Azim* gazeteleri yayınlanmış ve çeşitli araştırmalara konu olmuşlardır¹³(Yurdakök, 1992: 21-23; Balıkesir Bir Kentin Kimliği, 1997: 333-335).

Ancak Cumhuriyet dönemi Balıkesir'de modern gazetecilik anlayışını başlatan yerel gazete, *Türk Dili*'dir. *Türk Dili Gazetesi* 16 Mayıs 1926 yılında yayın hayatına başlamış, 1968 yılına kadar yayınlanmaya devam etmiştir. Yayın hayatına Osmanlıca olarak başlayan günlük siyasi gazete, Latin Alfabesi'nin kabulünün ardından bu alfabe ile basılmıştır (Sert, 2021: 204). Gazetenin ilk sahibi Milli Mücadele'ye önemli katkı sağlayan Hayrettin Karan'dır. Gazetenin müdürü ise İsmail Naci Kodanaz idi. Gazetenin içeriğine bakıldığında, siyasi, içtimai, ticari ve iktisadi olmak üzere pek çok konuya değinilmiştir. *Türk Dili Gazetesi*'nin önemli bir özelliği de ticari mevzularda İstanbul gazetelerinden önce halkı bilgilendirmesidir. Merkeze bağlı kazalarda okumak için oldukça talep edilen (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 21), bu gazete sayesinde Balıkesir'de kültürel açıdan önemli bir değişim gerçekleşmiştir.

7. Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi'ne Göre Balıkesir'de Ulaşım

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Anadolu'da ulaşım, ticaret ve taşımacılık faaliyetleri için yol güzergâhlarının yapımına önem verilmiş, bu hususta devlet bünyesinde önemli harcamalar yapılmaya başlanmıştır. Balıkesir de önemli üretim ve dağıtım merkezlerini birbirine bağladığından,

¹³ Verilen gazeteler hakkında detaylı bilgi veren önemli çalışmalar da mevcuttur. Bkz. Mustafa Özsarı, Balıkesir Basınının İşgal ile İmtihanı: Yunan İşgali Döneminde Balıkesir Basını (Erişim: URL-4).

şehirde ulaşım konusunda atılımlar gerçekleştirilmiştir. Kerim Kani Akpınarlı bu hususta, Balıkesir’de elektrikle çalışan tramvay hattının inşasının gündeme geldiğinden bahsetmiştir (Akpınarlı, 2009: 167-169). Aslında Balıkesir ve çevresinin yol yapımı itibariyle diğer yerleşim yerlerine göre iyi bir durumu olsa da, yeterli değildir. Özellikle Millî Mücadele sonrası büyük bir zafer kazanılmış olmasına rağmen, ülkede her yer zarar görmüş ve yollar da tahrip olmuştur.¹⁴

Cumhuriyetin kurulmasının ardından ülkenin tümüyle kalkınması hedeflenmiş, ulaşım imkânlarının geliştirilmesi de öncelik olmuştur. Pek çok şehir de olduğu gibi Balıkesir de yol yapımı üzerine çalışmalarını sürdürmüştür. Merkeze bağlı ilçelerden Edremit, Burhaniye, Ayvalık, Susurluk, Bandırma, Balya ve civar illerden Bursa ile ilçesi Mustafa Kemalpaşa’ya kadar otomobillerin seyri için karayolları yapılmıştır. İzmir’e ve Bandırma’ya ulaşım için, şimendifer hattı inşa edilmiştir. Bunların yanı sıra 1927 yılının Balıkesir’in de geleneksel ulaşım araçlarından at arabası, katır ve deveden de günlük hayatta fayda sağlanışına devam edilmiş, ayrıca bu araçlar ticaret mallarının naklinde de kullanılmıştır (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 21).

8. Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi’ne Göre Balıkesir’de Sağlık

Cumhuriyetin ilanı öncesinde Balıkesir’in sağlık hizmetleri mevzusunda Yüzbaşı İshak Hakkı Bey “1920’de Balıkesir” adlı eserinde kısa notlar düşmüştür. Buna göre, şehrin girişinde bir hastane mevcuttur. 50 yataklı bu devlet hastanesinde hastalıklarla mücadele için önemli tıbbi cihazlar bulunmaktadır (Yüzbaşı İshak Hakkı Bey, 1997: 16). Yine belediye binası içinde bir dispanserin varlığından söz edilmektedir (Sert, 2021: 215). Bu gibi kurumlar şehrin sağlık hizmetlerinin temelini de oluşturmuştur. Ayrıca hastalıkların tedavisi için eczacılık mesleği de şehirde yavaş yavaş ön plana çıkmış ve eczaneler kurulmaya başlanmıştır.

Ancak sağlık hizmetlerinin kalitesini iyileştirmek için Balıkesir’deki eczanelerin kuruluşu cumhuriyetin ilk yıllarına denk gelmektedir. Şahıslara ait olarak açılan bu sağlık kuruluşlarından 1927 yılında eczacı Necmeddin Adil tarafından işletilen Vatan Eczanesi bulunmaktadır. Balıkesir Zağanos Paşa Cami karşısında yer alan bu eczanede ilaçlar tedarik olunmakta idi (Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927: 21). Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi’ne belirtilmemiş olsa da, araştırmalarımız doğrultusunda 1927 yılında Balıkesir merkezde eczacı Azmi Neşet tarafından işletilen Azmi Neşet Eczanesi’nin var olduğu, sonradan Şifa Eczanesi olarak adının değiştiği bilgisine de ulaşılmıştır (Yenal, 1989:170).

Sonuç

Balıkesir konumunun verdiği avantaj ile her zaman önemini korumuştur. Şehir, Osmanlı Devleti döneminde iktisadi ve ticari hayatta gelişme göstermiş, Cumhuriyet’in ilanı ile büyümeye devam etmiştir. Bu

¹⁴ Ulaşım politikaları hakkında yapılmış kapsamlı bir çalışma için bkz. As, 2006:36-62.

durum, 1927 yılı *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi*'ne yansımış, şehrin kapsamlı olarak gazetede incelenmesi de çalışmamızın ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Çalışmamızda faydalandığımız *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi*'nde şehrin gelişmesine katkısı olan pek çok mevzu üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda gazeteye dayalı olarak yaptığımız araştırmada, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında Balıkesir'in ekonomisinin tarım ve hayvancılığa dayandığı, daha sonra ise ticaret ve sanayi sektöründe gelişme gösterdiği anlaşılmıştır. Özellikle, Milli Mücadele yıllarında düşman kuvvetlerine karşı Balıkesir'i savunan kişi veya ailelerin, cumhuriyetin ilanı sonrası şehrin ekonomik olarak gelişimine katkı sağladıkları ve bu hususta yol gösterici oldukları kanaatine varılmıştır. Yine şehrin ekonomik olarak büyümesi için iktisadi kuruluşlar yaygınlaştırılmış, belediyenin de bu konuda çalışmalar yürüttüğü bilgisine de erişilmiştir.

Yine *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi*'nde Balıkesir'in 1927 yılında çağdaş bir görüntüye kavuşturulması için, imar faaliyetlerine girişildiği, sağlık hizmetlerine ilişkin faaliyetlerde bulunduğu, ayrıca şehre kültürel canlılık getiren gazeteciliğin ilerlemesi için de verilen çabalar yansımıştır. Biz de, yapmış olduğumuz çalışma ile şehirde oluşan bir takım olumlu değişimleri özetle çalışmış bulunmaktayız.

Sonuç itibarıyla Balıkesir, Batı Anadolu'nun dikkat çeken şehirlerinden biri olup hem Osmanlı Devleti sürecinde hem de cumhuriyetin kuruluşunun ardından gelişmeye açıktır. Bu bakımdan her zaman dikkat çeken bu değişim ve gelişim süreci günümüzde de devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Arşiv Kaynakları

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), Başbakanlık Kararlar Daire Başkanlığı (1920-1928), 30.18.1.1./14-44-19.

Gazeteler

Türk Dili Gazetesi, 25 Ağustos 1927, S. 386.

Türk Dili Gazetesi, 3 Şubat 1928, S. 518.

Türk Dili Gazetesi, 1 Temmuz 1932, S. 1854.

Türk Dili Gazetesi, 10 Şubat 1938, S. 3779.

Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 9 Mart 1941 (1925).

Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi, 1927 (Balıkesir Rehberi).

Yazılı Kaynaklar

Akpınarlı, K. K. (2009). *Balıkesir şehir ve belediye tarihi*. Balıkesir: Balıkesir Belediyesi Kent Arşivi.

Apak, S.-Tay, A. (2012). Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıldaki finansal sisteminde Osmanlı Bankası'nın yeri ve faaliyetleri. *Muhasebe ve Finansman Tarihi Araştırmaları Dergisi*, (3), 63-103.

- As, E. (2006). *Cumhuriyet dönemi ulaşım politikaları (1923-1960)*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Ayaz, B. (2006). *Cumhuriyetin ilk yıllarında Akhisar kazası (1923-1933)*. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Balıkesir bir kentin kimliği* (1997). Ankara: Rotary.
- Balıkesir ticaret ve sanayi odası salnamesi*(1926). İstanbul: Hüs-n-i Tabiat.
- Bilgi, N. (1996). *XIX. yüzyılın ilk yarısında Manisa kazası (1908-1950)*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Birinci, N. (2021). Konaklama yapılarının tarihsel süreçteki gelişimi:20. yüzyıl Balıkesir otelleri. *Tasarım Kuram Dergisi*, (33), 87-106.
- Çetin, Ş. (2010). *Mizah edebiyatımıza katkısı bakımından Amcabey Dergisi üzerine bir inceleme*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çamdereli, M.-Varlı, M. (2009). *Reklam gazete ve dergileri*. İstanbul: Rasyo.
- Ekrem, M. (1933). *T.C. Balıkesir ticaret ve sanayi odası 10 yılda*. Balıkesir: Vilayet.
- Eren, M. (1990). *Balıkesir il müftüleri ve tarihi kitabeler*. Balıkesir: İnce.
- Gülsoy, U.-Nazır, B. (2009). *Türkiye’de ticaretin öncü kuruluşu Dersaadet Ticaret Odası 1882-1923*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.
- İlgürel, M. (1999). *Balıkesir kongreleri*. İstanbul: Atatürk Araştırma Merkezi.
- İnalcık, H. (2000). *Osmanlı İmparatorluğu’nun ekonomik ve sosyal tarihi 1*. İstanbul: Eren.
- Keskin, Ö. (2015). Üzümün bağı asmanın kurdu: Osmanlı İmparatorluğu’nda filoksera ile mücadele. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 30 (2), 479-505.
- Öztürk, G. (2018). 1920-1950 yılları arasında Türkiye’deki reklamcılığın değerlendirilmesi. *Halkla İlişkiler ve Reklam Çalışmaları E-Dergisi*, 1 (1).
- Sert, A. (2021). *1923-1960 döneminde sosyal, siyasi ekonomik açıdan Balıkesir*. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Sunay, S. (2007). *II. Abdülhamid döneminde Balıkesirli mülki görevliler hakkında bir inceleme (sicill-i ahval kayıtlarına göre 1879-1909)*. Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Şeremetli, S. (2006). *1946-1960 iktidardan-ihtilale Balıkesir’de Demokrat Parti hareketi*. Balıkesir: Liva.
- Şimşir, N. (2022). *Balıkesir’in Kuvâ-yı Milliye kahramanlarından Zarbâlı Hulusi Bey*. İstanbul: Post.
- Uçar, H. (2013). Balıkesir’de erken Cumhuriyet Dönemi’nde inşa edilen vali konağı. *Uludağ Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 18 (1), 11-26.
- Üner, M. (2022). Balıkesir sanayisi ile ilgili bazı tespitler (1917-1933). *İsmail Hakkı Mercan’a Armağan*, 221-240, İstanbul: Post.
- Üner, M. (2022). Balıkesir ticaret ve zahire borsası (1925-1932). *Türk Dünyası Araştırmaları*, 132 (160), 189-206.

Yaş, M. (1980).*Cumhuriyet dönemi Türkiye ekonomisi 1923-1978*. İstanbul: Akbank Kültür.

Yazıcı, N. (2004). Karesi gazetesinde Gönen. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, (33-34), 131-165.

Yenal, M. (1989).*Münir Yenal'dan mektup var*. Balıkesir: Balıkesir Postası.

Yurt ansiklopedisi: Türkiye, il il: dünü, bugünü, yarını (1982). 2, İstanbul: Anadolu.

Elektronik Kaynaklar

URL-1:

<https://www.yeniakit.com.tr/biyografi/cemal-nadir-guler> (Erişim: 12.12.2022).

URL-2:

http://www.ikdh.yek.gov.tr/Home/Index_?n_id=3 (Erişim: 24.12.2022).

URL-3:

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/3243> (Erişim: 24.12.2022).

URL-4:

<http://mustafaozsari.blogspot.com/2014/03/balkesir-basnnn-iskal-ile-imtihan-yunan.html> (Erişim: 10.12.2022).

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

ASLAN SEMBOLİZMİNİN TARİHSEL YOLCULUĞU VE GÜNCEL LOGO TASARIMLARINDA KULLANIMI



HISTORICAL JOURNEY OF LION SYMBOLISM AND ITS USAGE IN CURRENT LOGO DESIGNS

Orhan TUTAYSALGIR*-Sevgi ARI**

ÖZ: “Ormanların kralı” olarak anılan aslan, çağlar boyunca farklı kültürlerin görsel ve sözel anlatılarında kullanılmıştır. Aslan sembolünün köklü tarihi, her dönemde değişen inanç ve toplumsal yapıların, bu sembol üzerinden gözlemlenmesini mümkün kılar. Aslan sembolizmi şehirlerin, devletlerin ortaya çıkışı ve ardından gelen endüstrileşme süreci gibi insanlık tarihindeki önemli kırılmalarla etkileşim içindedir. Aslan sembolünün tarihsel süreç içerisindeki çeşitli kullanım alanlarının ve görsel niteliklerinin ele alındığı bu çalışmada, çağdaş örnekler üzerinden güncel bağlantılar incelenmiştir. Aslan sembolünün mitlerden topluluklara ve oradan da ticari kurumlara aktarılan yolculuğunda temsil ettiği değerlerin kökenleri ve bu değerler sisteminin ortaklık gösteren ve ayrılan yönleri çözümlenmiştir. Güncel markaların aslan figürünü seçmelerinin altındaki nedenler, söz konusu tarihsel incelemeye eşlik etmiştir. Görsel karakteri kültürler ve çağlar içerisinde değişiklik gösterse de aslan sembolü, güç, liderlik, üstünlük sahibi olma ve bu nitelikleri sürdürme isteğinin temsili olarak birçok toplum tarafından kabul görmüştür. Bu çalışma ile cesaretin, otoritenin ve gücün temsili olarak öne çıkan aslan sembolünün kimi kültürlerde savaşılan, kimi kültürlerde ise saygı duyulan bir figür olduğu ortaya çıkmıştır. Sembolün güncel logolardaki kullanımında, tarihten bugüne aslana atfedilen karakteristik özelliklerin değişmeden taşındığı gözlemlenmiştir. Ayrıca çağdaş logo tasarımlarında farklı görsel yapılar altında olsa da yapılan seçimlerin ortak kökenden beslendiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sembolizm, Kurumsal kimlik, Görsel tasarım, Logo tasarımı, Aslan sembolü.

ABSTRACT: The lion, known as “the king of the forests”, has been used in the visual and verbal narratives of different cultures throughout the ages. The deep-rooted history of the lion symbol makes it possible to observe the changing beliefs and social structures through this symbol. Lion symbolism interacts with important breaks in human history, such as the emergence of cities and states and the subsequent industrialization process. In this study, which deals with the various usage areas and visual qualities of the lion in the historical process, the connections between current uses are examined through contemporary examples. In the journey of the lion symbol, which was transferred from myths to communities and from there to commercial institutions, the origins of the values it represents, and the common and divergent aspects of

*Araş. Gör.-Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü / Kütahya-orhan.tutaysalgir@dpu.edu.tr (Orcid: 0000-0001-5976-7335)

**Doç. Dr.-Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü / Adana-sevgiarigraf@gmail.com (Orcid: 0000-0001-6153-3714)

this system of values were analyzed. The reasons behind the usage of the lion figure by the current brands using the lion symbol have accompanied the historical analysis in question. Although its visual character varies across cultures and ages, it has been revealed that the lion symbol is accepted by many societies as a representation of power, leadership, superiority, and the desire to maintain these qualities. With this study, it has been revealed that the lion symbol, which stands out as a representation of courage, authority, and power, is a figure fought in some cultures and respected in some cultures. It has been concluded that the use of the lion symbol in current logos has retained the characteristic features attributed to the lion from history to the present and that despite the different visual results in contemporary logo designs, the choices made are fed from a common origin.

Keywords: Symbolism, Corporate Identity, Visual Design, Logo design, Lion symbol.

Giriş

Tarih öncesi insan için mağaranın yanı başındaki uçsuz bucaksız evren ve doğa hem korku hem de ilham kaynağı olmuştur. İlkel insanlar tapınma ihtiyacı duyduğunda, sembollerin bulunduğu duvarın önüne giderek affını dilemiş, dileklerini sunmuş ve duasını etmiştir. Tanımlayamadığı veya kontrol edemediği varlıklarla ilişkisinde ya ona saygı duymuş ya da onu alaşağı etmek ümidi ile onunla yarışa girmiştir. Çağdaş dünyanın güç dengelerinden çok daha vahşi bir ortamda yaşayan bu topluluklar için hayatlarının en önemli ve hareket halindeki parçalarından biri olan hayvanlar âlemi, çözümlenmesi gereken yaşamsal konuların başında gelmiştir.

Geçmişten günümüze birçok kültürde belirgin bir işaret olarak kullanılmaya devam edilen aslan, doğal yaşam içerisinde 'pride' adı verilen gruplar oluşturan sosyal bir tür olmasıyla farklılaşır. Yaşadığı alanda kurduğu üstünlük sayesinde 'Ormanların kralı' olarak anılan aslan, kolonileşen ve koloni içi yönetim ruhuna sahip olan ilk hayvanlardandır. Aslanlar genellikle et obur canlılardır, yalnızca gerekli durumlarda (hastalık, zehirlenme vb.) yeşillik ve otçul yeme düzenine geçerler.

Kedilerin atası olarak tanımlanan bu güçlü hayvan türünün karakteristik özellikleri; 3 metreye kadar uzanan boyutu, 150-200 kg arası ağırlığı, bir ev kedisinin 30 kat daha güçlü ısırlığı ve ömrü boyunca ortalama 3.000 kez çiftleşme potansiyeline sahip olmasıdır. Dişi ve erkek aslan arasındaki en büyük farklar; yele, boyut ve davranış biçimlerinde ortaya çıkar. Erkek aslanlar dişilerine göre daha çok kükreyen, daha fazla yeleye sahip ve daha alfa bir tutum sergilemektedir. Alanını işaretlemek için idrarı ile kokusunu bırakan erkek, dişisine göre daha fazla yemekte fakat daha az avlanmaktadır. Yani koloni halinde yaşayan bu canlıların erkekleri, koloninin ortak avından kendine pay çıkarabilmektedir. Dişi aslan, içgüdüsel olarak yavrusu ve kolonisi için daha fazla avlanırken erkeğe oranla daha az besin tüketerek yaşamını sürdürmektedir.

Mısır Medeniyetinde Aslan Sembolü

Kimliğini ve ideolojisini en iyi şekilde topluluklara empoze ederek kendi kültürünü oluşturan uygarlıklar listesinin başında Mısır medeniyeti ile

karşılaşırız. MÖ 3500'lü yıllarda, Nil nehri kıyısında ve Kızıl Denizin üstünde konumlanan Eski Mısır, bulunduğu konum sayesinde küresel anlamda ayrıca bir değere sahiptir. Bilinen Dünya tarihinin ilk yerleşik hayata ve özerk yaşama geçmiş topluluğu olarak kabul edilen Eski Mısır, yalnızca maddi ve fiziki bir güce değil, aynı zamanda kültürel ve sosyolojik bir yapıya sahiptir. Kendi inanç sistemini oluşturan Mısır toplumu, bunu mitler ve efsaneler ile desteklemiştir. Ayrıca kurallar ve sistemler dahilindeki görsel anlatılar kapsamında, kutsal varlıkları daha anlaşılır hale getirmeye çalışmış ve çağdaşlarından ayırmıştır. Eski Mısır toplumu hem jeopolitik konumundan ötürü hem de inanç sisteminden kaynaklı olarak gök ve göksel varlıklarla da yakından ilgili olmuştur.

Doğal ortamında gücü ve üstünlüğü temsil eden aslana Mısır'da "kutsal alanların ve sarayın koruyucusu" görevi verilmiştir. Eski Mısır'da firavunlar, aslan üzerinden kendilerine güç ve kutsiyet atfederek egemenliklerini sürdürme yoluna gitmişlerdir. Aslanın piramitlerin önünde koruyucu olarak görev görmesi, Mısır kültüründe gayet beklenen bir durumdur. Piramitlerin girişinde halkı karşılayan sfenks, insan kafası ile aslan vücudunun birleştirildiği zoomorfik/melez bir yapıda kurgulanmıştır. Kefren'in krallık döneminde yapılmış birçok heykelin en büyüğü ve en görkemlisi olan Büyük Sfenks, Antik Mısır heykelticiliğinin ilk devasa ürünü olarak bilinmektedir (Gündüz, 2002: 191). *Şekil 1*'de gördüğümüz ve genellikle firavunun kafasının betimlenmesine dayanan bu biçimde, aslan bedeni oturur pozisyonda tasvir edilmiştir. "Dört ayak üzerinde oturan bu devasa aslan gövdesinin yüksekliği 20,12 metre ve başın maksimum genişliği 5 metredir. Başında krallık başlığı ile betimlenen sfenksin, alnının üzerinde güneş tanrısı Ra'nın simgesi olan kobra yılanı Uraeus ve çenesinde ise bugün sadece izi görülebilen 'Osiris' tipi ince ve uzun sakalı vardır" (Dessenne, 1957: 15; akt. Gündüz, 2002: 193). Antik Mısır'da kobra yılanı Uraeus, hem tanrısal korumayı hem de krallara özgü bilgeliği temsil etmiştir. Mısır mitolojisine göre sfenks, *göründüğü her yerde insanları sorulara cevap vermeye zorlayan, doğru cevap vermediklerinde onları yiyip bitiren* tehlikeli bir yaratık olarak betimlenmiştir. Sfenks ile ormanda oturur pozisyonda gözlem yapan bir aslan arasındaki benzerlikler düşünüldüğünde, kutsal bölgeyi gözlemleyen bu devasa heykellerin ziyaretçilerine bir korku duygusu vererek o bölgeyi kendi lehine koruduğunu söylemek mümkündür.



Şekil 1. (URL 1) Giza'nın Büyük Sifenksi (M.Ö. 2500 civarı)

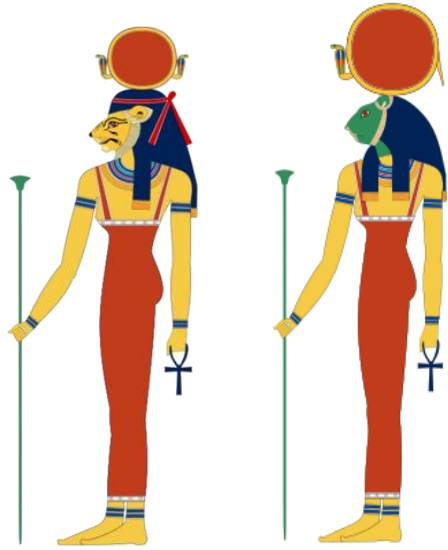


Şekil 2.(URL 2) Dendarah tapınağındaki bir rölyef (M.Ö. 125- M.S 60)

Üç boyutlu aslan figürlerinin yanı sıra Mısır'da çeşitli resimleme ve kabartmalarda aslan ile ilişkilendirilmiş eril ve dişil özelliğe sahip tanrı ve tanrıça betimlemeleri karşımıza çıkar. M.Ö. 125 ile M.S. 60'lı yıllarına tarihlenen Dendarah Tapınağı'nda bulunan eser bunlardan biridir (Şekil 2). Bu renkli kabartmada, 7. Kleopatra olduğu tahmin edilen soylu bir kadın resminin arkasında aslan figürüne yer verilmiştir. Tanrılara özgü korumayı temsil eden yılanın üstünde yer alan ve saraylı kadına eşlik eden bu aslan, onun tanrısal gücünün ve koruyuculuğunun temsilidir. Bir diğer örnek ise *savaş ve yıkım* tanrıçası olan "Sekhmet" in görselleştirilmesidir. Aslan başlı¹ bir insan olarak tasvir edilen bu tanrıça da çoğu betimlemede bir kobra yılanı ile bir arada resmedilmiştir (Şekil 3). Yine Mısır tanrıçalarından "Tefnet" aslan ve kaplan sentezi bir baş kısmına sahiptir (Şekil 4). *Havayı kontrol edebilen, nem, yağmur ve çiğ* tanrıçası olan Tefnet'in kelime kökeni 'su' anlamına gelen "tefnut"a dayanmaktadır. Doğanın dişil ve doğurgan gücünü suyun bereketi üzerinden temsil eden yanılla Tefnet'in vajinasından saf su ürettiğine inanılmıştır. Firavunu temsil eden sfenkslerde bedeni kullanılan aslanın, insan-hayvan melezi tanrılar söz konusu olduğunda farklı bir sembolik bağlantı kurularak kafasının kullanılmış olması dikkat çekicidir.

Yönetimde erk ve güç sahibi olma kavramlarına işaret eden aslan sembolünün koruyuculuğu, bu canlının sonsuz yaşama ulaştırılma isteğinde de kendini göstermiştir. NBC News'in yayınladığı habere göre; Mısır'ın

çocuk kralı Tutankhamun'un süt annesi ve bakıcısı olan Maia'nın mezar kazısında 3000 yıllık geçmişe sahip mumyalanmış bir aslan bulunmuştur (URL 17). Bu mumya, aslana kutsiyet atanması isteğinin bir uzantısıdır. Kendisini 'Güneş'in başkenti' olarak tanımlayan Eski Mısır uygarlığında güneş ve aslan arasında da bir ilişki kurulmuştur. Hayat veren, yaşamın kaynağı olan, aydınlığı ve karanlığı sağlayan güneşe büyük bir kut atfedilmiş ve aslan bu göksel gücün dünya üzerindeki yansıması olarak görülmüştür. Bu anlayışta negatif ve pozitif niteliklerin bir güç/ erk ve saygınlık getirdiğini söylemek mümkündür. Doğal yaşamında geceleri tüm vahşiliği ile avlanan aslan, güç toplamak, dinlenmek ve güneşten faydalanmak için



Şekil 3.(URL 3)
Yıkım Tanrıçası
Sekhmet

Şekil 4.(URL 4)
Yağmur
Tanrıçası
Tefnet

gündüzleri sakince dinlenmektedir. Avladığı besini kendi topluluğu ile paylaşarak grubun refah içerisinde yaşamasını da sağlamaktadır. Aslanın bireysel ve topluluk dahilindeki bu içgüdüsel davranışlarıyla, güneşin hayat verici ve cezalandırıcı gücü Mısır uygarlığında bir liderin sahip olması gerektiğine inanılan karizma ile ortaklık taşır.

Antik Yunan Kültüründe Aslan Sembolü

MÖ 750 ve 150 yılları arasında tarihlenen Antik Yunan döneminin felsefi geçmişi ve inanç sistemi dünya tarihinde önemli bir yere sahiptir. Küçük Asya (Anadolu) ve eski Avrupa'nın kesişim noktasında konumlanan bu dönemde demokrasi, devlet ve meclis kavramlarının temellerinin atılmıştır. Aristo, Eflatun, Sokrates vb. filozofların eserleri, sonrasında oluşan yönetim şekillerini de etkilemiş; Roma, İtalya ve İngiltere gibi büyük krallıklara bir kaynak oluşturmuştur. Yunan mitolojisinin önemli öğelerinden biri olan *sfenks* ise; "kadın yüzlü ve göğüslü, aslan ayak ve kuyruklu, dişi bir canavar" olarak geçer (Erhat, 1972: 355). Bu dişi canavar kimi zaman yarı yılan, yarı kadın Ekhidna ile Geryoneus'un köpeği, kimi zaman da Ekhidna ile yüz ejderha başlı ve yüz kollu Typhon'un kızı olarak betimlenmiştir (Agizza, 2001: 368).

Antik Yunan'ın mitolojik anlatı geleneğinin yanı sıra sanat alanında mimarisi, heykelleri, rölyefleri ve vazo üstü figür süslemeleri Batı kültürünün ve inanışlarının şekillenmesinde önemli bir yere sahiptir. Geometrik, Arkaik, Klasik ve Helenistik döneme ayrılan tüm periyotlarda hayvan betimlemeleri ve dolayısıyla aslan sembolizmi kendine sık sık yer bulmuştur. Antik Yunan mitolojisinde aslan; gücü, asilliği ve korkuya bağlı saygınlığı temsil eden özellikleriyle saray üyelerinin koruyucusu, yardımcısı ve yol göstericisi ve hatta 'mezar bekçisi' olmuştur. Dönemin geçerli inanışında Ekhidna ile Orthos'un çiftleşmesinden ortaya çıkan bu kanatlı varlıklar; şehirlerin, sarayların ve önemli kişiliklerin koruyucusu olarak görev yapmışlardır. Bu varlıklar Mısır sfenkslerinde olduğu gibi şehirlerin girişinde konumlandırılmış; ziyaretçilere cevabı zor soru ve bilmeceler sorarak onları tuzağına düşürmeleriyle ünlü olmuşlardır.

MÖ. 600'lere dayanan tarihçesi ile Antik Yunan kültürünün önemli tapınaklarından biri olan Apollon ve çevresinde aslan figürleri yoğun olarak kullanılmıştır. Apollon tapınağı Aydın'ın Didim yani eski adıyla 'Didyma' ilçesinde bulunan bir kutsal kehanet merkezidir. Bu bölgede aslan sembolizmi taş kabartmalar, rölyefler ve heykellerde kendine yer edinmiştir. Mitlerde tanrıların koruyuculuğunu temsil eden aslan, burada da tapınağın güvenliğini sağlar konumdadır. Google Arts & Culture'den edinilen bilgiye göre; *Şekil 6'da* yer alan ve yaklaşık 2500 yıl öncesine dayandığı belirlenen aslan heykeli, Atina'nın kırsal alanındaki bir mezarlıkta bulunmuştur. 1360 kg ağırlığındaki mermerden üretilen bu aslanın, yapım süresinin 1 yıl sürdüğü ve birkaç usta ve çırağın iş birliği ile üretildiği tahmin edilmektedir. Sanatçıların hiçbirinin gerçek bir aslan ile karşılaşmadığı tahmin edilen bu heykelin kalça kısmında bir inekten

faaydalanıldığı, bir keçinin omurga sistemini referans alındığı ve köpeğin patilerini de aslanın pençesi ile birleştirdikleri söylenmektedir (URL 18). Koruma göreviyle yükümlü olan aslan figürü, davetsiz bir misafire kükreyerek saldırmaya hazır bir duruşla betimlenmiştir.



Şekil 5. (URL 5) Apollon Tapınağındaki Kanatlı Aslan Figürleri, (M.Ö.600)



Şekil 6. (URL 6) Yunan Aslanı, (M.Ö. 478 civarı)

Antik Yunan kültüründe aslan sembolizminin dişil kullanımında karşımıza Yunan ve Hitit mitolojisinin ortak tanrıçalarından biri olan “Kibele” çıkmaktadır. Kibele, birçok farklı görsele yanında iki yardımcı aslan ile tasvir edilmektedir (Şekil 7-8). Yunan mitolojisine göre aslı tanrıça olmayan Kibele, *çift cinsiyetli olduğu için iki cinsi de etkisi altına alabilecek bir cazibeye sahiptir*. Zeus’un rüyasında gördüğü ve kendisine hâkim olamayacak kadar etkilendiği bir varlıktır. Rüyası gerçeğe döndüğünde Zeus onu öldürmek ister. Fakat Afrodit bu kadar güzel bir varlığın öldürülmesine engel olur. Sonunda onu hadım etmeyi erkeklik organını kesmeyi teklif eder. Kesilen penisin düştüğü yerde bir badem ağacı meydana gelir. Bu mitte aslan ile temsil edilen güçlü kadın figürünün tehditkâr nitelikleri, dönemin tanrısal güç algısına eklenen erkil yapıyı ve cinsiyetler üzerinden gerçekleştirilen ataerkil görev dağılımlarını temel hatlarıyla özetler gibidir. Benzer şekilde aslanın kutsiyet ile ilişkilendirildiği Antik Yunan sikkelerinde de rastlanmaktadır (Şekil 9). Bu sikkelerden birinde ‘bilinen ilk bi-seksüel tanrı’ olarak tanımlanan güneş tanrısı Apollon’u gökkuşağı veya güneş halesiyle benzerlikler taşıyan arabasında 3 aslanın koruduğu görülür. Arabanın tekerlerinin her iki yanında birer boğa başı bulunmaktadır. Bu betimlemede aslan; güneşi, göğü ve dolayısıyla tanrısallığı, boğa ise; toprağı, yeryüzünü yani insanı sembolize etmektedir. Bu anlatımlardan yola çıkarak Antik Yunan düşüncesinde aslanın daha çok dişil gücü nitelemeye başladığını ve bu göksel/soyut gücün karşısına boğa/eril/insani bir güç konularak güçlerin kutuplaştırıldığını ve aslan ile boğa sembolizminin üstünlük kurmaya dayanan bir bağlantıyla kurgulandığını söylemek mümkündür.



Şekil 7-8.(URL 7-8) Kil ve taştan yapılan farklı Kibe tavsirleri



Şekil 9.(URL 9) Apollon ve 3 Aslan

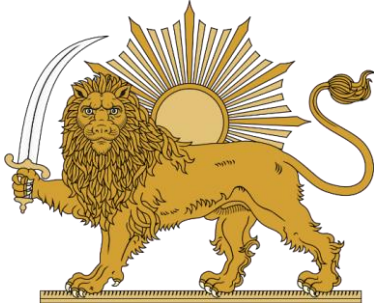
Antik Yunan ideolojisinin 15. yüzyılda yeniden dirilişe geçtiği Rönesans döneminde dini öğretilerin yayılmasını kolaylaştırmak için görsel anlatıya sıklıkla başvurulmuştur. Örnek olarak sanatçı Jacobelle De Fiario'nun duvar resmi olan "Aziz Mark'ın Aslanı" isimli eserdir. Hristiyan aleminin etkili din adamlarından biri olan Evanjelist Mark ve onun vaazlarının, kanatlı bir aslanın koruyuculuğunda tasvir edilmiştir. Azizin öğretilerinin ve Hristiyanlığının gücünün antikiteye dayanan aslan ile ilişkilendirildiği bu resim Rönesans döneminde üç boyutlu olarak hem rölyeflerde hem de iki boyutlu düzlemlerde birçok kez uygulanmıştır. Dolayısıyla Aziz Mark'ın kanatlı aslanı Evanjelist Markos'u temsil eden bir semboldür. Venedik'teki San Marco Bazilikası'nda bir kabartma olarak benzer şekilde bir İncil tutan bu aslanı, Venedik şehrinin ve eski Venedik Cumhuriyeti'nin sembolü olarak şehrin birçok yerinde görmek mümkündür. Bu figür günümüzde Venedik Film Festivali'ndeki en yüksek ödül olan "Altın Aslan" heykelciğinde ve Assicurazioni Generali isimli sigorta şirketinin logosunda da kullanılmaktadır.

İslamiyet'te Aslan Sembolü

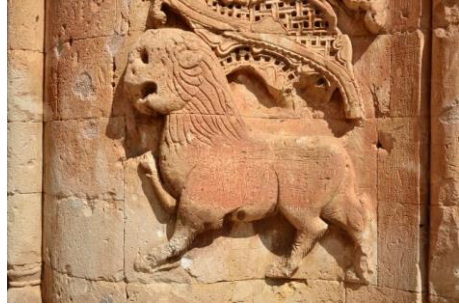
İslamiyet'in tasviri ve sanatı reddettiği anlayışının aksine; çoğu İslami kökenli toplumda görsel anlatıların kullanıldığı ve İslam'ın yaygınlaşmasında bu görsellerden faydalandığı bilinmektedir. İslami gelenek hoşgörü ve tevazu dinidir, bu vizyona sahip bir inanışta insan üretkenliğini ve yaratıcılığını engelleyecek bir sınırlamanın bulunamayacağı kabul edilmektedir. "Farsça'da aslan manasındaki şîr (شیر) ve güneş manasındaki hûrşîd (ی د خورش) kelimelerinden meydana gelen Şîr ü Hûrşîd (ی د خورش و شیر) terkihi, bir gök cismi olan güneşin yanı sıra aslan burcu anlamıyla şîri sipihr (سپهر شیر) ve şîri gerdûn (گردون شیر) aslan burcunda olması itibariyle güneş anlamıyla şîr suvâr (سوار شیر) tabirleri ışığında da tam anlamıyla semavi bir birleşime işaret etmektedir. Güneş ve aslan anlamında Mihr ü Şîr (شیر و مهر) şeklinde de ifade edilmiş bu terkihi oluşturan güneş ve aslan kelimelerinin Arapça karşılıkları şems (شمس) ve esed (اسد) ile yine aslan anlamında kullanılan haydar kelimeleri de Şîr ü Hûrşîd tasvirinin kökeni ve muhtevası açısından önem arz etmektedir. Sanat

eserlerindeki tasvirlerde genellikle profilden verilmiş bir aslan ve onun üzerinden yükselen bir daire içerisindeki insan sureti şeklinde olup, dairenin çevresinden etrafa yayılan çizgiler güneş ışınlarını temsil etmektedir” (Şen, Gürpınar, 2019: 995). Fars edebiyatında aslan, güç, yücelik, büyüklük ve egemenlik simgesi olarak güneşin yeryüzünde temsilcisi olarak yer almaktadır. “Rivayetlerin genel olarak değerlendirilmesiyle güneş tanrının, aslanda güç ve iktidarın sembolü olan hükümdarlarla özdeşleştirilip aralarında ayrılmaz ilişkiler kurulan varlıklar olarak bilinmektedirler.” (Cengiz, 2016: 48). Safevi’ler ve daha sonra Kaçarlar güneş-aslan motifli bayrak kullanmışlar ve bu yolla bünyelerinde iki önemli kimliği birleştirmişlerdir. Safevi döneminde aslan ve güneş, toplumun iki direği olan devleti ve İslam dinini temsil etmiştir. Kaçar döneminde ulusal bir amblem haline gelen bu motif 19. yüzyılda milliyetçi bir yorum kazanmıştır.

Benzer şekilde güneş motifi İran’ın efsanevi hükümdarlarından Cemşid’i temsil ederken aslan motifi de Şii dünyası için ayrı bir önem arz eden Hz. Ali’yi temsil etmiştir. MS 7. yüzyılda İslam dinini kabul ettikten sonra İran’ın kültürel motiflerinde köklü bir değişim olsa da aslan 1979 İslam devrimine kadar İran’ın bayrağında yer almıştır (Şekil 10). Türkiye sınırları içinde ise Ağrı ili tarafında bulunan İshak Paşa Sarayında aslan sembolizmi içeren, kabartmalar yapılmıştır. Sarayın haremünün ana kapısının kolon işlemleri olarak tasarlanan bu formlar, haremün sahibini yani paşanın kendisini ayakta karşılar vaziyettedirler (Şekil 11). Dolayısıyla İslamiyet’te aslana atfedilen kutsiyet astrolojik bir bilgiye dayandırılmıştır. Bu düşüncede aslan figürünün yırtıcı bir hayvan olmasının ötesinde göksel bir bağlantıyla güneşin yeryüzündeki temsili olarak görülmesi dikkati çekmektedir.



Şekil 10. (URL 10) Eski İran Bayrağı-Güneş ve Aslan sembolü (15-20. yüzyıl arası)



Şekil 11. (URL 11) İshak Paşa Sarayındaki Aslan Kabartması (1784)

Türk Kültüründe Aslan Sembolü

Başlangıçta Şamanizm gibi eşitlikçi ve natüralist bir inancı benimseyen Türkler, Şamanist inanç doğrultusunda hayvanların ve doğanın kutsiyeti olmak üzere; kurttan türeme, ağaç kovuğundan doğma gibi efsaneler ile var-oluş mitoslarını oluşturmuşlardır. Hayvan üslubunun Türk kültürel üretimlerinde kullanımı, yalnızca çini, kabartma, minyatür vb.

ürünlerde değil; aynı zamanda sözlü anlatılarına da yansır hale gelmiştir. Araştırmacı Ş. Öztürk'ün 2019'daki eserinde, hayvan tasvirlerinin Türk toplumundaki oluşumunu şu sözlerle açıklamıştır; "Türklerin kullandığı hayvan sembolleri başlangıçta Gök Tanrı dini ve Türk töreleriyle ilgiliyken, sonradan çeşitli yollarla benimsemiş oldukları Hıristiyanlık, Budizm, Manihaizm gibi dinlerle ilgilidir". Çoruhlu ise araştırmamızın ana teması olan aslan sembolizmi ile ilgili olarak; Türklerdeki alplik sembolünün, Budizm ve Manihaizm'deki hükümdarlara verilen ön adlar ve unvanlar ile uyum gösterdiğini dile getirmiştir. Yine Çoruhlu'ya göre aslan, mücadele sahnelerinde gök unsuruna uygun olarak zafer kazanan konumdadır. Düalist inancın getirisi olan iyi-kötü, aydınlık-karanlık gibi kavram ikililerinde olumlu tarafa karşılık gelmiştir. Bundan ötürü birçok hayvan için geçerli olduğu gibi aslanda savaş zafer, iyinin kötüyü yenmesi, kuvvet ve kudret sembolü halindedir. Bunun dışında Çoruhlu 1995 tarihli eserinde İslamiyet'ten önceki Türk kozmogoni mitolojisinde önemli bir yere sahip 'dört yön' tasavvurunun batı yönü sembolü için hem kaplan hem de aslan sembolünün kullanıldığını dile getirmiştir. Aynı zamanda 12 Hayvanlı Türk Takvimi'nde yıl sembolü olan kaplanın yerine de aslanın kullanılma ihtimali olduğunu söylemiştir (Çoruhlu, 1995: 115). Bu çok yönlü kullanımına rağmen aslan değişmeksizin; güç, kuvvet, hâkimiyet, hükümlanlık ve hükümdarlıkla ilişkilendirilmiştir. Kimi zaman bir hükümdarın bizzat kendini kimi zaman da unvanını ve yetkinliğini işaret etmiştir.

Türk halklarının manevi aleminde, dini tasavvurlarında, Güneş ve Ay kültlerinin ayrıca yeri vardır. Kült sayılan Güneş ve Ay kültleri birçok sanat örneğinde yaygın olarak görülmektedir: Dini inançlarda yaygın mevzulardan biri de totemler olmuştur. Ayı yüzlü kadın, hayvan başlı erkek, saksı heykelcikleri, altın ve gümüş kap örnekleri üzerindeki insan yüzlü öküzün, koyun ve keçilerin kanatlı resimleri, zoomorfik kap örnekleri, hayvan figürleri esasen totemizmle ilgilidir. Türk halklarının manevi dünyasından, efsane ve destanlarından doğan mitolojik mevzular, bazı sanat eserlerinde yaygın şekilde ifade edilmiştir. Kanatlı ve boynuzlu aslan grifonu, öküz, karşılıklı kartal figürleri, karşılıklı geyik ve keçi suretleri sanat eserlerinde tasvir olunmuş, mitolojik suretler olmuşlardır." (akt.: Şen ve Gürpınar, 2019: 986)

Türklerde, hayvan ve doğaya kutsiyet verme eğilimleri, koloni içi anlatı türleri ile çeşitlenmiştir. Aslan figürü Budizm'le birlikte görülmeye başlanmış ve Budizm'de Aslan, tanrı sembolü ve hükümdarın oturduğu tahtı simgelemiştir. Aslan 'zafer kazanan, iyilik getiren ve aydınlık veren' bir hayvan olarak kabul edilmiş; Türklerde uzun saçın yaygın olması, aslanın yiğitlik ve kudret simgesi olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Tekin'in aktarmasına göre, Şâh İsmail Hatâî'nin "mi'râc" isimli şiirinin en önemli karakterlerinden biri "aslan"dır. Mi'râc minyatürlerinde aslan tasvirine ilk defa Safevi döneminde rastlanılır. 16. yy.'da nakkaşlar tarafından uygulanan bu görsellerde Hz. Muhammed elinde mühür taşıırken; Dehlevî'nin Hamse'sinde, Nişâburî'nin Kısas'ül Enbiya'sında, Cafer Sadıkî'nin Falnâme eserinde mührü üst köşede duran aslan figürüne uzatırken gösterilmiştir. Hz. Ali'nin aslan anlamına gelen "Haydar" ve Allah'ın güçlü aslanı anlamına gelen "Esedullahi'l Galib" lakapları vardır" (Tekin, 2012: 103). "Hun Dönemine ait ve kurganlardan çıkarılarak günümüze kadar ulaşan pek çok

eserde aslan figürü yer almaktadır. Bununla beraber üzerinde aslan figürlerinin bulunduğu en önemli eserler: Esik Kurganı'ndan çıkarılan; "Altın Elbiseli Adam" ve Pazırık kurganından çıkarılan; "Pazırık Halısı"dır" (Öztürk, 2019: 20). Hunlarda zengin bir çeşitlilikle at, geyik ve aslan motiflerinin kullanıldığı kayıtlara geçmiştir. Bir başka halı üzeri aslan uygulaması da Kök Türklerde bulunmuştur. Tong Yabgu Kağan döneminde basılan paralarda paranın ön yüzünde hükümdarın portresi, arka tarafında astrolojide aslan burcunun sembolü olarak da kullanılan minimal bir aslan motifi kullanılmıştır. Uygur Türklerinde hükümdarlar unvanlarının tamamlayıcısı olarak aslan kelimesini kullanmış, "Arslan Han Uygurları" tabiri Çin kaynaklarında geçmiştir. Eski Türkçede "yalnguk" insan demektir. Uygur yazılarında, "yalngukların arslanı iligler", yani "insanoğlunun aslanı, hakanlardır", bilgisi kayıtlarda bulunmuştur" (Ögel, 1995: 137). Benzer şekilde Çin kaynaklarında Doğu Türkistan'da Kuça hükümdarının aslan şeklinde bir taht üzerinde oturduğu ve bu sebeple hükümdarın kendisine "Arslan Hükümdar", halkın da hükümdarına "Arslan Han" dediklerini kaydedilmiştir (Eberhard, 1942: 133). Türk mitolojisinde önemli bir kaynakça olan Dede Korkut hikayelerinde de aslan tasviri sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. "Dede Korkut hikayelerinde geçen "amit soyunun aslanı", "erenlerin aslanı" tasvirleri Kazan Han'la eş tutularak, liderlik, güç, adalet, cesaret gibi özelliklere işaret etmiştir. Bunun yanı sıra Kanlı Koca oğlu Kanturalı boyunun anlatımında; "Ya kara buğranın göğsü altında kalayım ya boğanın boynuzunda ilişip kalayım ya kağan aslanın kınağında didileyim" anlatımı yer almaktadır" (Gökyay, 2000: 137). İslam'ın Türk topluluklarında yaygın bir inanç haline gelmesinden sonra tasvir yollarında daha çok minyatür ve çini gibi sanat türleri kullanılmıştır. Aslan sembolizmi kendine minyatür alanında da sıkça yer bulmuştur. Türk ve İran mesnevilerinde işlenen; ilk defa 10. yy.'da Firdevsi'nin Şehname'sinde sonra 12. yy.'da Nizâmî-i Gencevi'nin kaleme aldığı Hüsrev ü Şirin (bilinen adı ile Ferhat ve Şirin) için yapılan süslemelerde de aslan sembolizmine rastlanılmaktadır. Eserde Sâsânî Hükümdarı Hüsrev-i Pervîz ile Ermeni prensesi Şîrîn'in aşk hikâyesi anlatılmaktadır. Güçlü aşk duygularının aktarıldığı bu aşk romanı daha sonra benzerlerinin yazılacağı bir edebî tür oluşturmuştur (Pehlivan, 2016: 26). Anlatının bir bölümünde Hüsrev'in zırhsız ve kılıcsız bir şekilde aslan ile kapıştığı, tek yumruğu ile onu alt edecek kudrete sahip olduğu minyatürler ile anlatılmaktadır.



Şekil 12. (URL 12) Hüsrev'in aslanı yumruğuyla alt edişi

Orta Çağ Anadolu'sunda özellikle Selçuklu Dönemi eserlerinde ay, güneş, gezegen ve yıldızlar önemli bir yer tutmuş, güneş ve aydınlık simgesi olan aslan birçok sanat ve mimari eserde bol miktarda kullanılan motiflerden olmuştur (Alp, 2009: 43). İslam'ın kabulünden sonra minyatür sanatının yaygınlaşması ile tasvirlerde azalma olmuştur. Fakat az da olsa kullanılan aslan figürlerinin adalet, barış, huzur ve mutluluğu çağrıştırdığı bilinmektedir. Türk toplumunda güneş hayat veren, ışık tutan ve dünyadaki yaşamın en büyük unsurlarından biri olarak sayılırken aslanın güneşin yeryüzündeki yansıması olarak kabul görmesi dikkati çekmektedir. Sözlü kültürde sıkça iyiliğin, kötülüğü yenmesi temasında işlenen aslan motifi adaletin, kudretin, cesaretin ve buna sahip olması beklenen toplum liderlerinin sembolü olmuştur. Çoruhlu'nun 1995 tarihli kaynağında bulunan İznik çinisi üzerine nakşedilen bu figürde aslan, güneş ile bir konumda görülmektedir (Şekil 13). Kafasının etrafında bulunan yeleleri güneş ışıkları ile iç içe girmekte toprağa güç ve bereket kazandırdığına işaret edilmiştir.



Şekil 13. İznik Çini Süslemesi (Çoruhlu, 1995: 221)

Aslan Sembolünün Kullanıldığı Güncel Logo Örnekleri Peugeot (1810-2022)

1826'da fotoğrafın icadından sonra dijitalleşmeye başlayan sanat alanında iletişim ve yeni medya ürünlerinin kullanılması, sanatçılar tarafından sık sık tercih konusu olmuştur. Dreher'in 2020 tarihli araştırmasına göre, metin ve yazılım oluşturmak için bilgisayarın ilk kez kullanılması, grafiksel ürünler için bilgisayarların kullanılmasıyla aynı aralıkta gerçekleşmiştir. Aynı kaynağa göre 1960 yılında Roland K. Fuchshuber, Avrupa Bilimsel Bilgi İşleme Merkezi'nin (CETIS) kurucu komisyonunun bir üyesi oldu. Brüksel ve İsviçre'deki Euratom'da (Avrupa Atom Enerjisi Topluluğu) Fuchshuber, Elektronik Ortaklar A.Ş (EAI) tarafından kurulan PACE analog bilgisayarlarla ilk dijital grafik ürünlerini ortaya çıkarmaya başladı (Dreher, 2020: 90). Kronolojik olarak aslanın

logolardaki güncel kullanımına dair verilebilecek ilk örnek, 19. yüzyılın başlarındaki endüstri devrimi sürecinde faaliyete geçen ve adını kurucusu Fransız Emille Peugeot'dan alan *Peugeot* firmasına aittir. 1850'li yıllara dayanan geçmişi ile Peugeot logosu, 'dünyanın en eski otomobil amblemi' olma özelliğine sahiptir. Bu özelliği sayesinde Peugeot'nun logosu değişen tasarım anlayışlarının serüvenini de üzerinde barındırmaktadır. Logonun estetiği şirketin kurulduğu 1810 yılından bugüne dek çeşitli dönüşümler geçirse de logoda aslan sembolünün kullanımı sabit kalmıştır (Şekil 12).

Kurumun doğduğu topraklar olan İskoçya ve Fransa bölgesinde aslan, yaygın olarak kullanılan bir hanedanlık sembolüdür. Bu yönü ile toplum içerisinde yerleşik olarak gücü, sadakati, cesareti ve heybeti temsil eden tarihsel bir kökeni vardır. Aynı zamanda markanın kurucusu olan ailenin geldiği komünün sembolü de aslandır. Tarihsel kökenin yanı sıra çeliğe dayanan teknolojik bir ürün sunmaları nedeniyle aile tarafından uygun

görülen aslan sembolü, ilk ürünlerinden biri olan bıçaklarında testere dişlerinin sertliğini, bıçağın aslanın omurgası gibi esnek oluşunu yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Aslanın keskin dişleri ile markanın çelik ürünlerinin gücü ve dayanıklılığı özdeş tutulmuştur. 1890 yılından itibaren otomobil üretimine başlayan markanın sahipleri, bir takı ustasına sipariş ettikleri logoyu resimsel bir anlayışla kullanmaya devam ederken, araçların mühendislik olarak dengeli, sağlam, güvenilir olduğu imajını sürdürmeyi hedeflemiştir. 1936 yılına kadar süregelen tüm versiyonlarda ok, hedefe dönük ve faaliyette olmayı temsil eden niteliği ile aslan kullanılmaya devam edilmiştir.

Tarihsel dönüşüm sürecinde tek başına kullanılan görsele Peugeot yazısının eklenmesinin yanı sıra; yüzü sola dönük olan aslan sembolünün kısa bir dönem sağa dönük olarak kullanılması ve 1930'lu yıllardan itibaren çeşitli periyodlarla arma estetiğine yakın bir şekil kazanması dikkat çekicidir. Kimi zaman şahlanmış kimi zaman ise dört ayağının üzerinde betimlenmiş aslan



Şekil 14.(URL 13) Geçmişten günümüze Peugeot logo tasarımları (1810-2021)

figüründe büyük renk değişiklikleri yapılmazken çoğunlukla mavi ve siyah üzerinde yoğunlaşmıştır. 1960'lı yıllarda sadece başının kullanıldığı versiyonunda sert bir karakterle vurgulanan aslanın 1976 yılından itibaren detaylarından arındırılarak daha önceki versiyonlarına yakınlaştığı görülmektedir. 2000'li yıllarda metalik bir doku ile ışık-gölge kazandırılan şahlanmış aslan figürü yine hareket halindeki bir aslanın hızını ve heybetini teknolojik bir vurguyla anımsatmaktadır. Tarihsel köklerine geri dönerek 2021'de değişim geçiren aslan 60'lı yıllardaki sert mizacını yansıtan portresi ile yeniden sahneye çıkmıştır.

Metro Goldwyn Mayer Stüdyoları (1916-2022)

Aslan sembolünün 20. yüzyıldan bu yana logolardaki kullanımına dair verilebilecek diğer örnek; 1916 çıkışlı, Amerikan yapım şirketi Metro Goldwyn Mayer'dir. Kısaltılmış ismi ile "MGM Studios" olarak bilinen bu şirket, 20. yüzyıldan bu yana gişe rekorları kıran çoğu filmin yapımcılığını üstlenmiştir. 2. Dünya savaşına kadar olan dönemde en önemli film yapım şirketi konuma gelmiş, sektördeki konumunu rakamlar ve belgeler ile de kanıtlamıştır. Başlangıcından bu yana büyük prodüksiyonları ve ayırdığı geniş bütçesiyle izleyicilerine unutulmaz bir görsel şölen yaratan ve tarihte izler bırakan filmlerin altında imzası bulunan bir firma olmuştur. Kronolojik olarak Oz Büyücüsü, Hamlet, Singin'in the Rain, James Bond serisi, Rocky, Hobbit serisi ve daha nicesinin yayın ve yapımında rol üstlenen bu şirket, ABD tarihinin en çok hasılat yapan firmalarından biri olma özelliğine sahiptir. Küresel anlamda büyük başarılar elde eden bu

kuruluşun ismi herkes tarafından hatırlanmasa da "altın işlemeli çerçeve içinde kükreyen aslan" görseli dünya çapındaki çoğu izleyici tarafından "ikonik" bir görüntü olarak tanımlanabilmektedir. Görsel iletişimin gücünü örnekleyen bu durum "türdeşlerinden ayrılmak, daha çok göz önünde olmak ve hatırlanmak" amaçlarını logo üzerinden ortaya koymaktadır. Orijinal aslan görünümü 1916'da Goldwyn Pictures Corporation (şirketin ilk ismi) için reklam yöneticisi Howard Dietz tarafından yaratılmıştır. Dietz, kendi okulu olan Columbia Üniversitesi'ne bir teşekkür anlamında, onların atletik takımlarının adı The Lions'tan ilham alarak logoda aslanı kullanmıştır. Art-Deco tarzında bir çerçeve sistemi ile tasarlanan bu animatik logo, zaman içerisinde



Şekil 15.(URL 14) Geçmişten günümüze MGM Stüdyolarının logo tasarımı (1916 -2021).

güncellenerek MGM içinde yerini bulmuştur. Başta, bir sirk gösterisinde halkanın içindeki vahşi aslanı anımsatan bu görsel, firmanın gücünün aslanı bile ehlileştirip, kendi kontrolü altına alabileceğini bize gösterir gibidir. Şekil 13'te her aşamasında görüldüğü üzere, verilmek istenen ana mesaj ise hala aynıdır; sektörde öncülük, liderlik ve güçtür.

Premier League (1992-2022)

1992 yılında İngiltere Premier League logosu için kullanılmaya başlanan aslan sembolü, ilk kullanımından günümüze gelene dek iki önemli değişimden geçmiş ve kurumsal kimlik giderek 3 boyutlu bir görünüme kavuşmuştur. Premier League'in sembolü olarak aslanın seçilmesi İngiliz bayrağına ve kraliyet ailesine olan bağlılıkla yakından ilişkilidir. 1992'deki ilk versiyonunda pençesinin altında İngiltere bayrağında olduğu gibi kırmızı-beyaz bir topla betimlenen mavi aslan figürü başının üzerindeki taç ile de hanedanlığa işaret etmektedir. Bu versiyonunda yazı ile birlikte aslan figürünün oturtulduğu yeşil zemin, futbol sahasına yapılan bir göndermedir (Şekil 14).

2007'de yeniden ele alınan logoda hanedanlık renkleri ve taç sabit kalırken aslanın yüzünün seyirciye dönmesi dikkat çekicidir. Geometrik bir ışık ve gölge kullanımı ile boyut kazandırılan ve ifadesi güçlendirilen bu versiyonda aslan görselinin yanı sıra yazı karakteri de yeniden ele alınarak orantısı değiştirilmiştir. 2011 yılında tanıtılan güncel versiyonunda giderek minimal hale gelen aslan figürü birçok detaydan arındırılmıştır. Bu yalınlaştırma ve soyutlama sürecinde kırmızı ve mavi rengin birleşimi olan mor renge geçilmiş ve top tasarımdan kaldırılmıştır. Modern versiyonunda yüzü yine seyirciye dönük olan aslan, sadece kafasıyla / büst olarak ele alınırken kraliyet ailesine gönderme yapan taç korunmuştur. Devlet yapılarının kurulduğu günden bu yana liderleri ve asilliği temsil eden aslan, modern çağda bedensel rekabetin aktif olduğu futbol sektöründe İngiltere'nin zirvede, tek ve güçlü olma iddiasını yansıtmaktadır.

ING Group (1991-2022)

Aslan sembolünün kullanıldığı diğer bir logo örneği tescili 1991'e tarihlenen ING Group'tur. Amsterdam merkezli çok uluslu bankacılık ve finansal hizmetler şirketi olan ING, birkaç şirketin birleşmesiyle meydana gelmiştir. Mevcut ING logosunda yer alan aslan sembolü, başta 1881 yılında kurulan Rijks Post Spaarbank olmak üzere kurumsal yapıya temel teşkil eden şirketlerin armalarında kullandığı çift taraflı aslan figürlerini referans

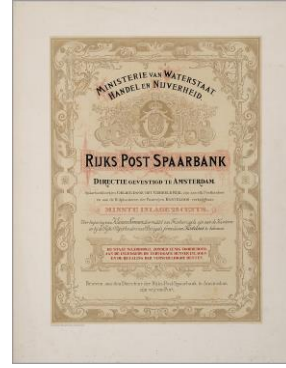


Şekil 16. (URL 15) Geçmişten günümüze Premier Lig'in logo tasarımı (1992-2022).

almıştır (Şekil 15). Aslanın Hollanda devletinin sembolü olduğu düşünüldüğünde ING'nin Hollanda köklerini hatırlatan bu detayı güncel logosuna taşıması bilinçli bir karardır.

Güncel logoda aslan Mısır sfenkslerinin bir benzeri olarak oturur biçimde fakat armadan uzaklaştırılarak daha çağdaş bir dille resmedilmiştir. Logo tasarım sürecinde aslan figürünün ilk olarak saldırgan ve kükrer bir halde betimlenmiş fakat daha sonrasında müşterilerine güven ve refah mesajını daha doğru bir dille vereceği düşünülerek sakin, yaşlı ve asil bir oturuşa sahip aslan figüründe karar kılınmıştır. Logodaki renk seçimi de ülkenin tarihsel kökleriyle yakından bağlantılıdır. Turuncu renk Hollanda kraliyet ailesinin şatosunun çatısında da kullanılan Hollanda'nın resmi rengidir. Bu turuncu tonu bankanın altyapısında taşıdığı resmiyetin yanında Hollanda halkının aslana duyduğu sempati ile birleştirilmiştir.

Dolayısıyla ING logosunda kullanılan aslan diğer örneklerde olduğu gibi; gücü, cesareti ve otoriteyi sembolize ederken otorite ile sakinlik / asalet kavramları arasında bir ilişki kurulmuştur. ING kurumsal kimliğinde bu tarihsel kökenleri ve resmiyeti barındırırken yıllar içerisinde aslan figürünün karikatürize öğelerle birleştirildiği çeşitli reklam kampanyaları yürütmüştür (Şekil 16). Logoda oturur şekilde betimlenen aslanın toplumsal beklentiler göz önünde bulundurularak çeşitli versiyonlarla sunulması stratejik bir karardır. Bu reklam faaliyetlerinde aslan kimi zaman bir çizgi karakter kimi zaman ise kostümlü olarak toplumun sempati duygularına hitap etmiştir. Bu yolla daha aslan sembolünün genç, aktif ve çağdaş bir dille hayatın içerisindeki varlığını sürdürmesini sağlayan ING Bank, görsel kimliğin birleştirici unsuru olarak turuncu rengi kullanmıştır.



Şekil 17. (URL 16) Rijkspostspaarbank'ın tasarruf hesap cüzdanları için reklamı (19. YY)



Hoofdsponsor van Oranje

ING 

Şekil 18. (URL 17) Avrupa Kupası kutlamaları için basın ilanı, 2010

Sonuç

Bu çalışmayla; tarihsel süreç içerisinde mağara duvarlarına işlenen, tapınaklarda resmedilen, kutsal mabetlere, şehir girişlerine heykelleri yerleştirilen, devlet kavramının güçlenmesine paralel olarak sikke ve bayrak ve armalarda kullanılan ve ticari sistemle birlikte güncel logolarda karşımıza çıkan aslan sembolü hem sözel hem görsel kültürde; tanrısallığın, gücün, cesaretin, liderliğin, egemenliğin ve asilliğin temsili olarak öne çıkmıştır. İçerdiği bu imlerden dolayı aslan; mağara duvarlarına yapılan ilk resimlerden, sarayların girişlerindeki rölyeflere, hükümdarların tahtlarının ayak işlemelerinden, önemli savaşçıların armalarına hatta Orta çağda üretilen bozuk paraların yüzeylerine kadar kendine yer edinmiş; toplumun gücünün, köklülüğünün ve kudretinin simgesi olmuştur. Aslan sembolüne atfedilen üstünlük değişen inanç sistemleri ve ideolojik konumlanmalara paralel olarak farklı nitelikleriyle öne çıkmıştır. Lider figürleri tarafından benimsenen aslan sembolü, el değiştiren egemenlik ilişkileriyle paralel olarak firavunlar, firavunların yerini alan krallar, kraliyet aileleri, şövalyeler, devletler ve devamında ticari markalarca benzeri şekilde üstünlük ve güç göstergesi olarak kullanmıştır. Dolayısıyla güç, asillik, iktidar kavramlarının temsili olan aslan figürü, toplumsallığın başlangıcından itibaren varlık göstermiştir.

İçinde olduğu koloniye liderlik eden ve koloninin doğal alanını başarıyla koruyan aslan türünün yaşamı; örgütlenecek devlet yapılarına dönüşen toplumların da geleceğe dönük ortak hedefinin perçinlenmesi adına liderlik anlayışına ilham vermiştir. Varlığını geleceğe dönük olarak koruma iradesindeki uygarlıkların farklı kültürel yapılardan beslense de aslanı ortak bir sembol olarak kabul etmesinde bu motivasyonun rol oynadığını söylemek mümkündür. Koruyuculuk atfedilen aslan sembolünün mitlerde, kutsal mabetlerde, şehir girişlerinde, evlerin kapılarda, kralların tahtlarında kullanılması; yerleşilen toprağın korunma iradesinin bir temsilidir. Gücün tanrısallıktan soyutlanmasına paralel olarak aslan sembolü giderek dünyevi bir nitelik kazanmış olsa da kutsiyetten arındırılmış otoritelerini sürdürmek adına liderler tarafından kullanılmaya devam edilmiştir.

Devletlerin oluşumu ile günümüz anlamında resmiyet kazanan aslan sembolü sadece o topluluğun içindeki bireye bir güven, güç ve iç huzur mesajı vermesinin yanında, dışarıdaki bir topluluğa veya bireye "koru, endişe ve tedbir alma" duyguları uyandırma amacıyla kullanılmıştır. Liderler tarafından aslan sembolünün kullanımı; kendi toplumuna yönelik olduğu kadar dış ilişkilerdeki potansiyel tehdit ve düşmanlara karşı da bir korku oluşturmayı hedeflemektedir. Bu iki yönlü kullanım aslanın yalnızca pozitif yönlerini değil, aynı zamanda negatif taraflarını da içermektedir. Bir dış tehdidin, alternatif bir güce sahip düşmanın varlık kazanmasıyla sahneye boğa çıkmış ve aslanın tekil sunumunun yerine savaş içindeki anlatımları söz konusu hale gelmiştir. Boğa ile aslanın dövüşünü gösteren sikkeler Orta çağ ve öncesine kadar varlığını sürdürmüştür. Devletler

madeni paralarında aslanı olumlayan ya da olumsuzlayan motiflerle kullansa da ortak nokta olarak dışa dönük bir imaj/mesaj verecek şekilde gücün ve yönetim anlayışının sembolü olarak görmüşlerdir.

Aslan sembolünün ortak nokta olarak temsil ettiği güç ve otorite kavramlarının; kimi kültürlerde sakinlik ve asalet kavramları ile bir ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. Gücün kaynağına, lider bir kimlikten beklentinin ne olduğuna dair bir gösterge olarak, aslanın temsil ettiği liderlik anlayışı değişken olmuştur. Aslanın sürekli hareket halinde olmayan, gücünü gerektiği yerde ortaya koyan soğukkanlılığı; toplumlar tarafından cesaret ve liderlik karizması ile ilişkilendirilmiştir. Bir Orta çağ anlatısında aslan, gözleri açık olarak uyuduğu için her an tetikte ve dikkatli olmasıyla öne çıkarılmıştır. Saldırgan bir yapının aksine, sakince gözlemede kalan aslanın bu karizmatik varoluş biçimi, koruduğu coğrafyada hakimiyet sağlayacak bir liderin de sahip olması gereken nitelikler olarak değerli görülmüştür.

Aslan sembolizmi, içerdiği özelliklerden dolayı orta ve yakın çağda Batı'da özellikle kraliyet yaşamında hem armalarda hem saray içi süslemelerde kullanılmıştır. Gotik sanatın, Rönesans'ın ve grotesk tutumların ön planda olduğu dönemlerde de aslan sembolizmi, dramatik yapısı ve içgüdüsel özellikleri ile resimlerde "büyük bir korku kaynağı" veya "üstün bir güç unsuru" olarak değerlendirilmiştir. Batı uzantılı ekollerde aslan, "güneşin sembolü", "Tanrı'nın yeryüzündeki yansımalarından biri" olarak kabul görmüştür. Doğu uzantılı Budist mitolojide benzer şekilde aslan tanrıyı, hükümdarı veya hükümdarın tahtını temsil etmiştir. Antik Yunan'da aslanların koruyuculuğunda betimlenen Kibele ile bir hanedanlık armasında kullanılan aslan motifi benzeri bir mesaj içermekle birlikte farklı kültürlerin eril ve dişil niteliklere yüklediği anlamları da yansıtmaktadır. Aslanın doğal yaşam içerisindeki duruşunu gözlemleyen farklı toplumlar bir liderin veya güçlü bir kişinin sahip olması gereken tüm karakteristik öğeleri aslan ile ilişkilendirilmiştir. Bu bakış açıları görsel anlatıların yanı sıra efsanelerde, mitoslarda ve halk hikayelerindeki sözel kullanımlarıyla desteklenmiştir. Bu anlatılar, aslan sembolizminin toplumsal konumunu ve niteliklerini daha sabit ve net bir hale gelmesinde etkili olmuştur.

İnsanın görsel ve sözel dil yeteneği, türünün diğer canlılardan ayrışmasında ve kültürel bir birikim meydana getirmesinde önemli bir unsur olmuştur. Biyo-psiko-sosyal bir varlık olan bireylerin/toplumların soyut kavramları ve birden çok mesajı algılamasını kolaylaştıran semboller, çağlar içerisinde teknolojik ve toplumsal yapılar değişse de kullanılmaya devam edilmektedir. Algılar kişiden kişiye, toplumdan topluma farklılık gösterirken bir uzlaşmaya bağlı olan semboller aynı genetik kökene dayanan varlıkların ortak tanımlarının bir ürünüdür. Çeşitli sembolleri bir düşüncenin anahtarı olarak kullanan insanlar, dini, dili ve ırkı ne olursa olsun güçlü ortak imlerin çatısı altında birleşebilmektedir. Aslan sembolünün geçmişten bugüne kullanımını incelediğinde böylesi bir genel tavır ortaya çıkmaktadır.

Aslan sembolü, uzun soluklu yolculuğu nedeniyle çağların getirdiği yeni teknolojiler ve dönüşen görsel algılarla yakın bir ilişki içinde olmuştur. Bu faktörlere paralel paralel olarak farklılaşan tasarım anlayışları ve logo tasarım tarihinin estetik gelişimi aslan sembolü üzerinden gözlemlenmektedir. Dijitalleşen dünya içerisinde logolar, afişler, kurumsal kimlik çalışmaları, diziler, filmler, animasyonlar ve hatta oyunlarda kullanılan aslan sembolünün çağdaş tasarım anlayışlarına bağlı olarak değişim geçirdiğini ama temsil ettiği değerleri koruduğunu söylemek mümkündür. Çeşitli grafik ürünler ve logolarda kullanılan aslan sembolizmi, çıkış kaynağındaki anlamlar değişiklik göstermeksizin “güç” veya “korku” mesajlarını vermeye devam etmektedir. Anlam ilişkileri sabit kalırken hitap edilen topluma verilmek istenen mesajın çağdaşlığı veya tarihselliği bağlamında aslan sembolüne farklı imajlar kazandırılmıştır. Aslan sembolü özelinde yapılan bu araştırma ile grafik tasarımın sembollerle ve güncel grafik öğelerin tarihsel kökenleriyle yakın ilişkisi belirgin hale gelmiştir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Agizza, R. (2001). *Antik Yunan'da mitoloji masallar ve söylenceler: Olympos'tan Hades'e, Parnassos'tan Elysion Bahçeleri'ne savaşlarla dinseliliğin iç içe geçtiği söylenceler evreni*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Alp, K.Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya kültürel sembollere giriş*. İstanbul: Efil Yayınevi.
- Cengiz, A. (2016). Türk mitolojisindeki kozmik aslan figürü ve Bâkî divanındaki yansımaları. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 47-57.
- Çoruhlu, Y. (1995). *Türk sanatı'nda hayvan sembolizmi: Proto-Türk devrinden, MS 14. yüzyıla kadar efsanevi ve yırtıcı hayvanların sembolizmi üzerine bir deneme*. İstanbul: Seyran.
- Dessenne, A (1957). Le Sphinx, étude iconographique I: Des origines a la fin du second millénaire. *Revue des Etudes Anciennes*, 61(3-4), 438-443.
- Dreher, T. (2020). *History of computer art. Chapter VII: Games. VII. 1 computer and video games. IASLonline NetArt: Theory. Last published: Lulu. com*.
- Eberhard, W. (2010). Çin kaynaklarına göre Orta ve Garbî Asya halklarının medeniyeti. *Türkiyat Mecmuası*, 7, 125-191.
- Erhat, A. (1972). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökyay, O. Ş. (2000). *Dedem Korkudun kitabı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gündüz, A. (2002). *Mezopotamya ve Eski Mısır: Bilim, teknoloji, toplumsal yapı ve kültür*. İstanbul: Büke Yayıncılık.
- Ögel, B. (2020). *Türk mitolojisi: Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar*. Ankara: Altınordu Yayınları.
- Öztürk, Ş. (2019). Türk kültüründe aslan. *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 18-39.
- Pehlivan, Ö. - Avcı, Ö. (2016). Nakkaşların gözünden Hüsrev ü Şîrîn. *V. Türkiye*

Lisansüstü Çalışmaları Kongresi-Bildiriler Kitabı-IV (Edebiyat-Felsefe), 25-54, İstanbul: İlmî Etüdler Derneği.

Şen, E. – Gürpınar, F. (2019). Farklı kültürlerde güneş sembolü. *Ulakbilge*, 43, 985-1008.

Tekin, B. B. (2012). Safevî dönemi 16. yüzyıl aslan tasvirli mi'râc minyatürleri: Şah İsmail Hatâî'nin yaklaşımı açısından bir değerlendirme. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (64), 97-114.

Elektronik Kaynaklar

URL 1: Giza'nın büyük sifenksi,

https://steemitimages.com/DQmVgTBYAgwevNDeFGBj1wjavv38SCLL413yZRCR5ESgzUZ/the_great_sphinx_1200.jpg (Erişim: 23.11.2021)

URL 2: Dendarah tapınağındaki bir rölyef, <http://yuliyakelidi.com/wp-content/uploads/2020/08/Храм-Хатхор-росписи-7.jpg> (Erişim:18.11.2021)

URL 3: Yıkım tanrıçası Sekhmet,

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Tefnut.png> (Erişim: 23.12.2021)

URL 4: Yağmur tanrıçası Tefnet,

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/31/Sekhmet.svg/532px-Sekhmet.svg.png> (Erişim: 03.12.2021)

URL 5: Apollon tapınağındaki kanatlı aslan figürleri,

<https://secure.diary.ru/userdir/1/3/9/7/1397139/60424887.jpg> (Erişim:13.11.2021)

URL 6: Yunan aslanı,

https://i0.wp.com/c1.staticflickr.com/5/4114/4822120823_6806715ee3_b.jpjpg (Erişim:15.11.2021)

URL 7: Kil ve taştan yapılan farklı Kibele tasvirleri,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Ankara_Muzeum_B19-36_whitebckgrd.jpg(Erişim: 01.12.2021)

URL 8: Kil ve taştan yapılan farklı Kibele tasvirleri,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d5/Statuette_of_Cybele_LACMA_AC1992. (Erişim: 28.11.2021)

URL 9: Apollon ve 3 aslan,

https://etc.usf.edu/clipart/87400/87468/87468_apollo.html (Erişim: 17.11.2021)

URL 10: Eski İran bayrağı – güneş ve aslan sembolü,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f5/Lion_and_Sun_%28Pahlavi_Dynasty%29.svg/696px-Lion_and_Sun_%28Pahlavi_Dynasty%29.svg.png (Erişim: 10.12.2021)

URL 11: İshak Paşa sarayındaki aslan kabartması,

<https://funkystock.photoshelter.com/gallery-image/Ishak-Pasha-Palace-Pictures-Photos-Images-Turkey/G0000nN87IArJ6f0/I00002Mb91tLGq08/C0000n7SGOht9XWI> (Erişim: 04.11.2021)

URL 12: Hüsrev'in aslanı yumruğuyle altedişi,

<https://www.researchgate.net/profile/Oezge-Cengiz->

[4/publication/335233811_Zafer_Gazetesi'nde_Yer_Alan_Tefrika_Romanlar_ve_Kimlik_Insasi_Batililasma_Antikomunizm_Antifasizm/links/5d5a4ab1299bf151badeb6c2/Zafer-Gazetesinde-Yer-Alan-Tefrika-Romanlar-ve-Kimlik-Insasi-Batililasma-Antikomunizm-Antifasizm.pdf#page=25](https://www.1000logos.net/publication/335233811_Zafer_Gazetesi'nde_Yer_Alan_Tefrika_Romanlar_ve_Kimlik_Insasi_Batililasma_Antikomunizm_Antifasizm/links/5d5a4ab1299bf151badeb6c2/Zafer-Gazetesinde-Yer-Alan-Tefrika-Romanlar-ve-Kimlik-Insasi-Batililasma-Antikomunizm-Antifasizm.pdf#page=25)
(Erişim: 18.1.2023)

URL 13: Geçmişten bu zamana Peugeot firmasının kullandığı logo tasarımları,
<https://1000logos.net/peugeot-logo/> (Erişim: 16.01.2022)

URL 14: Geçmişten günümüze MGM Stüdyolarının logo tasarımı,
https://i0.wp.com/midiainteressante.com/wpcontent/uploads/2017/05/leaomgm_3.jpg?w=372&ssl=1 (Erişim: 09.01.2022)

URL 15: Geçmişten günümüze Premier Lig'in logo tasarımı,
<https://i2.wp.com/1000logos.net/wp-content/uploads/2017/05/Premier-League-Logohistory.jpg>
(Erişim:10.01.2022)

URL 16: Rijkspostspaarbank'in tasarruf hesap cüzdanları için reklamı,
https://nl.wikipedia.org/wiki/Rijkspostspaarbank#/media/Bestand:Spaarbank_boekjes_Rijkspostspaarbank.jpg (Erişim:12.01.2022)

URL 17: Avrupa Kupası kutlamaları için basın ilanı, 2010,
<https://reclamewereld.blog.nl/campagne/2010/07/13/helden-welkom-thuis-zeggen-de-oranje-leeuwen-van-ing> (Erişim: 09.02.2022)

URL 18: <https://www.nbcnews.com/id/wbna3957990> (Erişim: 23.12.2021)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir./*The contribution rates of the authors in the study are aequal.*

MUKADDİMETÜ'L-EDEB'İN YOZGAT NÜSHASINDA KUŞ ADLARI



BIRD NAMES IN THE YOZGAT COPY OF MUKADDİMETÜ'L-EDEB

Serkan CİHAN*

ÖZ: *Mukaddimetü'l-Edeb*, Harezmi döneminde yazılmış en kapsamlı sözlük konumundadır. Eser, dönemin hükümdarı Harezmsah Atsız bin Muhammed bin Anuşigin'in isteği üzerine, Zemahşeri tarafından 12. yüzyılda kaleme alınmıştır ancak eserin orijinal nüshası henüz bulunamamıştır. Eser, Arapça pratik bir sözlük niteliğindedir. Çalışmaya konu olan Yozgat nüshası, *isimler, fiiller ve harfler* olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Yozgat nüshasının söz varlığı oldukça dikkat çekicidir. Nüsha; zaman kavramları, gökyüzü, yeryüzü, madenler, yollar ve yolculuklar, su ve suda yaşayan varlıklar, bitkiler, çiçekler, meslekler, soyut kavramlar, dinî terimler, yemekler, giyim kuşam, renkler, sayılar, akrabalık terimleri, mutfak araç gereçleri, hayvanlar, savaş aletleri gibi çok farklı alanlarda kelimeleri barındırır. Bu çalışmanın konusu, eserde geçen kuş adlarıdır. Orta Asya kültüründe kuşların önemli bir yeri vardır. Kuşlar, o dönemde yaşayan insanların kültürel ve sosyal hayatını yansıtması bakımından önemlidir. Bu nedenle kuş adları, birçok sosyal bilimci için çalışma konusu olmuştur. Söz konusu nüsha incelendiğinde hayvan adları içerisinde kuş adları, diğer nüshalar ve dönemin diğer eserleriyle kıyaslandığında oldukça fazladır. Yozgat nüshasında geçen 164 hayvan adının 49'unu kuş adları oluşturmaktadır. Bu çalışmada eserin Yozgat nüshasındaki kuş adları tespit edilecek ve incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Mukaddimetü'l-Edeb*, Harezmi Türkçesi, Orta Türkçe, kuş adları.

ABSTRACT: *Mukaddimetü'l-Edeb* is the most comprehensive dictionary written in the Harezmi period. The work was written by Zemahşeri in the 12th century at the request of the ruler of the period, Harezmsah Atsız bin Muhammed bin Anuşigin but the original copy of the work has not been found yet. The work is a practical Arabic dictionary. The Yozgat copy that is the subject of the study consists of three parts: nouns, verbs and letters. The vocabulary of the Yozgat copy is quite remarkable. The copy consists of words in many different fields like concepts of time, sky, earth, mines, roads and journeys, water and aquatic creatures, plants, flowers, occupations, abstract concepts, religious terms, food, clothing, colors, numbers, kinship terms, kitchen utensils, animals, war instruments. The subject of the study is the bird names in the work. Birds are important in that they reflect the cultural and social life of the people living at that time. For this reason, bird names have been the subject of study for many social scientists. When the said copy is examined, bird names among animal names are quite numerous when compared to other copies and other works of the period. 49 of the 164 animal names in Yozgat copy are bird names. In this study, bird names in the Yozgat copy of the work will be determined and examined.

Keywords: *Mukaddimetü'l-Edeb*, Khorezm Turkish, Middle Turkish, bird names.

* Dr.Araş. Gör.-Çankırı Karatekin Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Çankırı-srkchn06@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-8808-088X)

Giriş

Mukaddimetü'l-Edeb, Dîvânu Lugâti't-Türk'ten sonra Orta Türkçe döneminin en zengin kelime hazinesine sahip olma özelliği taşımasına rağmen sadece belli nüshaları üzerinde çalışma yapılmıştır. Otuzdan fazla nüshası olan eser üzerinde ilk metin çalışmasını Şuşter nüshasını ele alan Nuri Yüce yapmıştır (Yüce: 1993). Birçok nüsha da çalışılmayı beklemektedir. Nesrin Kaya Günay ve Cevdet Şanlı, eserin Edirne Selimiye Kütüphanesi'nde 710 / 1, 2 numara ile kayıtlı muhtasar yazma eser üzerinde çalışmalarını tamamlamıştır (2009). Raafat Muhammad, 2014 yılında *Zemahşeri Mukaddimetül Edeb Eserinin Osmanlı Türkçesi İle Tercümeli Tahran Nüshası (Elif-Dal Kısmı) (Giriş-Dil Özellikleri-Transkripsiyonlu Metin-Dizin)* adlı yüksek lisans çalışmasını gerçekleştirmiştir (2014). Sezen Özkan, 2009 yılında *Mukaddimetü'l-Edeb'in Yozgat Nüshasında İsimler /Giriş-Metin-Dizin* adlı çalışmasında Yozgat nüshasının ilk 60 varaklık kısmını oluşturan isimler bölümünü ele alıp incelemiştir (2009). Gülşen Özçamkan Ayaz, *Mukaddimetü'l-Edeb Paris ve Yozgat Nüshaları (Giriş-Metin-Dizin)* adlı doktora tez çalışmasında bu iki kopyanın Harezmi Türkçesiyle yazılmış kısımlarını karşılaştırmalı bir şekilde aktarmış ve metnin kapsamlı bir sözlük-dizini hazırlamıştır (2020). Serkan Cihan ise *Mukaddimetü'l-Edeb (Yozgat Nüshası)-(Giriş, Metin, Notlar, Sözlük-Dizin)* adlı doktora tezinde eserin Yozgat nüshasının Arapça-Farsça-Harezmi Türkçesiyle yazılmış kısımlarını ele almış, eserin dizin-sözlüğünü hazırlamış ve inceleme kısmında Yozgat nüshasında bulunup dönemin diğer kaynaklarında bulunmayan fiiller üzerine bir inceleme gerçekleştirmiştir (2021).

Türk dilinin en önemli kaynaklarından biri olarak nitelendirilebileceğimiz *Mukaddimetü'l-Edeb*, söz varlığıyla birçok sosyal bilim alanı için de ipuçları sunmaktadır. Eser, zaman kavramları, tarım aletleri, vücut organları, yeryüzü, bitkiler, çiçekler, meyve ve sebzeler, dinî terimler, zanaatlar, meslekler, yemekler, giyim kuşam, sayılar, evcil ve yabani hayvanlar, renk isimleri gibi birçok alanda zengin bir söz varlığına sahiptir. Tarihî metinlerde şu ana kadar tespit edilememiş birçok kelimeye bu eserde rastlamak mümkündür. Bu çalışmada *Mukaddimetü'l-Edeb'in* Yozgat nüshasında geçen kuş adları tespit edilecek, dönem metinleri ve tarihî metinlerle karşılaştırılacak, çağdaş lehçelerdeki durumları tespit edilecek, günümüzdeki durumları gösterilecek ve etimolojik sözlüklerde ne şekilde ele alındıkları incelenecektir.

Hayvanlar tarihî metinlerde, bulunulan coğrafyayı ve o dönemde gerçekleştirilen ekonomik faaliyetleri yansıtmalarının yanı sıra farklı kavramları ifade eden semboller olarak da ele alınmıştır. Bu nedenle bir metindeki hayvanlarla ilgili söz varlığı, o dönemde yaşayan insanların bulunduğu çevreyi, ekonomik faaliyetlerini, kültürel yaşamlarını takip etmekte önemli ipuçları sunar. Bu yönüyle hayvanlar, çeşitli araştırmacıların ilgisini çekmiş ve farklı çalışmalara konu olmuştur. Bunların bir kısmı, hayvanları biyolojik özellikleriyle ele alıp sınıflandırırken bir kısmı da

alfabetik sıra dikkate alınarak gerçekleştirilmiş sözlük ve etimoloji çalışmalarıdır.

Hayvan adları üzerine yapılan en kapsamlı incelemelerden biri Ingeborg Hauenschield'in *Die Tierbezeichnungen bei Mahmud al-Kaschgari* adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada Hauenschield, 250 civarı hayvan adını ele almış, bunların etimolojilerini incelemiş, hangi dil ve lehçelerde ne şekillerde kullanıldıklarını tespit edip hangi etimolojik sözlüklerde ne şekilde açıklandıklarını belirtmiştir (2003). Erhan Aydın, *Eski Türk Yazıtlarında Bitkiler ve Hayvanlar* adlı çalışmasında hayvan adları ile ilgili çok geniş bir kaynakçayı ortaya koymuştur. Aydın, 1881-2016 yılları arasında yapılan çalışmaları tarih sırasına göre tasnif etmiştir. Bu makalesinde, Eski Türk Yazıtları'nda geçen 55 hayvan adını detaylı bir şekilde etimolojik olarak incelemiştir (2016). Özellikle son yıllarda hayvan adları üzerine birçok yüksek lisans ve doktora tezi hazırlanmıştır. İncelemenin kapsamını aşacağı için burada çalışmaların tamamına değinilmemiştir.

Kuşlar, tarih boyunca dil ve edebiyatın konusu olmuş, milletlerin sembolü olarak kullanılmıştır. Şiir, masal, heykelcilik, mimari, halı-kilim işlemeciliği ve para kabartması gibi birçok alanda motif olarak kullanılmış olması nedeniyle kuşların hayvanlar arasında özel bir yeri vardır. Bu nedenle de kuşlar, her alandan araştırmacıların çalışma konusu olmuştur.

Kuşlarla ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Saadet Ergene'nin *Türkiye Kuşları* adlı doktora tezi, dil ekseninde bir inceleme olmamasına rağmen birçok kuş adını içermesi bakımından önemlidir (1945). E. Denison Ross, kuşlar özelinde *Polyglot List of Birds-Turki, Manchu and Chinese* adlı kitabını yayımlamış ve çalışmayı E. Gürsoy Naskali, Türkçeye *Kuş İsimlerinin Doğu Türkçesi, Mançu ve Çince Sözlüğü* başlığıyla çevirmiştir. Ross, bu eserinde Mançuca, Türkçe ve Çince kuş adlarını kuşçuluk bilimi ışığında incelemiş, kuşların fiziksel özelliklerine çalışmasında yer vermiştir. Eserdeki kuş adları, iki bölüm (büyük kuşlar-küçük kuşlar) ve altı grupta 360 kuş adı olarak incelenmiştir. Naskali de çeviriye metinde geçen kuş adları indeksleri hazırlayarak katkıda bulunmuştur (1994). Naskali ve Şeker, editörlüğünü yaptıkları *Kuş Kitabı*'nda kuşlarla ilgili yirmi üç farklı yazıyı bir araya getirip yayımlamışlardır (2017). Naskali ve Şeker, *Kuş Dili-Dilde, Edebiyatta ve Sanatta Kuşlar* adlı bir yayın daha hazırlamışlardır. İkili, bu kitapta yine kuşlarla ilgili yirmi bir farklı yazıyı bir araya getirmişlerdir (2017). Merete Çakmak ve Mary Işın, *Anadolu Kuş Adları Sözlüğü*'nde kuş adlarının İngilizce-Türkçe ve Latince karşılıklı sözlüklerini hazırlamışlardır (2005). Burcu Şen, 2016 yılında hazırladığı uzmanlık tezinde 2011 yılında yayımlanan *Türkçe Sözlük*'teki kuş adlarını tekrar ele almış, alfabetik olarak bu çalışmadaki yanlışlar ve eksiklikler için önerilerde bulunmuştur (2016). Ersoylu, 2015 yılında *Türk Kültüründe Kuşlar* adlı kitabını yayımlamıştır. Eser, üç bölüme ayrılmış ve her başlıkta farklı konularda kuşlar ele alınmıştır (2015). Ceylan'ın da konuyla ilgili önemli bir çalışması bulunmaktadır. İki farklı basımı bulunan kitabın ilki *Kuş Cenneti Şiirimiz: Klâsik Türk Şiirinde Kuşlar* (2003), ikincisi *Kuşlar Dîvânı Osmanlı Şiir Kuşları* (2007) adıyla basılmıştır.

Eserde farklı divanlarda geçen 47 kuş adı farklı özellikleriyle incelenmiştir. Bozkaplan (1992), Akalın (1993), Aydemir (2013) ve Toprak'ın (2013) da konuyla ilgili çalışmaları mevcuttur. Tabii literatür, yukarıda bahsettiklerimizden çok daha fazlasını kapsamaktadır.

1. Yozgat Nüshasında Kuş Adları

Yozgat nüshası, *Mukaddimetü'l-Edeb*'in çalışılan nüshaları arasında en fazla hayvan adını barındırır. Aynı kelime için farklı yazımlar dikkate alınmadığında bu nüshada 164 hayvan adı tespit edilmiştir. Bu hayvan adlarından 16'sı Farsça, 2'si Arapça, 1'i ise Moğolcadır. Hayvan adlarından 49'unu kuşlar oluşturmaktadır. Bu kuş adlarından bazıları, yazılı kaynaklarda tarafımızdan tespit edilememiştir, yani hapaks durumundadır. Her dilde olduğu gibi bizim dil tarihimizde de tek sefer tanıklanan ve hapaks olabilecek birçok kelime mevcuttur. Bu tür kelimeler, farklı bir metinde tanıklanılana kadar bu nitelendirmeye sahiptir.

Yozgat nüshası, isimler ve fiiller bölümü olmak üzere iki ana bölümden oluşur. Üçüncü bölüm, sadece Arapça notların yer aldığı kısımdır. İsimler bölümü (ilk 60 varaklık kısım), tematik olarak düzenlenmiştir ve kelimelerin çokluk şekilleri verilmiştir. Yerleşim birimleri, mutfak malzemeleri, bitkiler, soyut kavramlar, evcil ve yabani hayvanlar, kuşlar, su ve suda yaşayan varlıklar, meslekler, ilaçlar, renkler, giyim-kuşama ilgili kelimeler, at ve silahla ilgili kavramlar, madenler, yazı araç gereçleri, hastalıklar, yemekler gibi çok farklı alanlarda kelime, isimler bölümünde yer almaktadır. Kuş adlarının çoğu da 51a/53b sayfaları arasında bulunmaktadır. Fiiller bölümünde geçen kuş adı sayısı, isimler bölümüne göre daha sınırlıdır ve bu kuş adları da çalışmaya dahil edilmiştir. *Kuş*, *cüjek*, *murğ* gibi genel adlar, çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Mukaddimetü'l-Edeb'in Yozgat nüshasında tespit edilen kuş adları, farklı tarihî metinler ve etimolojik sözlüklerde ne şekilde geçtikleri karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Nüshada geçen kuş adlarının metinde nerede geçtiği maddelerde belirtilmiş, Arapça-Farsça karşılıkları da aktarılmıştır. *Mukaddimetü'l-Edeb*'in diğer nüshalarında (Şuşter, Paris ve Tahran) geçmeyen ya da farklı biçimlerle geçen yapılar da belirtilmiştir. Nüshada geçen kuş adlarının çağdaş lehçelerdeki durumları gösterilmiştir. İncelemede yer alan kuş adlarının günümüz karşılıkları, nüshada geçtikleri Arapça ve Farsça adlandırmalar da dikkate alınarak tercüme yoluyla verilmiştir.

1. ala toğanık: 'doğan kuşu' (51a/6)

Metinde tek örnekte belgelenen kelimenin Arapça karşılığı *şured*, Farsça karşılığı *setūçe* şeklinde verilmiştir. Kelime, Harezmi Türkçesinin üzerinde çalışma yapılmış diğer metinlerinde tespit edilememiştir ancak metnin Paris nüshasında *ala toğanak* 'göçeğen kuşu' şeklinde Yozgat nüshasındakiyle aynı yazımla bulunmaktadır (Özçamkan Ayaz, 2020: 179). Nişanyan, kelimeyi çalışmasına alıp "*toğan/tuğan kuş* 'yırtıcı kuş veya bir tür yırtıcı kuş' <ETü toğ-/tuğ- 'yükselmek', (çeşitli Türk dillerinde 'doğan' veya 'bir

tür doğan, şahbaz' anlamında *toyğun* ve *toğrul/tuğrul* görülür)" açıklamasında bulunmuştur (2020: 216) ancak kelimenin hangi lehçelerde geçtiğini belirtmemiştir. Kelime, taradığımız lehçe sözlüklerinden *Başkurt Türkçesi Sözlüğü*'nde *toyğun* 'sungur, ak doğan' şeklinde belirtilmiştir (Özşahin, 2017: 628).

2. **añıt**: 'ördeğe benzeyen bir yaban kuşu, angut' (52a/7)

Metinde tek örnekte tespit edilmiştir ve Arapça karşılığı *nuḥām*, Farsça karşılığı *surḥ-ı ābī* şeklindedir. Orhon Yazıtları ve Eski Uygur Türkçesi metinlerinde yer almayan kelime, *Divanü Lûgati'-t-Türk*'te *añıt* 'angut, ördeğe benzer kızıl renkli bir kuş' şeklinde geçmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 553). Harezmi dönemi diğer metinlerinde bulunmayan kelime, Paris nüshasında *añıt*/t 'bir çeşit flamingo' şeklinde Yozgat nüshasındakiyle aynı yazımla belgelenmiştir (Özçamkan Ayaz, 2020: 188). Tietze, çalışmasında sözcüğü *angud/angut (I)/ankut* 'kiremit renginde bir yaban ördeği cinsi', <ETk. *añıt* şeklinde açıklamıştır (2016a: 395). TDK'nin sanal *Derleme Sözlüğü*'nde kelime *angut* '1. ahmak, sersem, akılsız, dangalak, angıt. 2. ördekten daha iri, kiremit renkli bir çeşit kuş, angıt' şeklinde yine iki anlamıyla geçmektedir (URL-1). Kelime, lehçelerde de varlığını sürdürmektedir. Özbekçe, Kazakça ve Azerbaycan Türkçesinde *angut/angut* şeklinde gerçek ve mecaz anlamıyla varlığını sürdüren kelime (Yusupova, 2018: 40; Bayniyazov, Bayniyazova ve Koç, 2021: 72; Altaylı, 2018:179), Karakalpak (*añırt* 'saf; dikkatsiz') ve Kazan-Tatar (*añıra* 'aptal, ahmak, bön') dillerinde mecaz anlamıyla varlığını sürdürmektedir (Uyğur, 2019: 25; Öner, 2015: 32).

3. **bağırlak**: 'yabani ördek, kıl kuyruk kuşu' (52a/4)

Metinde tek örnekte tespit edilen kelimenin Farsçası *sıgrūz*, Arapçası *kaṭāt* şeklinde verilmiştir. Metnimizde *bağırlak* biçiminde geçen kelime, *DLT*'te *bağırlak* 'bağırlak' şeklinde açıklanmıştır (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 569). Sözcük, bu anlamıyla Harezmi Türkçesi diğer metinlerinde tespit edilememiştir. Clauson, çalışmasında kelimeyi *bağırlak* biçiminde almış, Çağataycada *bağırlak*, Osmanlı Türkçesi metinlerinde *bağırlak* biçimlerinde geçtiğini belirtip güney-doğu Türki dillerinde *bağıtak* biçimiyle kullanımının devam ettiğini vurgulamıştır (1972: 403-404). Kelimenin etimolojisi hakkında farklı görüşler mevcuttur. Nişanyan, kelimenin Eski Türkçeden beri kullanıldığını belirtip *bakır*-bağırmaq = *bağır*-şeklinde türetildiğini, Eski Türkçede kaydedilmemiş olan **bağirt* 'çığlık' adından *+IAK* ad yapım ekiyle türetilmiş olmasının mümkün olduğunu belirtmiştir. (2020: 57). Tietze de çalışmasında kelimenin *bağırlak/bağırlak* biçimlerini almış ve <*bağır* 'göğüs' isim gövdesine *-lak* isimden isim yapım ekiyle türetilmediğini belirtmiştir (2016a: 551). Gülensoy, kelimeyi *bağırlak* 'bir kuş türü' <**bā+KI-(t)* şeklinde açıklanmıştır (2007: 104). Kelimenin etimolojisi hakkında kesin bir görüş belirtmek eldeki verilerle mümkün görünmemektedir. Azerbaycan Türkçesinde kelime, *bağırlaq* 'yavru ördek, ördek yavrusu, küçük ördek' şeklinde yaşamaktadır (Altaylı, 2018:179).

4. balaban: 'doğan, atmaca' (51a/4)

Metinde Arapça karşılığı *bāzī*, Farsça karşılığı *bāz*, şeklinde verilmiştir. Orhun-Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde karşılaşmadığımız kelime, Kıpçak Türkçesi eserlerinde geçmektedir. Harezm Türkçesi kaynaklarında da sadece *Mukaddimetü'l-Edeb*'de bulunmaktadır. Nişanyan, kelimenin Farsça ve Türk dillerinde 'bir tür doğan' anlamının ortak olduğunu belirtmiştir (2020: 94). Räsänen, kelimenin 'koca kafalı, davul ve atmaca' anlamlarını verip kökenini *bālābān* şeklinde Farsça olarak belirtmiştir (1969: 59). Kelime, çağdaş lehçelerde de benzer ve farklı anlamlarla varlığını sürdürmektedir: Başkurtçada (*balaban* 'ulu doğan') metnimizdeki anlamla paralel olarak kullanımı devam eden kelime (Özşahin, 2017: 59), Urumcada *balaban* 'büyük' (Garkavets, 2019: 79); Kumuk Türkçesinde *balaban* 'kaval' (Pekacar, 2011: 59); Kırım-Tatar dilinde *balaban* 'büyük' (Muzafarov ve Muzafarov, 2018:56); Özbekçede *balaban* 'katta, yirik, bahaybat' (Yusupova, 2018: 66) ve Azerbaycan Türkçesinde *balaban* 'yanıklı ses çıkaran üfleli halk çalgı aleti' (Altaylı, 2018: 330) şeklinde farklı anlamlarla bulunmaktadır.

5. baykuş: 'baykuş' (52b/1, 109b/4)

Nüşhada iki kez, biri yalın halde biri cümle içinde kullanılmıştır: erkek *taquq taqi baykuş ötti* (109b/4). Orhun-Uygur ve Karahanlı Türkçesi dönem metinlerinde geçmeyen kelime, Harezm-Kıpçak Türkçesi eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Nişanyan da kelimeyi Orta Türkçeye konumlandırıp *bay* 'zengin, soylu' anlamıyla bağdaştırılmasının batıl inançlarla ilgili olabileceğini vurgulamıştır (2020: 105). Ancak Räsänen, çalışmasında kelimeyi tam da bu anlamıyla *baykuş* <*bay* 'zengin' ve *kuş* şeklinde açıklamıştır (1969: 57). *Tarama Sözlüğü*'nde bulunmayan kelime, TDK sanal *Derleme Sözlüğü*'ne mecaz anlamıyla alınmıştır: *baykuş* 'mecazen sersem, aptal, uğursuz (kimse)' (URL-1). Çağdaş lehçelerden Başkurt Türkçesinde kelime *bayuoş* 'kukumav kuşu' (Özşahin, 2017: 68), Karakalpak dilinde *bayqus/bayğus* 'garip, biçare, sefil' (Uygur, 2019: 71); Özbekçede *boyqush* 'baykuş' (Yusupova, 2018: 74); Kırım-Tatar dilinde *bayğuş* 'saf adam, bakar kör' (Muzafarov ve Muzafarov, 2018:58); Karaçay-Malkar Türkçesinde *bayguş/baykuş* 'evde oturmayı seven, evden hiç çıkmayan, ev kuşu' (Tavkul, 2020: 101); Azerbaycan Türkçesinde *bayqu/bayquş* şeklinde 'baykuş' anlamında (Altaylı, 2018: 382) ve Kırgızcada *baykuş* '1. çobanaldatan kuşu, 2. mec. miskin, beceriksiz' (Yudahin, 2011:102); Yeni Uygur Türkçesinde *bayúuş* '1. baykuş, 2. zavallı, çaresiz, talihsiz, şanssız' (Necip, 2008: 33) şeklinde metnimizdeki anlamla aynı ve farklı anlamlarla bulunmaktadır.

6. buldurçın: 'bildircin' (52b/3, 52b/5)

Metinde iki kez tanıklanan kelime, *DLT*'de *budursın* 'bildircin' biçimiyle geçmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 599). Clauson, kelimenin orijinal halinin **buldursın* olabileceğini, Karahanlı Türkçesinde nadir kullanıldığını, kuş isimleri oluşturan *-sıl* son ekinin zamanla *-çıl* olarak kullanılmaya başladığını belirtir (1972: 309). Nişanyan da kelimeyi yine Eski

Türkçeye konumlandırıp *budursın, buyurçin/büyürçin/bıldircin* biçimlerinin farklı dönemlerde kullanıldığını belirtmiş, sözcüğün Moğolca *büdüne* kelimesiyle karşılaştırılabileceğini, morfolojik ve fonetik olarak değişkenlik gösteren kelimeye (*bıldır/baldır/budur/buyur*), 'kuş' anlamına gelen *çin* sözcüğünün eklenmesiyle oluştuğunu vurgulamıştır (2020: 118). Korkmaz, *+CIn/+CUI* ekinin addan ad türeten bir ek olduğunu, işlek olmadığını ve yalnız birkaç kuş adı türettiğini belirtip *bıldircin* örneğini de vermiştir (2014: 127).

7. çakır kuş: 'doğan ile atmaca arası, iri ve keskin pençeli bir avcı kuş' (51a/4, 278a/6)

Metinde iki kez tanıklanan kuş adlarındandır. Arapça karşılığı metinde *şakır*, Farsça karşılığı *çarg* şeklinde verilmiştir. Gülensoy, sözcüğü *çakır* 'bir tür kuş' şeklinde çalışmasına almış ve *<*çak-ır* şeklinde çözümlenmiştir (2007: 212). *Derleme Sözlüğü*'nde *çakır (V)* 'bir çeşit kuş' olarak açıklanan kelimenin Konya yöresinde kullanıldığı belirtilmiştir (DS: 1044). Nişanyan, sözcüğü Eski Türkçeye konumlandırmış, *çakır/çakrı* '1. alaca renk, alaca mavi, 2. doğana benzer yırtıcı kuş' şeklinde anlamlandırmıştır. Kelimenin *<ETü çak-* 'harelemek' fiilinden türediğini ve Moğolca *çogur* 'alaca, benekli' kelimesinin de Türkçeden alıntı olabileceğini vurgulamıştır (2020: 162).

8. çay: 'çaylak, atmaca' (51a/5)

Metinde tek sefer, *çim/elif/ye* harf sırasıyla yazılmıştır. Kelime, Eski Türkçe ve diğer Harezmi Türkçesi metinlerinde tarafımızca tespit edilememiştir. Bu anlamıyla kelime, etimolojik sözlüklerde yer almamaktadır. *Derleme Sözlüğü*'nde *çaykuş/çaylık* biçimleriyle bulunmaktadır (DS: 1044). Bu anlamıyla kelime, çağdaş lehçelerde de tarafımızdan tespit edilememiştir.

9. çinili: 'beyaz, siyah ve sarı renkli küçük bir kuş' (51a/7)

Metinde tek sefer, *çim/nef/lam/ye* harf sırasıyla yazılmıştır. Kelimenin Arapça karşılığı metinde *yu'yu'*, olarak verilmiş, Farsça karşılığı verilmemiştir. Eski ve Orta Türkçe metinlerinde tespit edemediğimiz kelimeye en yakın kullanım, *Derleme Sözlüğü*'nde *çinkilli* 'atmaca' şeklindedir (DS: 1228).

10. devlügeç: 'çaylak kuşu' (51a/6)

Kelime, Harezmi Türkçesi metinleri arasında Yozgat nüshası dışında sadece Tahran nüshasında *dölengeç* 'çaylak' ve *İbn-i Mühennâ Lûgati*'nde *tülügeç* şeklinde geçmektedir (Muhammed, 2014: 146; Battal, 1997: 77). *DLT*'de kelime, *teñilgüç* 'Oğuzcada çaylak' ve *teñilgün* 'diğer Türklerin dilinde çaylak' şeklinde açıklanmıştır (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 868). Kelimenin Kıpçak Türkçesi metinlerinde kullanımı oldukça çeşitlidir: *devlenceç, devlingeç, devlügeç, tevlenceç, tevlügeç, tülüveç* (Toparlı vd, 60). Türk Dil Kurumu'nun sanal *Tarama Sözlüğü*'nde kelime *devlenceç (değlügeç, devlügeç, devlegüç, devlingeç, devlüñgeç)* 'çaylak cinsinden bir alıcı kuş'

biçimleriyle ve anlamıyla yer alır (URL-3). Kelimenin kökeni hakkında kesin bilgi kaynaklarda tespit edilememiştir.

11. hū kuş: 'ishak kuşu, hu kuşu' (52b/7)

Metinde tek sefer tanıklanan yapı, Eski ve Orta Türkçe metinlerinde tarafımızdan tespit edilememiştir. *Güzel he/vav* harf sırasıyla yazılmıştır. Kelime, metnimizdeki kullanıma en yakın şekil ve anlamla *Derleme Sözlüğü*'nde *hullu kuş (hÿ kuşu, huma kuşu)* 'baykuş' şeklinde geçmektedir (DS: 2442).

12. ħurūs: 'horoz' (53a/1)

Kelime Farsçadır. Nişanyan, kelimeyi Far. *xurōs/xrōs* خروس 'tavuğun erkeği', <OFar. *xrōstan* 'bağırarak, çağırarak' şeklinde açıklamıştır (2020: 162). Tietze de yine aynı şekilde kelimenin Farsça olduğunu belirtmiş, kelimeyi *horuṣ/horoz* biçimleriyle ele alıp 'tavuğun erkeği' şeklinde açıklamıştır (2016b: 504).

13. iweyūk/ögeyūk: 'güvercingillerden bir kuş türü, üveyik' (51b/6)

Yapı, metinde iki farklı yazımla bulunmaktadır. Müstensih, iki kelimeyi alt alta yazmış ve sözcüğün iki şekilde de kullanıldığını göstermiştir. Ancak Harezmi Türkçesi metinleri incelendiğinde, bu ikili kullanıma rağmen kelimeye rastlamadık. Eserin nüshaları arasında da sadece Paris nüshasında *ügeyik/iweyūk* 'üveyik' şeklinde geçmektedir (Özçamkan Ayaz, 2020:504). Orhun-Uygur ve Karahanlı metinlerinde karşılaşmadığımız sözcük, Harezmi-Kıpçak dönemi eserlerinde kullanılmıştır. Nişanyan, kelime kökünü fiile dayandırmaktadır: <TTü *ügey-* 'güvercin ve kumru ötmek, göğüsten inildemek [LO]+Uk (2007: 1003; 2020: 929).

14. ħara kuş: 'kara kuş, kartal' (51a/5)

Metinde tek sefer belgelediğimiz kelime, *Dîvânu Lugâti't-Türk ve Kutadgu Bilig*'de de geçmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 685; Arat, 1979: 223). Harezmi Türkçesi diğer metinleri incelendiğinde birleşik yapıdaki bu ismin kullanılmadığı görülür ancak Kıpçak Türkçesinin farklı metinlerinde kullanılmıştır (Toparlı vd., 2007:127), Türk Dil Kurumunun sanal *Güncel Türkçe Sözlüğü*'nde kelime *karakuṣ* (I) 'kartal türünden kuşlara verilen ad' olarak açıklanmıştır (URL-2). *Derleme Sözlüğü*'nde de kelime, *karakuṣ* '1. kartal, 2. çaylak' şeklinde iki farklı kuş adını belirtmek için kullanılmıştır (DS: 2649).

15. ħarġa: 'karga' (52b/2, 52b/5, 52b/6, 63b/4, 64b/3, 82a/2)

Kelimenin Arapça karşılığı metinde *ġurāb*, Farsça karşılığı ise *kelāġ* şeklinde verilmiştir. Kuş adları arasında metinde en sık kullanılan isimlerdendir. Nüshada altı kez belgelenmiştir. Kelime, *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te de geçmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 686). Clauson, kelimenin 'karga' anlamı dışında 'gökkarga, ekinkargası, kuzgun' gibi büyük siyah kuş türleri için de kullanıldığını, eski bir hayvan adı olduğunu ve *-ġa* son ekiyle kurulmuş olduğunu belirtir (1972: 653). Gülensoy, kelimeyi <**ġā* 'yansıma' + *r* 'türeme ünsüz' + *-ġā* (> *ġā*) 'yansıma' şeklinde türetildiği

görüşünü savunur (2007: 467). Kelime, çağdaş lehçelerden Urumcada *karğa* 'karga' (Garkavets, 2019: 329); Özbekçede *qarg'a* 'karga' (Yusupova, 2018: 314); Başkurt Türkçesinde *qarğa* 'karga' (Özşahin, 2017: 331); Kumuk Türkçesinde *qarğa* 'karga' (Pekacar, 2011: 250) ve Kırgızcada *karğa* '1. kara karğa' (Yudahin, 201: 408) şeklinde aynı anlamla bulunmaktadır.

16. karguy: 'atmaca' (51a/6)

Metinde tek sefer geçen adın Arapça karşılığı *bāšīk*, Farsça karşılığı *bāšeh* şeklinde verilmiştir. Kelime *DLT*'de farklı biçimlerle geçmektedir: *karguy*, *kırguy* (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 686-713). Bu anlamıyla Orhun-Uygur ve Kıpçak Türkçesi metinlerinde karşılaşmadığımız kelime, Harezmi Türkçesi metinlerinden *Ḳıṣāšū'l-Enbiyā*'da ve metnimizin Paris nüshasında *karğu* 'atmaca' şekliyle geçmektedir (Ata, 1997: 298; Özçamkan Ayaz, 2020: 529). Türk Dil Kurumunun sanal *Güncel Türkçe Sözlük*'ünde bulunmayan kelime, çağdaş lehçelerde de tespit edilememiştir.

17. kaz: 'yabani ve evcil bir kuş türü, kaz' (52a/7)

KB ve *DLT*'de de tanımlanan kelime, metnimizde tek örnekte geçmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 696; Arat, 1979: 231). Harezmi-Kıpçak Türkçesi metinlerinde de karşılaştığımız kelimenin kullanımı, günümüze kadar devam etmiştir. Kelimenin Hint-Avrupa dilleriyle benzerliğine dikkat çekmiştir (2020: 458). Kelimenin, TDK'nın sanal *Güncel Türkçe Sözlük*'ünde gerçek anlamının yanında *kaz* 'budala' mecaz anlamıyla da kullanımı mevcuttur (URL-2). Çağdaş lehçelerde kullanımı oldukça yaygın olarak devam eden kelime, Kumuk Türkçesinde *qaz* 'kaz' (Pekacar, 2011: 258); Kazan-Tatar dilinde *kaz* '1. kaz, 2. yaban kazı' (Öner, 2015: 284), Özbekçede *g'oz* 'kaz' (Yusupova, 2018: 322), Karakalpak Türkçesinde *ğaz* 'ördekçiller familyasından olan kuş, kaz' (Uygur, 2019: 181); Başkurt Türkçesinde *qaz* 'kaz' ve Kırgızcada *kaz* '1. kaz (kuş); manğka kaz: dağ kazı; kara kaz' (Yudahin, 2011: 426) şeklinde bulunmaktadır.

18. keb: 'diğer kuşları çekmek için tuzak olarak kullanılan kuş, bir tür baykuş' (32b/2)

Kelimenin Arapçası *milvāb*, Farsçası ise *hūrūhe* şeklindedir. *kef/elif/be* harf sırasıyla yazılmış kelimeyi *kab/keb* biçimlerinde okumak mümkündür. Metinde tek sefer belgelenen kelimeye farklı metinlerde ya da etimolojik sözlüklerde rastlanılmamıştır. Çağdaş lehçelerde de rastlamadığımız kelime, metinde hapaks olarak düşündüğümüz kelimelerden birisidir.

19. kelâğ: 'siyah karga, kuzgun' (52b/5)

Kökeni Farsça olan kelime, metinde *karğa* kelimesinin karşılığı olarak verilmiştir. *Kef/lam-elif-gayın* harf sırasıyla yazılmıştır. Kelime, Harezmi Türkçesi diğer metinlerinde tespit edilememiştir. Tietze, çalışmasında kelimeyi *kelâğ* 'kuzgun' şeklinde alıp Arapça *kalâğ*'dan geldiğini belirtmiştir (2016c: 209).

20. kerges: 'akbaba' (51a/7, 51b/1)

Metinde üç kez geçen *kerges* kelimesi Farsçadır ve kaynaklarda *kerkes*,

kerkez ve kerkenez biçimlerinde de geçmektedir. Kelime, metinde tek örnekte yalın halde, diğer iki örnekte *uluğ kerges*, *ağ kerges* şeklinde sıfat tamlaması içinde kullanılmıştır. Nişanyan, çalışmasına kelimeyi *kerkenez* biçimiyle almış, Yunanca/Eski Yunanca *kerxneis* 'küçük bir yırtıcı kuş' yapısıyla karşılaştırmış ve Farsça *karkās* 'akbaba', *karkār* 'bir tür güvercin', *karkamā* 'kuyruksallayan kuşu', *karkarak* 'saksagan' biçimleriyle olası etimolojik ilişkisinin henüz araştırılmadığını belirtmiştir (2020: 465).

21. **keyük:** 'güvercin' (52a/2)

Metinde tek sefer tanıklanan kelime, *kef/elif/ye/vav/kef* harf sırasıyla yazılmıştır. Kelimenin Arapçası *temrād*, Farsçası *kebüter* şeklindedir. Kelime, metnin Şuşter nüshasında *keyik* 'av hayvanı' anlamıyla daha genel bir grubu işaret edecek şekilde kullanılmıştır (Yüce, 1993: 140). Farklı kaynaklarda da kelimenin bu anlamıyla kullanımı devam etmiştir ancak Yozgat nüshasında kelime, *temārīd-kebüter* 'güvercin' kelimelerinin çevirisi olarak açıklanmıştır.

22. **kırlağuç:** 'kırlangıç' (51b/5, 316b/6)

Metinde biri cümle içinde olmak üzere iki kez geçmektedir. Gülensoy, kelimenin Eski Uygurda *karlıgaç* biçimini verip *DLT*'de *karlıgaç/karğılaç* 'kırlangıç kuşu' biçimiyle yer aldığını belirtmiş, *karlıgaç* biçiminin *karğılaç*'ın göçüşmeli hali olduğunu vurgulayıp kelimenin Anadolu ağızlarındaki şekillerini sıralamıştır: *karlangaç*, *karılgaç*, *karlanğıç*, *karlankuş*, *karnakuş* (2007: 514). Türk Dil Kurumunun sanal *Tarama Sözlüğü* ve *Derleme Sözlüğü*'nde yer almayan kelime, *Güncel Türkçe Sözlük*'te *kırlangıç* 'kırlangıçgillerden, geniş gagalı, çatal kuyruklu, ince uzun kanatlı, küçük göçebe kuş' temel anlamının yanında yan anlamlarıyla da yer almaktadır (URL-2). Kelime, Özbekçede *qaldirg'och* 'kırlangıç' şeklinde geçmektedir (Yusupova, 2018: 331).

23. **kız kuşu:** 'farklı renklere sahip bir kuş türü' (51b/3)

Metinde tek örnekte tanıklanmıştır. Yapı, *DLT*'de *kız kuş* 'renk bakımından ispinosa benzeyen bir kuş' anlamıyla yer almaktadır (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 718). Bu yapı, metnin çalışılan diğer nüshalarında tespit edilememiştir. Kelime, çağdaş lehçelerden Özbekçede *qizqush* 'kız kuşu' şeklinde geçmektedir (Yusupova, 2018: 335).

24. **kögercegin/kögercikün/kögercin/kögerceğün:** 'güvercin' (51b/6, 51b/7, 52b/4, 52b/6, 191b/5, 239b/7, 316a/6)

Metinde en sık kullanılan kuş adlarındandır ve farklı biçimlerle yedi farklı yerde tanıklanmıştır. Caferoğlu, çalışmasında Eski Uygur Türkçesi metinlerinde kelimenin *kögürçün*, *kögürçkän*, *kögürçün* 'güvercin' biçimlerinin bulunduğunu belirtmiştir (2011: 114). *DLT*'de de kelime *kögürçün* 'güvercin' şeklinde geçmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 734). Metinlerde en sık kullanılan kuş adlarından olan bu kelime, metnin diğer nüshalarında da farklı biçimlerle kullanılmıştır. Kelime, çağdaş lehçelerden Kazan-Tatar Türkçesinde *kügerçen* 'güvercin' (Öner, 2015: 236); Urumcada *gögercin* 'güvercin' (Garkavets 2019: 232); Karaçay-Malkar

Türkçesinde *kögürçün* 'güvercin' (Tavkul, 2020: 215) ve Kırgızcada *kögüçkön/kögürçkön* 'güvercin' (Yudahin, 2011: 498) şeklinde varlığını sürdürmektedir.

25. kök qarğa: 'arı kuşu' (52b/2)

Eserin diğer nüshalarında bulunmayan bu yapı, diğer Harezmi dönemi metinlerinde de geçmemektedir. Metinde tek sefer tanıkladığımız yapı Arapça *şakirrak*, Farsça *kāskīne* kelimelerinin karşılığı olarak kullanılmıştır. Yapı, *Derleme Sözlüğü*'nde *gök karga*, *gökçe karga*, *gökçegarga*, *gökçe girav*, *gök girav*, *gak karga*, *gök kirag* 'mavi renkli karga' yapıları ve anlamıyla açıklanmıştır (DS: 2136-2138). Kelime grubu, Yeni Uygur Türkçesinde *kökkağa* 'mavi karga' şeklinde belgelenmiştir (Necip, 2008: 203).

26. kök körlegüç: 'alacalı kuş' (52b/3)

Metinde tek sefer tanımlanan yapı, hapaks olarak düşündüğümüz adlandırmalardandır. Yapı, dönem metinlerinde ve etimolojik sözlüklerde tarafımızdan tespit edilememiştir. Kelimenin Arapça karşılığı metinde *aḥyal* olarak verilmiştir ve Farsça karşılığı bulunmamaktadır.

27. kök boḳası: 'balıkçıl kuşu' (52b/6)

Metinde tek sefer belgelediğimiz yapı, *kuḳur* kelimesinin eş anlamlısı olarak verilmiştir. *köl* kelimesi, dönem metinlerinde bulunmasına rağmen *boḳa/buḳa* 'boğa' kelimesi eserin diğer nüshalarında ve Harezmi Türkçesi metinlerinde tarafımızdan tespit edilememiştir.

28. kuḳur: 'bir kuş türü, balıkçıl kuşu' (52a/7, 52b/6)

Metinde iki kez, *kaf/vav/kaf/vav/re* harf sırasıyla tespit edilmiştir. Bu kelime de hapaks olarak düşündüğümüz kelimelerdendir. Kelime Türk Dil Kurumunun sanal *Derleme Sözlüğü*'nde *kukur* '1. kambur, 2. fitik' anlamlarıyla bulunmaktadır (URL-1). ancak kuş anlamı, herhangi bir yazılı kaynakta tarafımızdan tespit edilememiştir. Kelimenin, Azerbaycan Türkçesinde *kukut* 'puhu kuşu' anlamıyla halk ağzında kullanıldığı belirtilir ancak Arap harfli yazımda kelime *kef/vav/kef/vav/te* harf sırasıyla yazılmıştır (Altaylı, 2018: 1877). Kelime, bu harf yazımıyla farklı okumalara açıktır.

29. ḳumrī: 'küçük bir güvercin türü, kumru' (52a/1, 85b/4)

Kelime, metinde iki farklı yerde belgelenmiştir. Kelimenin kökeni hakkında kaynaklarda farklı bilgiler mevcuttur. Türk Dil Kurumunun sanal *Güncel Türkçe Sözlük*'ünde kelime Farsça olarak gösterilmiştir (URL-2). Tietze'nin çalışmasında da kelime Arapça gösterilmiş ve kökeninin ispat edilemediği vurgulanmıştır (2016c, 433).

30. ördek/örtek: 'ördek' (51b/6, 52a/6)

Metinde iki farklı yerde, iki farklı biçimde geçen kelime, Tahran ve Paris nüshalarında da geçmektedir (Muhammad, 2014: 203; Özçamkan Ayaz, 2020: 774). Caferoğlu'nun *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*'nde *ödiräk* 'ördek' şeklinde geçen kelime, *DLT* ve *KB*'de *ördek* 'ördek, ördeğe benzer su kuşları' biçimiyle bulunmaktadır (2011: 146; Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 789; Arat, 1979: 363). Kıpçak Türkçesi metinlerinde kelimenin *evrek/yördek*

'ördek' biçimi de kullanılmıştır (Toparlı vd., 2007: 78-328). Nişanyan, kelimeyi Eski Türkçeye konumlandırıp geç Uygurca Budist metinlerde ve bazı Doğu Türk dillerinde görülen *ödrek/ödürek* biçimlerinin, orijinal sözcüğün belki *öt-* fiiliyle bağlantılı olabileceğini düşündürür, yorumunda bulunmuştur (2020: 673). *Derleme Sözlüğü ve Tarama Sözlüğü*'nde bu anlamıyla bulunmayan kelime, Türk Dil Kurumunun sanal *Güncel Türkçe Sözlük*'ünde *ördek* 'perde ayaklılardan, evcil ve yabancı türleri bulunan su kuşu, badi, badik (Anas)' temel anlamının yanında yan ve mecaz anlamlarıyla da açıklanmıştır (URL-2). Kelime, Karakalpak Türkçesinde *ördek* 'ördek' (Uygur, 2019: 441); Özbekçede *ordak* 'ördek' (Yusupova, 2018: 439); Urumcada *ördegi* 'ördek' (Garkavets, 2019: 408); Kumuk Türkçesinde *ördek* 'ördek' (Pekacar, 2011: 223); Kırım-Tatar Türkçesinde *ördek* 'ördek' (Muzafarov ve Muzafarov, 2018: 251); Kırgızcada *ördök* 'ördek; aram ördek; kızılbaş ördek' (Yudahin, 2011: 614); Azerbaycan Türkçesinde *ördek* 'ördek' (Altaylı, 2018: 2662) ve Yeni Uygur Türkçesinde *ödek/ördek* 'ördek' (Necip, 2008: 303-306) şeklinde çoğu çağdaş lehçede varlığını sürdürmektedir.

31. örüng kuş: 'ak doğan' (51a/5)

İki farklı kelimeden oluşan bu adlandırma, *DLT*'de *ürün kuş* 'ak doğan' şeklinde kullanılmıştır (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 934). Kelimenin Arapça karşılığı *zurrağ*, Farsça karşılığı *şahin* şeklinde verilmiştir. *Örüng* kelimesi, Karahanlı dönemi diğer eserleri *KB* ve *Atabetü'l-Hakayık*'ta da *örüng* 'ak, beyaz' anlamlarıyla kullanılmıştır (Arat, 1979: 51; Arat, 2006: 365). Harezmi Türkçesi metinlerinde de kelimenin kullanımı bu anlamıyla devam etmiştir. Clauson, kelimenin 11. yüzyıla kadar yaygın kullanıldığını, bu zaman diliminden sonra kullanımının nadir olduğunu belirtmiştir ancak sözcük, Harezmi Türkçesi metinlerinde de 'ak, beyaz' anlamlarıyla (*Kıssaşü'l-Enbiyâ, Mukaddimetü'l-Edeb, Mu'inü'l-Mürîd*) yaygın olarak kullanılmıştır (1972: 233; Ata, 1997: 684; Yüce, 1993: 198, Toparlı ve Argunşah, 2008: 267). *Yeni Tarama Sözlüğü ve Derleme Sözlüğü*'nde kelime, 'beyaz' anlamıyla yer almayıp 'süt ve süttten elde edilen maddeler' anlamıyla beyaz gıdaları ifade edecek biçimde kullanılmaktadır (Dilçin, 2013: 236; DS: 4797).

32. sahsağan: 'siyahlı beyazlı, uzun kuyruklu, sekerek yürüyen, zeki ve acayip ötümlü bir kuş, saksagan kuşu' (52b/7)

Tek örnekte belgelenen kelimenin Arapçası metinde 'ak' şeklinde verilmiştir ancak kelimenin Farsça karşılığı verilmemiştir. *EUTS*'de kelime, *sağızgan* 'saksagan' biçimiyle geçmektedir (Caferoğlu, 2011: 193). Kelime, *DLT*'de *sağızgan/sagızgan* ve *KB*'de *sağızgan*, *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*'nde *sağsağan, sağasğan, sağızgan, sağsağan, saksagan, sasıkan* gibi çok farklı şekillerde geçmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 799-800; Arat, 1979: 377; Toparlı vd., 2007: 224). Harezmi Türkçesi metinlerinde tespit edemediğimiz kelime, Yozgat nüshasından başka sadece Paris nüshasında *sahsağan* 'saksagan kuşu' şeklinde bulunur (Özçamkan Ayaz, 2020: 812). Kelimenin kullanımı, TDK'nin *Güncel Türkçe Sözlüğü*'nde *saksagan* 'kargagillerden, karnı beyaz, kanatları ve kuyruğu kül rengi diğer yerleri

parlak, kara, uzun kuyruklu kuş, alacakarga, alakarga (Pica pica)' şeklinde günümüzde de devam etmektedir (URL-2). Kelime, Azerbaycan Türkçesinde *sağsağan/saqsağan* 'saksagan' şeklinde metnimizle aynı anlamda varlığını sürdürmektedir (Altaylı, 2018: 2864).

33. *sargalduk*: 'sarı kuş, sarıasma kuşu' (51b/4)

Metinde hapaks olduğunu düşündüğümüz kelimelerden birisi de *sargalduk*'tur. Metinde tek örnekte karşılaştığımız kelimenin Arapçası *sufariyye*, Farsçası *zerdic* olarak verilmiştir. *sin/elif/re/gayın/lam/dal/vav/kaf* harf sırasıyla yazılmış kelime için en uygun olacağını düşündüğümüz bu okuyuşu tercih ettik.

34. *seçek/serçe*: 'serçe' (51b/1, 51b/3, 316a/7)

Metinde üç farklı yerde geçen kelime, *seçek/serçe* şeklinde iki farklı biçimde yazılmıştır. Kelimenin kökeni hakkında literatürde farklı görüşler mevcuttur. Kelime, *DLT*'de *seçe* 'serçe kuşu (Oğuzca)' biçimiyle geçmektedir. *KTS*'de kelime Farsça olarak işaretlenmiş ve dönem metinlerinde *çerçe*, *serçe*, *sırçe*, *sırşe*, *şerşe*, *şırşe* biçimlerinde geçtiği belirtilmiştir ancak Kaşgarlı, kelimenin Oğuzca olduğunu belirtir (Toparlı vd., 2007: 232). Nişanyan, *ETü-O seçe* 'küçük bir ötücü kuş' \approx *Sogd siçe/sičāg* şeklinde açıklamış, sözcüğün İrani bir dilden alıntı olmasının güçlü bir olasılık olduğunu ve sonradan beliren /r/ sesinin açıklanmaya muhtaç olduğunu belirtmiştir (2020: 781). Clauson, kelimeyi çalışmasına *seçe* biçimiyle alıp kökünü *seç-* 'yerden tohum ve kırıntıları alıp yiyen hayvan(kuş)' şekliyle açıklamış ve /r/ sesinin sonradan türediğini belirtmiştir (1972: 795). Günümüzde de kullanımı aynı biçimde devam eden kelime, *Derleme Sözlüğü*'nde *çerçe/çerce/seçer* 'serçe' biçimleriyle bulunmaktadır (*DS*: 1144-3565).

35. *sıgırçuk*: 'sığırçık' (51b/5)

Metinde tek örnekte rastladığımız kelimenin Arapçası *zurzūr*, Farsçası *zār* şeklinde verilmiştir. Kelime, *DLT* ve *KB*'de *sıgırçık/sıgırçuk* 'sığırçuk kuşu, sığırçık' biçimiyle bulunmaktadır (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 818; Arat, 1979: 396). Harezmi-Altın Ordu metinlerinden sadece *İbn-i Mühennā Lûgatı*'nde *sıgırçık* 'bildiğimiz öten kuş' açıklamasıyla bulunan kelime, bundan başka *ME*'nin Paris nüshasında *sar* 'sığırçık kuşu, çekirge kuşu' şeklinde geçer (Battal, 1997: 61; Özçamkan Ayaz, 2020: 819). Kıpçak dönemi metinlerinde kelime, *şıgırçık*, *sıgırçık*, *sıgırçuk*, *sırsık* biçimleriyle bulunmaktadır (Toparlı vd., 2007: 234). Nişanyan, kelimeyi Eski Türkçeye konumlandırıp *sıkırçık* 'bir kuş türü, sturnusvulgaris', *ETü sıkır-* 'çığırmaq, ötmek' şeklinde açıklamış, kelimenin **sıkırça-* gibi şakıma ifade eden bir kökten +*Ik* ekiyle inşa edildiğini, fakat ekin daha sonra +*çUk* küçültme eki olarak yorumlandığını ve *sıgır* sözcüğüyle alakası olmadığını belirtmiştir (2020: 788). Kelime, çağdaş lehçelerden Kırım-Tatar Türkçesinde *sıgırçık* 'sığırçık' (Muzafarov ve Muzafarov, 2018: 302); Urumcada *siyırçık* 'sığırçık' (Garkavets, 2019: 468); Özbekçede *çur'urchiq* 'sığırçık' (Yusupova, 2018: 509); Başkurt Türkçesinde *sıgırsık* 'sığırçık' (Özşahin, 2017: 520) ve Azerbaycan Türkçesinde *sıgırçın* 'sığırçık' (Altaylı, 2018: 382) şeklinde

varlığını devam ettirmektedir.

36. süglün: 'sülün kuşu' (52a/4)

Arapçası metinde *tedruc* şeklinde verilen kelimenin Farsça karşılığı verilmemiştir. Kelime, *DLT*'de *süglin/süwlin* 'sülün', *EUTS*'de *süglün* 'sülün' biçimlerinde geçmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 839; Caferoğlu, 2011: 214). Harezmi dönemi metinlerinden ise *ME*'den başka sadece *Husrev ü Şirin*'de tek örnekte kullanılmıştır (Hacıeminioğlu, 2000: 270). Gülensoy, çalışmasında kelimeyi <*sök* 'kızarmak' -*ül-* 'kızartılmak' +*-ün* [> **söklün*> **söälün*> *süglün* > *sülün*] şeklinde çözümlenmiştir (2007: 819). Nişanyan da kelimeyi Eski Türkçeye konumlandırıp Gülensoy gibi *sögül-* 'kızartmak' +*In* olarak çözümlenmiştir (2020: 821). *Derleme Sözlüğü ve Tarama Sözlüğü*'nde rastlamadığımız kelimenin, TDK'nin *GTS*'de *sülün* 'sülüngillerden, kuyruğu çok uzun, eti yenilen bir kuş (*Phasianus colchicus*)' şeklinde kullanımı devam etmektedir (URL-2).

37. tag kırlağuçı: 'dağ kırlangıcı' (51b/6)

İki farklı kelimenin bir araya gelmesiyle oluşmuş bu kuş adı, metnimizde tek örnekte geçmektedir. Kelimenin Arapça karşılığı *semāme*, Farsça karşılığı *fereštuk-i kūhī* şeklinde verilmiştir. Yapı, bu haliyle dönem metinlerinde ve eserin diğer nüshalarında tespit edilememiştir.

38. talas: 'doğan, şahin' (315b/4)

Metinde tek örnekte gördüğümüz kelime, hapaks durumundaki kelimelerdendir. Kelimenin sözlüklerde birçok anlamı mevcuttur ancak 'doğan' ya da 'şahin' bağlamında herhangi bir kuş için kullanıldığı bir örnek, Türk dilinin yazılı metinlerinde tarafımızdan tespit edilememiştir.

39. tewe kuşu: 'deve kuşu' (52a/5)

İki farklı kelimenin bir araya gelmesiyle oluşan yapılardan birisidir ve metinde tek örnekte tespit edilmiştir. Kelimenin Arapça karşılığı *ne'āme*, Farsça karşılığı *şutur-murğ* şeklinde verilmiştir. *DLT*'de kelime *tewe kuşu* 'deve kuşu' şeklinde geçmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 873). Kelime, diğer Harezmi Türkçesi metinleri ile *ME*'nin diğer nüshalarında geçmemektedir. Nişanyan, kelimeyi *ETü tebe* 'maruf hayvan, camelus <? *ETü *tebgen* <*ETü tep-* ayak basmak, yürümek +(*g*)*An* şeklinde çözümlenmiş, Moğolca *temegen* (asli biçimin **teb(g)en* olduğunu düşündürür) ile karşılaştırmış ve *deve* ismi ile kurulan yapıları sıralandırmıştır: *deve dikeni*, *deve kuşu*, *deve tüyü*, *deve yap-*, *deveci*, *deve tabanı*, *yok deve* (2020: 205). Kelime, TDK'nin sanal *Derleme Sözlüğü ve Tarama Sözlüğü*'nde bulunmazken *GTS*'de *deve kuşu* 'kısa kanatları uçmaya elverişli olmayan fakat uzun bacaklarıyla çok hızlı koşabilen iri bir kuş (*struthio camelus*)' şeklinde açıklanmıştır (URL-2). Kelime, Kırım-Tatar Türkçesinde *deve quşu* 'deve kuşu' (Muzafarov ve Muzafarov, 2018: 96); Özbekçede *tuyaquş* 'deve kuşu' (Yusupova, 2018: 154) ve Azerbaycan Türkçesinde *devequşu* 'devekuşu' (Altaylı, 2018: 868) şeklinde varlığını sürdürmektedir.

40. toğdarı: 'bir tür kuş' (51b/6)

Metinde tek sefer belgelenmiştir. Kelime, Harezmi Türkçesi diğer metinleri ve eserin diğer nüshalarında tespit edilememiştir. Barutcu Özönder, çalışmasında kelimeyi *toğdari* 'çerz'den biraz büyük ve ona benzer bir kuş' olarak almış ve farklı lehçelerdeki biçimleri örneklemiştir: *toğdarī, tuğdiri, toğdari, toğderi, tuvdarı, toğdaq* (2011: 68). *Derleme Sözlüğü*'nde, metnimizdeki kullanıma en yakın, Kerkük bölgesine ait olduğu bildirilen *toğdah* 'leylekten iri, eti yenilen, kızıl tüylü bir çeşit göçebe kuş' kelimesi mevcuttur (DS: 3945).

41. *torğay*: 'tarla kuşu, serçe' (51b/2)

Nüshada tek sefer tanıklanan bu kuş adının yanında metinde yine aynı satırda kelimenin sıfat almış hali de *kızılça torğay* (51b/2) mevcuttur. Kelime, *torğay/turğay* şeklinde her iki okuyuşa da açıktır. Harezmi Türkçesi diğer metinlerinde bulunmayan kelime, ME'nin Paris nüshasında *turğay* 'toygar kuşu' şeklinde okunmuş ve anlamlandırılmıştır (Özçamkan Ayaz, 2020: 978). Kelime, KTS'de *kızılça turğay* 'kızıl renkli bir kuş' şeklinde geçmektedir (Toparlı vd., 2007: 147). Clauson, kelimeyi *toriğa* 'tarla kuşu' şeklinde almış, yine kelimenin farklı dönem ve lehçelerdeki biçimlerini sıralamıştır: *torğay, toriğay, turğay, toyğar* (1972: 541). Kelime, Karakalpak Türkçesinde *torğay* 'serçeye benzer küçük tarla kuşu, turgay kuşu' (Uygur, 2019: 598); Urumcada *torğay* 'serçe' (Garkavets, 2019: 541); Kumuk Türkçesinde *torğay* 'çayır kuşu, toygar' (Pekacar, 2011: 339); Kırım-Tatar Türkçesinde *torğay* 'serçe' (Muzafarov ve Muzafarov, 2018: 350); Karaçay-Malkar Türkçesinde *torğay* 'çayır kuşu' (Tavkul, 2020: 359); Kırgızcada *torgoy* 'tarla kuşu; dağlarda yaşayan tarlakuşu' (Yudahin, 2011: 750); Azerbaycan Türkçesinde *torəğay* 'tarla kuşu, ardıç kuşu' (Altaylı, 2018: 3339); Yeni Uygur Türkçesinde *toğay/torğay* 'toygar, çayır kuşu' (Necip, 2008: 416-420) şeklinde benzer yazım ve aynı anlamlarla bulunmaktadır.

42. *torumtay*: 'karagöz cinsinden bir alıcı kuş' (51a/7)

Kelime Moğolcadır. Moğolca sözlükte kelime *torumtay (torimtay, turumtay, turimtay)* 'erkek doğan; avda kullanılan ufak yırtıcı kuşlar' şeklinde açıklanmıştır (Lessing, 2017: 982). Metinde tek örnekte belgelenen kelime, Harezmi Türkçesi diğer metinlerinde bulunmamaktadır ancak ME'nin Paris nüshasında *torumtay* 'atmacaya benzer yırtıcı bir kuş, delice doğan veya zağnos kuşu' yine tek sefer belgelenmiştir (Özçamkan Ayaz, 2020: 968). DLT'de kelime *torumtay* 'yırtıcı ve avcı kuşlardan biri' biçim ve anlamıyla geçmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 903). KTS'de kelime *toruntay* 'şahin cinsinden bir kuş' şeklinde açıklanmıştır. (Toparlı vd., 2007: 281). Dilçin'in çalışmasında da kelime, *torumtay* 'karagöz türünden bir alıcıkuş' olarak açıklanmıştır (2013: 225). Doerfer, çalışmasında kelimeye oldukça geniş yer vermiş, kelimeyi *torumtai* 'küçük bir yırtıcıkuş' şeklinde açıklamış ve kelimenin **torum+tai* şeklinde çözümlenebileceğini vurgulamıştır (1965: 502-504). Kelime, Başkurt Türkçesinde *toromtay* 'bayağı kerkenez' (Özşahin, 2017:626); Yeni Uygur Türkçesinde *torumtay* 'bozdoğan' (Necip, 2008: 428) şeklinde mevcuttur.

43. **toy/toy kuş:** 'av kuşu, toy kuşu' (52a/4, 52a/5)

Metinde iki kez tanıklanan yapının Arapçası *hubārā*, Farsçası *cezr* şeklinde verilmiştir. *DLT* ve *KB*'de de kelime, aynı yapı ve anlamla *toh/toy* 'toy kuşu' şeklinde geçmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 894; Arat, 1979: 460). Kelime, *KTS*'de *toy/toy* 'toy kuşu' biçimleri ve anlamıyla açıklanmıştır (Toparlı vd., 2007: 281). Nişanyan, kelimeyi Eski Türkçeye konumlandırırmış, <<*ETü tod*' iri bir tür kuş, otis tarda', *tay* 'yavru, özellikle at yavrusu' şeklinde açıklamış, kelimenin 'yavru' ve özellikle 'iri yavru' anlamına gelen *tay* sözcüğüyle ilişkisinin muğlak olduğunu belirtmiştir (2020: 899). Kelime, TDK'nin sanal *GTS*'de *toy (III)* 'toygillerden, böcek ve tane ile beslenen, eti için avlanan, kızıl tüylü bir kuş (otis tarda), *Tarama Sözlüğü*'nde *toy (II)* 'kazdan büyük bir yabani kuş', *Derleme Sözlüğü*'nde *toy (II)* 'kartaldan büyük, eti yenen bir çeşit kuş, yabankazı' şeklinde açıklanmıştır (URL-1, URL-2, URL-3).

44. **turna:** 'turna, göçmen kuş' (52a/7)

Metinde tek örnekte belgelediğimiz kelimenin Arapçası *kurkī*, Farsçası *kulenk* şeklindedir. Literatürde en sık kullanılan kuş adlarından olan kelime, *DLT* ve *KB*'de de aynı yapı ve anlamla *turna* 'turna' şeklinde geçmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 902; Arat, 1979: 469). Gülensoy, kelimeyi *turna* 'göçebe iri bir kuş' olarak açıklamış, = *ET*. (Uyg.) *turunaya* ~ *OT*. *turna* (*DLT*; *KB*), Eski Kıpç.: *turna*, Çağ. (*Muh. Lug.*): *turna* şeklinde kelimenin geçtiği yerleri belirtmiş ve kelimeyi <*[*ɭ*/*u*/*o*/*ā*]r 'yansıma'+*n*(~*y*)a şeklinde çözümlenmiştir. Kelime, çağdaş lehçelerden Kırım-Tatar Türkçesinde *turna* 'turna' (Muzafarov ve Muzafarov, 2018: 354); Kumuk Türkçesinde *turna* 'turna' (Pekacar, 2011: 343); Urumcada *turna* 'turna' (Garkavets, 2019: 547); Özbekçede *turna* 'turna' (Yusupova, 2018: 589); Karaçay-Malkar Türkçesinde *turna* 'turna' (Tavkul, 2020: 363); Yeni Uygur Türkçesinde *turna* 'turna' (Necip, 2008: 428) ve Kırgızcada *turna* 'turna' (Yudahin, 2011: 762) aynı yazım ve anlamla varlığını sürdürmektedir.

45. **uzun ayak:** 'keklik kuşunun erkeği, bir tür toy kuşu' (52a/7)

Metinde tek örnekte belgelediğimiz yapının Arapçası *kerevān*, Farsçası *cūbīne* şeklindedir. Bu anlam ve yapıyla kelime, tarihi metinlerde, Harezmi Türkçesi metinlerinde ve *ME*'nin diğer nüshalarında tarafımızdan tespit edilememiştir.

46. **übük:** 'ibibik kuşu, hüdhüd kuşu' (52b/1)

Metinde kelimenin Arapçası *hudhud*, Farsçası *pūpū* şeklinde verilmiştir. Kelime, *DLT*'de *üpgük/üpüp* 'Çiğil lehçesinde hüdhüd, çavuş kuşu)' şeklinde geçmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 933). Kelime, Harezmi Türkçesi diğer metinlerinde ve eserin diğer nüshalarında tespit edilememiştir. Clauson, kelimeyi çalışmasına *ibik/übük/üpgük* başlıklarıyla alıp farklı bölgelerde onomatopoeic (çıkardığı sese göre isimlendirilen) adlandırmalarla kullanıldığını belirtir: *üpgük, üpüp, ibik, übü, püpük...vb.* (1972: 9). Dilçin'in çalışmasında kelime, *ibibik, ibik, ibiklü, ibük'* çavuşkuşu, hüthüt' biçimleri ve anlamlarıyla yer alırken *Derleme Sözlüğü*'nde

metnimizdeki kullanıma en yakın *ibik/indik (II)* 'tavuk, kuş vb. hayvanların gagası' maddesi vardır (2013: 124; DS: 2503).

47. **ügi**: 'baykuş' (52b/2)

Kelime, *elif/vav/kef/ye* harf sırasıyla yazılmıştır. Metinde Farsça karşılığı boş bırakılan kelimenin Arapçası *būme* olarak verilmiştir. *DLT*'de kelime *ügi/ühi* 'Türklerde (ölçünlü dilde) ve Kıpçaklarda baykuş' ve *KB*'de *ügi* 'baykuş' biçimleriyle bulunmaktadır (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 930; Arat, 1979: 504). Kelime, *İML*'de *ükü* 'baykuş, puhu' ve *ME*'nin Paris nüshasında (Battal, 1997: 81; Özçamkan Ayaz, 2020: 1026) metnimizdeki yapıyla aynı şekilde geçmektedir. *KTS*'de kelime, *ügü* 'baykuş, uhu kuşu' biçimiyle geçmektedir (Toparlı vd., 2007: 297). TDK'nin sanal *GTS*'de bulunmayan kelime, Dilçin'in çalışmasında *ügü/ügi* 'baykuş türünden olan puhu kuşunun bir çeşidi', *DS*'de *üğü/üğü* 'kartal büyüklüğünde, sarı tüylü, gözleri gündüz görmeyen bir çeşit yırtıcı kuş' şeklinde geçmektedir (2013: 235; DS: 4794). Tietze, kelimeyi *ügü/öyü* 'baykuş' biçimleri ve anlamlarıyla açıklamış ve kelimeyi Eski Türkçe olarak işaretlemiştir (2019: 375). Doerfer, kelimeyi *ügü* 'baykuş; uğursuzluk getiren kuş' şeklinde açıklamış, kelimenin <**üki* yapısından türemiş olabileceğini belirtmiştir (1965: 156). Kelime, çağdaş lehçelerden Kırgızcada *ükü* '1. puhu kuşu, baykuş' (Yudahin, 2011: 794); Yeni Uygur Türkçesinde *üke* 'baykuş' (Necip, 2008: 444) şeklinde varlığını sürdürmektedir.

48. **yunt kuşu**: 'kuyruksallayan kuşu, peygamber kuşu' (52b/7)

Bu yapının Arapçası metinde *şerşūr*, Farsçası *sutūr-ı bā-nuk* şeklinde verilmiştir. *KTS*'de kelime *yont kuşu* 'yont kuşu' şekliyle geçmektedir (Toparlı vd., 2007: 327). Harezmi Türkçesi metinlerinde *ME*'den başka bir kaynaktan tespit edemediğimiz yapı, kaynaklarda nadir bulunan yapılarıdır. TDK'nin sanal *Güncel Türkçe Sözlüğü*'nde *yont kuşu* 'kuyruksallayan' biçim ve anlamıyla geçen yapı, Dilçin'in çalışmasında *yundkuşu* [*yuntkuşu*] 'kuyruksallayan kuşu, peygamberkuşu' şeklinde geçmektedir (Dilçin, 2013: 265; URL-2).

49. **zanduvaç**: 'bülbül' (52b/4)

Metinde tek sefer belgenen kelimenin Arapçası *bulbul*, Farsçası *hezār-destān* şeklinde verilmiştir. *DLT*'de *sanduvaç* 'bülbül' ve *KB*'de *sandvaç* 'bülbül' şeklinde geçen kelime, Eski Türkçe ve Orta Türkçe metinlerinde de aynı biçimle geçmektedir ancak bu yazım şekliyle kelimeye tarihi metinlerde rastlamadık (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 803; Arat, 1979: 382). Gülensoy, kelimeyi <? *san-dug+aç* şeklinde çözümlenmiş ve kelimenin Anadolu ağzlarındaki *sanduvaç*, *sandugaç*, *sanduvaç*, *sandugaç* biçimlerini göstermiştir, ancak kelimenin kökeni hakkında bir görüş belirtmemiştir (2007: 730). Clauson, kelimeyi çalışmasına *sanduvaç* 'bülbül' biçimiyle almış, kelimenin Soğdca *zntw'ch* 'güzel sesli' yapısından alıntılandığını ve farklı lehçelerde *sandugaç*, *sanduvaç*, *sanvaç*, *zandawaç* biçimleriyle kullanıldığını belirtmiştir (1972: 837). Kelime, *DS*'de de *sanduvaç/sandugaç* 'bülbül' biçimleriyle geçmektedir (DS: 3538). Çağdaş lehçelerden Kazan-

Tatar dilinde kelime *sandugaç* 'bülbul' (Öner, 2015: 397) biçimiyle bulunmaktadır.

Sonuç

Harezmi Türkçesi dönemi önemli kaynaklarından biri olan *Mukaddimetü'l-Edeb*, söz varlığıyla Türk dili tarihi için de büyük öneme sahiptir. Eser, sözlük niteliğinde olması nedeniyle oldukça farklı alanlardan kelimeyi barındırır. Bu çalışmada eserin Yozgat nüshasında geçen kuş adları incelendi. Nüshada toplam 49 kuş ismi tespit edildi. Bu kuş adlarından beşi, taranan hiçbir metinde belgelenemedi. Hapaks durumunda olduğu düşünülen bu kelimeler (*keb*, *kök körlegüç*, *kuçur*, *sargalduç* ve *talas*), nüshanın ne denli öneme sahip olduğunun göstergesidir. Bunun dışında özellikle Harezmi Türkçesi dönemi diğer metinlerinde geçmeyip eserin sadece Yozgat nüshasında var olan birçok kuş adı da tespit edildi. *Çay*, *çiñili*, *hū kuş*, *qara kuş*, *kelāg*, *kerges*, *keyük*, *kız kuşu*, *kök qarğa*, *köl boqası*, *tag kırlağuçı*, *tewekuş*, *toğdarı*, *uzun ayak* gibi kuş adları, Harezmi Türkçesi metinleri ve ME'in diğer nüshalarında olmayıp sadece Yozgat nüshasında belgelenen ve Harezmi Türkçesi söz varlığına katkı sunacak kelime ve yapılarıdır. Bu bakımdan da Yozgat nüshasındaki kuş adları, sözlükçülük çalışmalarına kaynak olacak niteliktedir ve eserin farklı alan ve konularda hazırlanacak yayınlar için malzeme sunabileceğinin kanıtıdır.

Çalışmaya konu olan Yozgat nüshasında bulunan kuş adlarının yarısından fazlası, dil tarihimiz için çok büyük öneme sahip iki eser olan *Dîvânu Lugâti't-Türk* ve *Kutadgu Bilig*'de yer almamaktadır. Aydemir'in çalışmasına göre DLT'de kuş adı sayısı 62, KB'de ise 29'dur. Yozgat nüshasında geçen 49 kuş adından 29'u, bu iki eserde de bulunmamaktadır. Bu kuş adları şunlardır; *ala toğanık*, *balaban*, *baykuş*, *çay*, *çiñili*, *devlügeç*, *hū kuş*, *hurūs*, *iweyük/ögeyük*, *keb*, *kelāg*, *kerges*, *keyük*, *kırtağuç*, *kök qarğa*, *kök körlegüç*, *köl boqası*, *kuçur*, *qumrî*, *örünğ kuş*, *sargalduç*, *süglün*, *tag kırtağuçı*, *talas*, *toğdarı*, *torğay*, *torumtay*, *toy kuş*, *uzun ayak*. Bu veri, bize nüshanın söz varlığının ne denli kapsamlı olduğu göstermesi bakımından önemlidir.

Metinde geçen kuş adlarıyla ilgili dikkat çekici bir özellik de bazılarının ilk kez bu eserde tanıklanmış olmasıdır. Hapaks durumunda olduğunu düşündüğümüz kuş adları dışında, tarihî yazılı Türk metinleri incelendiğinde *çay*, *çiñili*, *hū kuş*, *kelāg*, *kök qarğa*, *köl boqası*, *sargalduç*, *tag kırtağuçı* ve *uzun ayak* gibi kuş adlarının ilk kez bu eserde kullanılmış olduğu görülüyor.

Mukaddimetü'l-Edeb'in Yozgat nüshasındaki kuş adları incelendiğinde *bağirtlak*, *balaban*, *baykuş*, *hū kuş*, *çay*, *qarğa*, *qaz*, *kerges/kerkes*, *ördek*, *serçe*, *toy kuş*, *turna*, *yunt/yont kuş* gibi bir çok kuş adının hiçbir değişikliğe uğramadan günümüze kadar ulaştığı görülmüştür. Çok az değişikliklerle kullanımı devam eden kuş adları da (*anğıt*, *qumrî*...) vardır. *Mukaddimetü'l-Edeb*, sahip olduğu Arapça, Farsça ve Türkçe söz varlığıyla sadece sosyal bilimciler için değil, aynı zamanda farklı bilim dallarında kullanılacak veriler içermesi bakımından da oldukça kıymetli bir eserdir.

Kısaltmalar

DLT: *Dîvânu Lugâti'-t-Türk*

DS: *Derleme Sözlüğü*

EUTS: *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*

GTS: *Güncel Türkçe Sözlük*

İML: *İbn-i Mühennâ Lûgati*

KB: *Kutadgu Bilig*

KTS: *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*

ME: *Mukaddimetü'l-Edeb*

OFar: Orta Farsça

TDK: Türk Dil Kurumu

vd. : ve diğerleri

KAYNAKÇA

- Akalın, L. S. (1993). *Türk folklorunda kuşlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Altaylı, S. (2018). *Azerbaycan Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK.
- Arat, R. R. (1979). *Kutadgu Bilig III (indeks)*. (hzl.: K. Eraslan vd.), İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Arat, R. R. (2006). *Edib Ahmed B. Mahmud Yükneki, Atabetü'l-Hakayık*. Ankara: TDK.
- Ata, A. (1997). *Kıssaşü'l-Enbiyâ (Peygamber Kıssaları) II Dizin*. Ankara: TDK.
- Aydemir, A. (2013). Kutadgu Bilig ve Divanü Lugati't Türk'te kuşlar. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6 (1), 271-297.
- Aydın, E. (2016). Eski Türk yazıtlarında bitkiler ve hayvanlar. *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, IX (1), 1-51.
- Barutcu Özönder, F. S. (2011). *Muḥâkemetü'l-Luğateyn*. Ankara: TDK.
- Battal, A. (1997). *İbn-i Mühennâ lûgati*. 3. Baskı, Ankara: TDK.
- Bayniyazova, A. vd. (2019). *Türkiye Türkçesi-Kazak Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK.
- Bozkaplan, Ş. A. (1992). Türkiye Türkçesi ağızlarında kuş isimleri ve onların sistematigi. *Türk Dili Araştırmaları Belleten 1987*, 157-197.
- Caferoğlu, A. (2011). *Eski Uygur Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK.
- Cihan, S. (2021). *Mukaddimetü'l-Edeb (Yozgat nüshası)-(Giriş, metin, notlar, sözlük-dizin)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*. Oxford: At the Clarendon Press.
- Çakmak, M.-Işın, M. (2005). *Anadolu kuş adları sözlüğü*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Dilçin, C. (2013). *Yeni Tarama sözlüğü*. Ankara: TDK.
- Doerfer, G. (1965). *Türkische und Mongolische elemente im Neupersischen*, C. 2, Wiesbaden: Franz Steiner.
- Ercilasun, A. B.-Akkoyunlu, Z. (2020). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânu Lugâti'-t-Türk (Giriş-metin-çeviri-notlar-dizin)*. Ankara: TDK.

- Ergene, S. (1945). *Türkiye kuşları*. İstanbul: Kenan Matbaası.
- Ersoylu, H. (2015). *Türk kültüründe kuşlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Garkavets, A. N. (2019). *Urumca sözlük*. (çev.: İryna Logvynenko- Yuliia Romanenko), Ankara: TDK.
- Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözlüklerin köken bilgisi sözlüğü*. Ankara: TDK.
- Gürsoy-Naskali, E.-Şeker, A. (2017). *Kuş kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- Gürsoy-Naskali, E.-Şeker, A. (2017). *Kuş dili, dilde, edebiyatta ve sanatta kuşlar*. İstanbul: Dergâh.
- Hacıeminoğlu, N. (2000). *Kutb'un Husrev ü Şirin'i ve dil hususiyetleri*. Ankara: TDK.
- Hauenschild, I. (2003) *Die Tierbezeichnungen bei Mahmud al-Kaschgari, Eine untersuchung aus sprach-und kulturhistorischer sicht*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Korkmaz, Z. (2014). *Türkiye Türkçesi grameri şekil bilgisi*. Ankara: TDK.
- Lessing, F. D. (2017). *Moğolca-Türkçe sözlük*. (çev.: Günay Karaağaç), Ankara: TDK.
- Muhammad, R. (2014). *Zemahşeri Mukaddimetül Edeb eserinin Osmanlı Türkçesi ile tercüme Tahran nüshası (Elif-Dal kısmı) (Giriş-dil özellikleri-transkripsiyonlu metin-dizin)*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Muzafarov, R.-Muzafarov, N. (2018), *Kırım Tatar Türkçesi- Türkiye Türkçesi-Rusça sözlük*. (çev.: Nariman Seyityahya), Ankara: TDK.
- Necip, E. N. (2008), *Yeni Uygur Türkçesi sözlüğü*. (çev.: İklil Kurban), Ankara: TDK.
- Nişanyan, S. (2020). *Nişanyan sözlük çağdaş Türkçenin etimolojisi*. İstanbul: Liberus.
- Öner, M. (2015). *Kazan -Tatar Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK.
- Özçamkan Ayaz, G. (2020). *Mukaddimetü'l-Edeb Paris ve Yozgat nüshaları (Giriş-metin-dizin)*. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Özkan, S. (2009). *Mukaddimetü'l-Edeb'in Yozgat nüshasında isimler /giriş- metin-dizin*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özşahin, M. (2017). *Başkurt Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK.
- Pekacar, Ç. (2011). *Kumuk Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK.
- Räsänen, M. (1969). *Versuch eines etymologischen wörterbuchs der Türksprachen*. Helsinki: Lexica Societatis Fenno-Ugricae.
- Ross, E. D. (1994). *Kuş isimlerinin Doğu Türkçesi, Mançuca ve Çince sözlüğü*. (çev.: E. Gürsoy Naskali), Ankara: TDK.
- Şanlı, C. - Kaya Günay, N. (2009). *Muhtasar Mukaddimetü'l-Edeb, inceleme-metin-kelime dizini-ek dizini-tpkıbasım*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları.
- Şen, B. (2016). *Türkçe sözlük'teki kuş isimlerinin yeniden tanımlanması*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi.
- Tavkul, U. (2020). *Karaçay-Malkar Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK.
- TDK (2009). *Türkiye'de halk ağzından derleme sözlüğü*. Ankara: TDK.

- Tietze, A. (2016a). *Tarihî ve etimolojik Türkiye Türkçesi lugati*. 1. Cilt A-B, (ed.: Semih Tezcan), Ankara: TÜBA.
- Tietze, A. (2016b). *Tarihî ve etimolojik Türkiye Türkçesi lugati*. 3. Cilt F-J, (ed.: Semih Tezcan), Ankara: TÜBA.
- Tietze, A. (2016c). *Tarihî ve etimolojik Türkiye Türkçesi lugati*. 4. Cilt K-L, (ed.: Semih Tezcan), Ankara: TÜBA.
- Tietze, A. (2019). *Tarihî ve etimolojik Türkiye Türkçesi lugati*. 8. Cilt T-V, (ed.: Nurettin Demir-Emine Yılmaz), Ankara: TÜBA.
- Toparlı, R. vd. (2007). *Kıpçak Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK.
- Toparlı, R.-Argunşah, M. (2008). *Mu'înü'l-Mürîd*. Ankara: TDK.
- Toprak, F. (2013). Çağatay Şiirinde vahşi hayvanlar ve yırtıcı kuşlar. *Turkish Studies*, 8 (9), 105-124.
- Uygur, C. V. (2019). *Karakalpak Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK.
- Yudahin. K. K. (2011). *Kırgız sözlüğü*. (çev.: Abdullah Taymas), Ankara: TDK.
- Yusupova, N. (2018). *Türkçe-Özbekçe sözlük*. Ankara: TDK.
- Yüce, N. (1993). *Mukaddimetü'l-Edeb Hıvârizm Türkçesi ile tercümelî Şuşter nüshası*. Ankara: TDK.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: *Derleme sözlüğü*, www.tdk.gov.tr (Erişim: 04. 10. 2022)

URL-2: *Güncel Türkçe Sözlük*, www.tdk.gov.tr (Erişim: 02.10.2022)

URL-3: *Tarama Sözlüğü*, www.tdk.gov.tr (Erişim: 06.10.2020)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.

BU MÜZİĞİ ANLAMAYACAKSIN: İÇERİDEKİLER VE YABANCILAR*

Bruno NETLL

Çeviren: Banu MUSTAN DÖNMEZ**

Bruno Nettle Kimdir?

Bruno Nettle, Çekoslovakya asıllı ABD'li etnomüzikologdur. 1930 yılında Prag'da doğmuş, 2020 yılında Illinois'de vefat etmiştir. En büyük özelliği, dünya etnomüzikoloji literatürünü çok iyi çözümleyip Batı-dışı dünya müzik kültürlerine holistik ve ön yargısız olarak yaklaşabilmesi, bu alanın sorunsallarından ve tartışmalarından haberdar olması, alanın yöntembilimine ilişkin yeni yaklaşımlar, öneriler ve alana ilişkin yeni bulgular getirmesidir.

Nettle, Indiana, Michigan, Illinois gibi eyaletlerde, etnomüzikoloji alanında ABD'de kült sayılabilecek üniversitelerde çalışmıştır. Emekliliğinde de çalışmayı bırakmamış ve alana özgü birçok yayın kazandırmıştır. Yirmiye yakın başvuru niteliğinde kitabı, birçok yayını ve editörlüğü bulunan yazarın, mesleki birlikler tarafından elde ettiği *Fumio Koizumi Etnomüzikoloji Ödülü* ve *Amerikan Sanatlar ve Bilimler Akademisi Ödülü* gibi büyük ödülleri de bulunmaktadır.

Yazarın çalışma alanları etnomüzikoloji, etnomüzikoloji teorisi ve yöntem sorunsalları, folklor, dünya müzikleri, karşılaştırmalı müzikoloji; çalışma bölgeleri ise İran, Avrupa, Güney Amerika, Latin Amerika, Kuzey Amerika (özellikle Blackfoot Yerlileri) ve Afrika Bölgeleridir.

Bruno Nettle'in Başlıca Kitapları

-*Blackfoot musical thought: Comparative perspectives*. (Blackfoot Müzikal Düşüncesi: Karşılaştırmalı Yaklaşımlar) (1989). Ohio: The Kent State University Press.

* Bu makale, Nettle'in *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts* (Etnomüzikoloji Çalışması: Otuz bir Mevzu ve Kavram) adlı kitabının 2005 basım tarihli versiyonundan alınmış olup kitap içerisindeki makalenin orijinal konu numarası, başlığı ve sayfa numaraları şu şekildedir: 11. *You will never understand this music: Insiders and outsiders* (149-160) (Bu müziği asla anlayamayacaksın: İçerdekiler ve Yabancılar).

** Prof. Dr. - Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknoloji Fakültesi, Müzikoloji Bölümü / Ankara - mustandonmez@gmail.com (ORCID: 0000-0001-5537-4171)

-*Cheremis¹ musical styles* (Çeremis Müziksel Üslubu) (1960).
Bloomington: Indiana University Press.

-*Comparative musicology and anthropology of music*. (Karşılaştırmalı Müzikoloji ve Müzik Antropolojisi, Philip V. Bohlman'la birlikte) (1991).
Chicago: University of Chicago Press.

-*Heartland excursions: Ethnomusicological reflections on schools of music: Music in American life* (Merkezi Gezintiler: Müzik Okullarına Etnomüzikolojik Yansımalar: Amerikan Yaşamında Müzik) (1995). Illinois:
University of Illinois Press.

-*Nettl's elephant: On the history of ethnomusicology* (Nettl'in Fili: Etnomüzikoloji Tarihi Üzerine) (2010). Illinois: University of Illinois Press.

-*Theory and method in ethnomusicology* (Etnomüzikolojide Kuram ve Yöntem) (1964). Glencoe: The Free Press of Glencoe.

-*The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts* (Etnomüzikoloji Çalışması: Otuz Bir Mevzu ve Kavram) (1983, 2005).
Illinois: University of Illinois Press.

Çevirenin Girişi

Türkiye'de müzikoloji alanındaki akademisyenlerinden biri olarak bilmekteyiz ki alana ilişkin hem Türkçeye kazandırılmış uluslararası literatür hem de anadilde hazırlanmış özgün ders ya da konu literatürü oldukça sınırlıdır. Müzikoloji alanında ülkemizdeki bu olumsuzluk, son yıllarda oluşan ciddi bir bilinçlenmeyle azalmaya ve alandaki yayınların sayısı artmaya başlamıştır. Özellikle etnomüzikoloji alanında Bruno Nettel, John Blacking, Jaap Kunst, Alan P. Merriam, David McAllester, Steven Feld, Eric Von Hornbostel, Kurt Reinhart gibi dünya müzik kültürlerinden haberdar, duayen müzik kültürü araştırmacılarının yayınlarının kısmen de olsa Türkçeye kazandırılması çabası, özellikle yeni başlayan öğrenciler için önemlidir.

Bu makale, Bruno Nettel tarafından, *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concept* (Etnomüzikoloji Çalışması: Otuz Bir Mesele ve Görüş) adlı 2005 basımlı eserinin en önemli makalelerinden biri olarak kaleme alınmıştır. Eser, antropoloji ve etnomüzikolojideki *emik perception* (içeriden bakış/yaklaşım) ve *etik perception* (dışarıdan bakış/yaklaşım) kavramlarını, saha çalışması ve gözlem örnekleriyle birlikte tanıtmaya açısından önemlidir. Emik ve etik yaklaşım; birbirine tezat gibi görünmekle birlikte, aslında birbirlerini tamamlayan/tamamlaması gereken iki yaklaşımdır. Saha çalışmaları esnasında, yerli (*indigenous*) kültür taşıyıcılarının kültüre yaklaşımı her ne kadar etnik merkezli olsa da yerel kültür kodlarının en iyi taşıyıcısı, çözümleyicisi ve aktarıcısı olan kaynak kişi perspektifinin özel bir önemi vardır. Etik perception (dış gözlemcilik) ile bilim yapan ve yabancı olduğu bir kültürün transkripsiyonunu ve

¹ Rusya'nın doğusunda, çiftçilikle uğraşan Fin halk topluluğu. [Çevirenin notu]

çözümlemesini sağlayan dış gözlemcinin önemi ise, objektif olabilmesi, saha çalışması yaptığı kültürleri mukayese edebilmesi, o kültürlerde gördüğü fenomenleri saptayarak teori oluşturabilmesi ve dış gözlem ile kültüre farklı bir yaklaşım getirebilmesinden kaynaklanır. Saha çalışmalarında hem kaynak kişilerin/kültür taşıyıcılarının (emik yaklaşımı sergileyen) hem de harici saha araştırmacılarının (etik yaklaşımı sergileyen) ayrı bir önemi bulunmaktadır. Nettl bu makalesinde, kültüre dâhili ve harici bakışla gerçekleşen iki tezat yaklaşımın saha çalışmaları içerisindeki işlevini, saha çalışması örnekleri ve sahada çalışan antropolog ve etnomüzikologların düşünce ve teorileriyle birlikte işlemektedir.

“Bu müziği asla anlayamayacaksınız!”, aslında Tahranlı kültür taşıyıcısının; “Bir yerli olmadığın için İran Dastgah müziğinin kendine özgü kültürel kodlarını asla tam olarak çözümleyemeyeceksin!” anlamına gelen bir ifadesidir. Şimdi aşağıda, Nettl’in bu ifadeyi merkeze alarak, saha çalışmasındaki emik-etik kavramları ve yöntem-teknik-yaklaşım üzerine oluşturmuş olduğu küçük tartışmayı görelim.

Bu Müziği Asla Anlayamayacaksınız: İçeridekiler ve Yabancılar

Çirkin Etnomüzikolog

Tahran'ın güneyinde, geniş ve eski bir evde, Farsça müzik dersinden çıkmak üzereyken hocam aniden bana parmağıyla işaret etti: “Bu müziği asla anlayamayacaksınız. Sokaktaki her İranlının içgüdüsel olarak anladığı ama ne kadar uğraşırsan uğraş, senin asla anlayamayacağın şeyler var!” dedi. Şaşırmışım ama bir yandan da hocamın “anlamak”tan başka bir şey kastettiğinin farkına vararak “Gerçekten de o şekilde anlayabileceğimi zannetmiyorum, ben sadece İran Müziğinin nasıl meydana getirildiğini anlamaya çalışıyorum.” deyiverdim. “Oh, pekâlâ, büyük ihtimalle onu öğrenebilirsin ama o çok da önemli bir şey değil.” diye cevap verdi. Hocamın bana söylediği şey, bir toplumun üyelerinin, içinde yaşadıkları kültürü, o topluma dair bilgi sahibi olan bir yabancıdan daha farklı şekilde anlayacağıydı. Dersin sonu.

Yıllar sonra, Amerika’da bir ders sırasında, Nijeryalı genç bir adamla benzer bir konuda karşı karşıya geldim. “Başka kültürlerin müziğini hangi gerekçeyle inceliyorsunuz?” diye sormuştu bana. Hasmane bir tavır takınan genç adamın ses tonu, yaptığım şeyin doğallıktan uzak olduğunu düşündüğünü ima ediyordu ve gerçekleştirdiğimiz onca tartışma, yaptığım şeyin meşru olduğuna dair onu ikna etmekten çok uzaktı.

Hocama göre, İranlıların anladığı şekilde Fars müziğini anlamak için çaba sarf etmemde yanlış bir şey yoktu ama bunun boş bir çaba olduğunu düşünüyordu. Nijeryalı genç ise daha baştan, anlamayı denememin bile etik yönlerini sorgulamıştı. Bu ayrımın etnomüzikolojik düşünce ve tartışmada önemli bir yeri vardır. İranlı hocamla aramdaki bakış açısı farkı kabul ve tasdik edilmişti. Ancak bu sefer de Mantle Hood, *The Ethnomusicologist* (Hood, 1971) adlı kitabında kesin bir cümleyle, bu ayrımı, benim pozisyonuma avantaj sağlayacak şekilde yorumlamıştı (374): “Amerikalı,

Fransız veya İngiliz bir etnomüzikolog, *kim* olduğundan ötürü, - Yani yıllar süren eğitim neticesinde olmayı başardığı kişi olduğu için- Batılı olmayan bir müziğin aktarıcısı olarak bir kavrayış ve tespit yeteneğine sahip olur ve her ne kadar Batılı yöntemlerle yurt dışında eğitim görse dahi hiçbir Cavalı, bu yeteneği taklit edemez.” Bunun tersi, Cavalı bilim insanları için de geçerlidir. İçerideki ve dışarıdakinin bakış açıları arasındaki farkın varlığını kabul eden Hood, her ikisinin de katkıda bulunduğu noktalara değinmiştir.

Fakat diğerleri -Sırf Batı toplumunun dışında kalan insanlar değil- kültürler arası yaklaşımların geçerliliğini, entelektüel ve ahlaki gerekçeler ölçeğinde, sorgulamaktadırlar. Danielou'dan (1973: 34-35) Ravi Shankar'a (1999) ve Agawu'ya (2003) kadar pek çok bilim insanı, etnomüzikoloji mesleğini, Avrupa-dışı müziği kibirli bir biçimde ele alıp onu eksantrik veya egzotik bir şey olarak değerlendirmekle ve (örneğin) Batı kültüründeki eğitim katmanları ve düzeyleri arasında geleneksel olarak yapılan ayrımı, güzel sanatlar ve halk (folk) sanatı türleri arasında yapmaktan başarısız olmakla suçlamaktadır. Bu bölümde ele aldığım ilk konu, kim olduklarından ötürü dışarıdakilerin karşılaştığı entelektüel problemlerdir. İkinci konu ise, başka bir kültürün müziğini ele almanın altında yatan etik sorunsallar veya saha çalışanlarında yüzleşilen etik meselelerdir ki bu konuyu Bölüm 15'e² saklamayı düşünüyorum. Ancak bu iki konuyu birbirinden ayırmak zordur.

Genç Nijeryalı'nın sormuş olduğu soru, kızgınlığına sebep olan meselelerin üzerine parmak basamamış olabilir. Fakat nihayetinde, birçok kisve altında ve birçok farklı rolle boy gösteren etnomüzikologların aktivitelerini sorgulamak için kuşkusuz birçok sebep mevcuttur. Her durumda bir dengesizlik mevcuttur. Öğrenci gibi gelirler, ancak kısa süre sonra uzmanmış gibi davranırlar. Kültürlerarası çalışmanın karşılıklı bir mesele olduğuna dair ortaya teoriler atarlar, ancak Batılı olmayan müziği kendi koşul ve terimlerine göre incelemeye devam ederler ve yabancı bilim insanlarından da gelip Batı müziğini yine Batılı koşul ve terimlerle çalışmalarını beklerler. Genellikle “saha”da iyi şekilde yaşarlar ve öğrendiklerinden ve topladıkları bilgilerden nemalanırlar. Öğrendikleri şey ise bir toplumun kültürel ve entelektüel birikimin en değerli kısmıdır, ama ona arkeolojik eser veya meta muamelesi gösterirler. En azından çoğu zaman böyle olmuştur ve kesinlikle saha çalışanları böyle algılanır.

Bazı etnomüzikologlar kendilerini, dünyadaki toplumların müzik kültürlerini çalışan herhangi bir kültürel geçmişe sahip yabancı/dışarıdan kişiler olarak tanımlarlar. Lakin etnomüzikologların ezici çoğunluğu, Batı-dışı müzik kültürlerini araştıran Batı toplumunun üyelerinden veya yoksulların müziğini inceleyen varlıklı ulusların üyelerinden ibarettirler veya da kendi ülkelerinin iç bölgelerindeki geri kalmış köyleri ziyaret eden şehirlilerdir. Şayet başlangıçtan itibaren, aşağı yukarı eşit dağılımlı ve birçok toplumdan gelen ve birbirlerinin müzik kültürlerini farklı bakış açılarıyla

² 15. *What do you think you're doing? The host's perspective* (Ne yaptığını sanıyorsun?: Yerlinin Bakış Açısı), bu kitabın içinde. [Çevirenin notu]

inceleyen bireylerden oluşan bir kültürlerarası entelektüel ağ mevcut olmuş olsaydı, bu dengesizlik ortaya çıkmayabilirdi. Bu varsayım "belki olabilirdi" âlemine aittir, lakin bu durum, çalışma alanımızın tek-tarafli tarihselliği yüzünden mahrum bırakıldığımız farklı anlayışlara dair, az da olsa bize bilgi verebilir.

Yeni mezun olmuş Ganalı bir öğrenci dersime geldi. Avrupa'da Batı müziği eğitimi almış, fakat gençliğinde, köyde yerli geleneğe ait vurmali çalgi müziğinde de uzmanlaşmış. Dersimin konusu, Amerikan yerli müziğiydi ki bu alan, (diğer) Amerikalıların, özellikle melodik açıdan, inceleme eğiliminde oldukları bir alan olagelmıştır. Batı müziği öğrencileri olarak, melodik materyali makul derecede iyi şekilde ele almayı ve algılamayı öğrenmiştik ve o yüzden de aynı şeyi Amerikan Yerli şarkıları için de yapabileceğimizden emindik. Ancak konu, ritmi sofistike bir şekilde ele almaya gelince, kendimizi ne yapacağımızı bilmez bir halde bulduk. Lakin Ganalı öğrenci, başından itibaren, dikkatini davul ve sese ait ritmik yapılar arasındaki karmaşık ilişkilere vererek Amerikan yerli şarkılarını kolayca kavrayabilmişti. Ganalı öğrenci, dönem boyunca Afrikalı davulcuların ritmik olgulara dair sahip oldukları kapsamlı bilgiyi bütün sınıfla paylaşarak dersin içeriğini zenginleştirmişti. Nasıl Batılı etnomüzikoloji, klasik sisteminden kaynaklı melodiye olan ilgisinden dolayı genellikle müziğin perde (ses) kökenli yönlerini ele almakta daha iyi olagelmisse, ritmi ele almada daha iyi olan bir "Afrikalı", etnomüzikolojide Amerikan Yerli müziği ile ilgili bize "dışarıdan" farklı bir bakış açısı sunabilirdi, tabii şayet bilim insanları bu konuda çalışmaya teşvik edilmiş olsaydı (benzer durumlar için Cachia (1973) ve Tsuge (1974) bakınız). Bu gerçekleşmemiş olasılıklar insanı hayrete düşürmektedir. O yüzden gerçek dünyada, neden birisi "Başka kültürlerin müziğini hangi gerekçeyle inceliyorsunuz?" diye sormasın ki.

Harici/yabancı etnomüzikologlara sıkça yöneltilen itirazlardan bazılarını biraz daha dinleyelim. Ziyaret ettikleri toplumları manipüle eden ve bu toplumların kendi müzikal kaderlerini tayin etmelerini engelleyen bu kişiler, bir tür müzikal sömürgeciliği temsil etmektedir. Eski materyallerin ya da bir repertuarın bölümlerinin muhafaza edilmesini teşvik edebilirler ve müziği, kendi çıkarları ve kendi toplumlarının çıkarları için ortadan kaldırırlar. Aynı zamanda müzik kültürünü geride bırakıp giderler, ama bu sefer de geriye, ortadan kaldırıldığı için veya kaydedildiği için kirlenmiş veya mahremiyeti ihlal edilmiş bir müzik kalır. Ekonomik ve askeri güce sahip zengin toplumların üyeleri olmaktan istifade ederek müzikal kargaşaya ve muhalefete neden olurlar. Birkaç dalkavuğa tabiiyet verip yapay bir elit sınıf yaratırlar. Ağır adımlarla yürüyüp ayırdıktan sonra ayak izlerini bırakırlar. Afrika üzerine [Meintjes'in (1990) klasik makalesi ve Turino'nun (2000) ve Erlmann'ın (1999) kitapları] ve Avustralya üzerine [Neuenfeld, 1997'deki denemeler] yapılan çalışmalarda dikkat çekildiği gibi etnomüzikologlar, geleneksel müzikal elementlere el koyma ve onları "dünya müziği" evrenine dâhil etme konusunda mütehakkim Amerikan ve Avrupalı müzik endüstrisi ile işbirliği içerisinde dirler.

Bazı etnomüzikologlar, "Hepimiz böyle değiliz, hatta bazen yerliler bizi seviyor." diyebilir. Etnomüzikologların böylesine bir kıyametvari kötü etkisine dair dile getirilen sözlerin tamamının dikkate alınmasına da gerek yoktur zaten. Lakin kendi ev sahibi kültüründe kısa bir süre katılımcı gözlem yapmış olan Alan Merriam (1997b), on dört yıl önce çalışma yaptığı Zaire'deki bir köye döndüğünde, daha önceki ziyaretini, müzik tarihinin en önemli hatırlanan olayı olarak görmüştür (Merriam 1977b). O zamandan bu yana, çalışma alanımızda davranışa ilişkin önemli bir rehber olarak etiği vurgulayan entelektüel akımların doğmasıyla (özet için Slobin, 1992a'ya ve hassas bir analiz için Barz ve Cooley, 1997: 77-83'teki Nicole Beaudry'a bakınız), ve "düşünümsellik" (*reflexivity*) terimiyle özetlenen ve gözlemcinin rolünün ve pozisyonunun kilit bir rol oynadığının kabul edilmesiyle, dışarıdaki/yabancı etnomüzikologların "saha"yı çok büyük şekilde etkilediği gerçeği hepimiz için aşikâr olmuştur.

Ancak, etnomüzikoloğun ziyaretinden bir zarar gelmeyeceğini iddia edersek, o zaman da böylesine bir çalışmanın müzik kültürü araştırma konusu olan insanlara nasıl bir yarar sağlayacağı sorusu akla gelir ki bu soru müzik kültürleri araştırılan insanlar tarafından gittikçe artan şekilde yöneltilmeye başlanmıştır. Bu konunun boyutlarını, daha çok politik bağlamları ele alan Bölüm 15'e bırakıyorum. Bir dışarıdaki / yabancı tarafından saha çalışmalarına dair yapılan en büyük entelektüel itiraz (kendi siyasi fikirleriyle Said (1978) tarafından sunulan itiraz), müzikal sistemlerin özü itibarıyla tercüme edilemez olduğu inancına dayanmaktadır. Etnomüzikolog, karşılaştırmalı yaklaşım yüzünden, sahadaki bazı durumlarda bir tehdit olarak algılanır. Bu karşılaştırmalı yaklaşım bazen, müziklerin karşılaştırılmasını varsayan kavramlar olan "Doğulu", "Şarki", "Afrikalı", "Batılı" biçimlerinde açık şekilde dile getirilir. Olumsuz reaksiyon ise genellikle ev sahibi kültürlerin sahip olduğu üç inançtan kaynaklanır. Bu inançlar şunlardır:

1. Etnomüzikologlar, Batılı olmayan müzikleri ya da diğer "öteki" gelenekleri araştırmak için değil, kendi müzikleriyle karşılaştırmak için gelirler, çünkü bu müzikler ve gelenekler onlara ilginç ve önemli gelmektedir ve bunlara sırf müzik veya gelenek oldukları için saygı duymayı da düşünmezler. Ev sahibi kültüre göre bu ziyaretlerin arkasında yatan amaç, karşılaştırmalar yaparak günün sonunda yabancıların müziğinin daha üstün olduğunu ve ev sahibi kültürün müziğinin ise mükemmel müziğe ulaşma yolundaki gelişim aşamalarından sadece bir tanesi olduğunu göstermektir. Tabii ki artık hiçbir etnomüzikoloğun böyle bir şey yapmadığını söylemeye gerek yok. Lakin bu tarz ilkelcilik ve oryantalizm, ev sahibi toplumların üyelerine nâhoş gelmektedir.

2. Etnomüzikologlar, Batılı olmayan müzikleri analiz ederken kendi yaklaşımlarını kullanmak isterler, ancak bu işe yaramaz ve şüphesiz ki yanlış anlaşılmalara ve yorumlamalara neden olur. Batılı olmayan akademisyenler, özellikle de Batı eğitimi almışlarsa (örn. J. H. Nketia, K. Agawu, Nazir A. Jairazbhoy), Avrupa ve Amerika menşeli yayınların hatalarla dolu olduğunu

görürler. Hocamın dediği gibi etnomüzikologlar, asıl önemli olan şeyi, en azından özünde karşılaştırmalı bir yaklaşımla öğrenememektedirler. Bölüm 5'te³ gördüğümüz gibi bu durum, bazı Batılı bilim insanlarının paylaştığı bir inançtır.

3. Etnomüzikologlar, ev sahibi kültürler için aşıkâr olan sınırlara aldırılmadan ve edindikleri bilgiyi kümelemeye ve kendi müziklerine dair yapılmasına asla müsamaha göstermeyecekleri genellemeleri ev sahibi kültürlerin müzikleri için yapmaya hazır şekilde, sanki topyekün bir Afrikalı, Asyalı veya Amerikan Yerli müziği gibi bir şey varmış ön kabulüyle gelirler. Toplumların üyeleri, kendi müziklerini özel bir şey olarak görürler ve dolayısıyla etnomüzikoloğu, müzikal çeşitliliğe hak ettiği değeri vermemekle suçlarlar. Birçok Asyalı ve Afrikalı entelektüel, bunun böyle yapılageldiğini düşünmektedir.

Kimisi durumun o kadar da kötü olmadığını, etnomüzikologların üçüncü dünya ülkelerinde yaşayan ve geleneksel mantaliteye sahip müzisyenlerin sanatlarını özgürce sürdürmelerine ve kaybolmaya yüz tutmuş yerli müziğin canlanmasına yardımcı olduklarını ve bundan dolayı müziğe, üçüncü dünya ülkeleri ile temasa giren diğer Batılı müzisyenlerden, bestecilerden, aranjörlerden ve kayıt endüstrisi üyelerinden çok daha fazla faydalarının dokunduğunu iddia edebilir. Etnomüzikologlar, kendi yaklaşımlarının kısıtlılıklarının farkında olduklarını ve ellerinden gelenin en iyisini yapıp en azından uluslararası alanda ortak bir anlayışın gelişmesini sağlayabileceklerini itiraf ederler. Çoğu kez, kendi uluslarının sömürgeci dış politikalarına karşı duran siyasi tutumlar da sergilerler. Lakin bunun karşısında aldıkları cevap ise “Sen boş ver, kendi işimizi kendimiz hallederiz.” ve hatta “Evine git aptal beyaz!” dır. Bu da kişisel ve disiplinle ilgili bir ikilemdir.

Fakat hali hazırda Mantle Hood'un açıklamasında (yukarıda) ima edilen başka bir itiraz yükselmektedir. Kültür, “içerideki” ve “dışarıdaki” her ikisi de geçerli olmak üzere, farklı yorumlar sunmaktadır. Akılcı düşünce, içeridekinin görüşüne öncelik vermektedir; çünkü açıkça onun fikri daha önemlidir. Kültürün kendisinin sahip olduğu perspektifi sağlayan kişi, içeridekidir. Esasen karşılaştırmalı ve evrensel bir yaklaşıma sahip olan dışarıdakinin/yabancıнын gerçekleştirdiği tek şey ise daha az öneme sahip eklemeler yapmaktır. Şayet biz, Batılı araştırmacılar olarak Hint ve Çinli bilim insanlarının, bizim ön yargılarımızdan ve sanatımıza dair hissettiğimiz duygusal bağlardan bağımsız şekilde üstünde çalışabilecekleri Batı müziği ile ilgili bize söyleyecek bir şeyleri olduğuna inansaydık, kendi bulgularımızın ve yorumlarımızın geri plana atılmasına karşı çıkar ve Hint ve Çinli bakış açılarının sadece tamamlayıcı elementler olarak kalmalarını isterdik. Tersine Batılı olmayan akademisyenler, kendi kültürlerine ait müziklerin anlaşılması yolunda yapmış oldukları katkıların önemsiz

³ 5. *The nonuniversal language: Varieties of music* (Evrensel Olmayan Dil: Müziğin Çeşitleri), aynı kitabın içinde. [Çevirenin notu]

görülmesinden gücenmektedirler, işin aslı Blum (1991: 5-9)'un da açıkça belirttiği gibi etnomüzikoloji tarihinde, bizim (Amerikalılar) genellikle hatırlamak isteyeceğimizden çok daha fazla sayıda ve daha önemli çalışmalar yayımlamış Avrupalı olmayan araştırmacı mevcuttur. Hocamın söylediği gibi İran Müziğini, İranlıların anlayacağı şekilde belki de asla anlayamayacağım ve yapabileceğim en iyi şey, onların fark etmediği bazı ilginç şeylere işaret etmekten ibaret olacak.

Kim İçeridedir?

1950'den bu yana etnomüzikoloji alanındaki en önemli olaylardan biri, Batılı olmayan ülkelerde, kendi geleneksel müzikleri olmasa da kendi uluslarının ya da bölgelerinin müziğini araştıran bilim insanlarının ortaya çıkmasıydı (Erken dönem örnekler ve yorumlar için bkz. Mapoma, 1969 ve Euba, 1970 ve ilerleyen dönemler için bkz. Chou, 2002 ve Chan, 1991). Etnomüzikolojide Batılı ve Batılı olmayan akademisyenlerin göreceli rolleri, uluslararası toplantılarda tartışılmıştır. Bu toplantılar, bazen kabilesel ve dilsel gruplar veya kentsel ve kırsal kültür gibi başka şekillerde belirlenmiş olan kültür sınırlarını ihlal eden birçok üçüncü dünya modern ulus-devleti olduğunun görülmesini sağlamıştır. Nijerya'da araştırma yapmakta olan bir İngiliz'in bir dışarıdaki/yabancı olduğu kabul edilirken, Yoruba kökenli bir Nijeryalının, bir Hausa vatandaşıyla kıyaslandığında, içerideki bir kişi olduğu kabul edilir. Lakin bu halklar, deyim yerindeyse, İngiliz sömürge güçleri tarafından şu an yaşıyor oldukları ulusun içine atılmışlardır. Her ne kadar politik ve entelektüel açıdan içerdekilerden biri olduğuna dair büyük iddialara sahip olsa da aynı durum, Sumatra'da okuyan Javalı için de geçerlidir. Louisiana'daki Bostonlu için de durum böyledir, ancak bunu Kajunlarla⁴ konuşmadan anlayamazsınız. Bununla birlikte, görece sanayileşmiş Afrika ve Asya ülkelerindeki akademisyenlerin, tıpkı Avrupalı ve Amerikalı saha çalışanları gibi, ilgilendikleri kırsal toplumların dışardakileri/yabancıları olduklarını itiraf etmeye başladığını görmek ilginçtir. Bu itirafı bilimsel sorumluluklarından dolayı yapıyorlar, ancak "içerdekiler" olmaya yönelik siyasi haklarının da baki olduğu konusunda ısrarcı olabiliyorlar. Bu cephede, bir kıta üzerinde yaşıyor olmanın dahi, oranın içeridekilik kimliğine sahip olmaya yettiğine dair bir eğilim bile mevcuttur. Asya müziği Asyalılar tarafından, Afrika müziği Afrikalılar tarafından çalışılmalıdır diye duyarız bazen.

Kıta, ulus, etnik grup ve bölge gibi kavramlar ve diğer birçok kültür grubu (Slobin (1992) tarafından 1992'de, müzik kültürleri için "mikromüzik" olarak tanımlandığı gibi) paralel, farklı ve değişken roller oynamaktadır. Dünyanın "küresel köy" olarak gelişmesi ile birlikte müziğin homojenleşme sürecinin hızlanması, herkesi potansiyel olarak, bütün toplumların içeridekisi yapabilir. Öte yandan, dışardakinin entelektüel olarak anlamlı ve geçerli katkısı meselesi ise siyasi konular tarafından;

⁴ Kajunlar: Ağırıklı olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde Louisiana Eyaleti'nde yaşayan etnik bir topluluktur. [Çevirenin notu]

sanayileşmiş ulusların “ötekileri” sömürgeleştirdikleri için ve beyazların diğer nüfusları köleleştirdikleri için omuzlarında taşımak zorunda oldukları utanç tarafından ve endüstriyel Kuzey'in sömürgecilik-sonrası “üçüncü dünya” üzerindeki hegemonyası tarafından anlaşılmaz hale getirilmiştir.

1988'de yaşamış olduğum iki deneyim, bu ikilemi sergilemektedir: Berlin duvarının yıkılmasından yaklaşık on sekiz ay önce, *glasnost*⁵ ve *perestroika*⁶ günlerinde, Birleşik Devletler ve Sovyetler Birliği'nden etnomüzikologların katıldığı küçük bir konferansa davet edildim. Amerikalılar olarak çeşitli Sovyet Cumhuriyetlerinden gelmiş olan meslektaşlarımıza “ileri” metodolojilerimizi tanıtmayı umuyorduk. Ama ev sahiplerimiz bizi nazıkçe azarladılar, çünkü kendi arka bahçemizi incelemek yerine birer sömürgeciye dönüşüyorduk. Onlar, evde çalışıp kendi yaşadığın bölgedeki “ötekiler”e bakmanın daha iyi bir bilimsel çaba ve daha etik bir yaklaşım olduğunu düşünüyorlardı. Ancak aynı yıl, Urbana Illinois'da gerçekleştirilen “Etnomüzikoloji Tarihi” konulu bir konferansta, tanınmış konuklardan biri olan Oskar Elscheck, saha çalışmalarının çoğunu kendi yerli Slovak Cumhuriyeti'nde yapmış olmasına rağmen, her zaman kendisini bir dışardaki/yabancı olarak gördüğünü ve müzik kültürünü çalıştığı köylüler tarafından da o şekilde algılandığını belirtmişti.

Etnomüzikologlara, beraber çalıştıkları ve bir şeyler öğrendikleri yerel insanların, yapılan çalışmaların onlara ne fayda sağlayacağını ve kendileri için ne işe yarayacağını sormaları şaşırtıcı gelebilir. Bu soruya sömürge döneminde verilen evrensel cevap da geçerli olmadığı için, emekleri karşılığında yapılan ödeme dışında, çalışmalara katılan yerel insanlar, böylesine eşsiz bir hizmet sundukları için, araştırmacıya ait olduğu kültürden kimsenin öğretemeyeceği şeyler öğrettikleri için, kitaplarda bulunamayacak bilgileri paylaştıkları ve hatta yerel kültürde bile sadece birkaç kişinin verebileceği bilgileri verdikleri için karşılığında ne alacaklarını öğrenmek isterler. Hemen hemen aynı şekilde, Kültür Bakanlığı'nda çalışan memurlar da bu çalışmalardan kendi toplumlarının ne şekilde faydalanacağını öğrenmek isteyebilirler. Etnomüzikologlara sunulan bilgi, bir değere sahiptir ve bir nevi pazarlanabilir bir bilgidir. Müziklerinin kayıt altına alınmasından, çalışmaların yayımlanmasından veya Avrupalı araştırmacılar, kurumlar veya şirketler tarafından bu kayıtların tüm dünyaya yayılmasından bu uluslar nasıl bir fayda elde edecektir? Yoksa bütün bunları gerçekleştirmek için ulusun kendi tesislerini kurmasını ve araştırmacılarını yetiştirmesini beklemek daha mı iyi olur? Buradan daha birçok soru çıkar.

İfşa, beraberinde riskleri de getirir. Araştırmalara katılanlar, katılım gösterdikleri için kendi hemşehrileri tarafından kınanma, hatta şayet araştırmacı topladığı bilgiyi yanlış yorumlar veya kendisine haksız çıkar

⁵ Glasnost: Açıklık politikası anlamına gelen Rusça ifade. [Çevirenin notu]

⁶ Perestroika: Siyasal sistemin yeniden yapılanması anlamına gelen Rusça ifade, komünizm sonrası döneme atıf yapar. [Çevirenin notu]

sağlarsa, dalga geçilme riskini alırlar. Araştırmalara katılanlar, kendi kültürlerinin hayati organlarını ifşa etmektedir ve bu ifşa, kaçınılmaz olarak bir gizlilik unsuru da içermektedir. Sadece ritüel müziklerinin kayıt altına alınması neticesinde ritüellerin değersizleşmesiyle karşı karşıya kalan topluluklardan bahsetmiyorum. Her toplum, kendi kültürünün bazı bileşenlerini kendine saklamak ister. Bu bileşenin yaşanması, o toplumu bir arada tutar; her halk “ötekileri”, o veya bu şekilde dışarıda tutmak ister. Yabancılara kültürünü öğretmek, bir nevi paylaşmaktır, lakin istediklerini elde ettikten sonra o toplumu bir köşeye atacak yabancılarla paylaşmaktır (bkz. Myers, 1992: 42-43'ten alıntılan Umesh Pandey). O yüzden kişinin kendisine sorduğu soru, “Para, prestij veya içimden geldiği için kültürümü ne dereceye kadar paylaşmalıyım ve hangi noktada hemşehrilerim fazla ileri gittiğimi düşünüp beni “dışarıdaki” olarak yaftalarlar?”

İnsanlar Anlasın Diye

Sahada yaşadığım birkaç deneyime baktığımda, kendime bazen şunu sorarım: “Hocam ve çalışmama katılan kişi, benimle yapmış oldukları fikir alışverişinden ne elde etmeyi bekliyorlardı?” Eminim müziklerinin dünyada saygı görmesini istiyorlardı ve zamanla, kendi müziklerine dair bilgi ve birikimi benimle paylaşmalarının bu amaca hizmet edeceğine dair inançları vardı. Kimisi harcamış olduğu zaman karşılığında yeterli ödeme talep ediyordu. İnsan gibi davranılmasını istiyorlardı. Her sorulana cevap veren bir robot veya bir mağaza tezgâhtarı gibi değil, tıpkı bir arkadaş, hoca, iş arkadaşı, vekil, aile üyesi gibi davranılmasını bekliyorlardı. Bunun da ötesinde, benimle paylaştıkları materyalin kendi fikirlerine uygun şekilde kullanılmasını istiyorlardı. Amerikan Yerlisi şarkıcılar, çalışmalar sırasında alınan kayıtların yayımlanmayacağından emin olmak istiyorlardı, çünkü kendileri eserlerini piyasaya sürmek üzereydi. Paylaşım sırasında müziklerine, kendi kültürlerinin bir parçası olarak muamele göstereceğimden emin olmak istiyorlardı. Verdikleri bilginin yanlış yorumlanmasından imtina ediyorlardı ve kendi müzik kültürüme uyguladığım standartları onların müzik kültürüne de uygulamamı istiyorlardı. Bir müzik öğretmeni olarak, nasıl kendi kültürümün en iyi müziğini öğretirken dikkatliysen, aynı dikkati onların müzik kültürlerini, tabi farklı kriterlerle ele alırken de göstermemi istiyorlardı. Söylediklerinin çoğunun yayımlanmamasını, isimlerin geçmemesini ve sırf ilgi görecekti diye belirli insanların seçilmemesini istiyorlardı. Ve kendi problemleri için yardım bekliyorlardı. Hukuksal veya resmi anlamda herhangi bir zorunluluğum olmamasına karşın, Onların problemlerine dair endişe duymamanın nobran bir davranış olacağını hissediyordum. İran’da da benzer bir durum yaşadım. Lakin bu sefer hocam, benim için harcayacağı zaman karşılığında öğrendiklerimi dünyaya duyurmam gerektiği konusunda ısrar ediyordu. “Amerika’ya döndüğün zaman, sana öğrettiklerimle ilgili muhakkak bir kitap yazmalısın.” “Hmm, kitap yazmayı pek düşünmüyordum aslında; belki de asla bilemeyeceğim.” “Ama yazmalısın, bir kitap yaz ki Amerikalılar da anlasın...”

Aslında ev sahibi bir kültürün, “katılımcı” yaklaşımı tercih edip etmediği çok net değildir. Eğer araştırmacı, araştırdığı kültürün bir “yabancı” olmaktansa “içerdeki”lerden biri olmak istiyorsa, katılımcı yaklaşım, tutulabilecek en mantıklı rotadır. Bu yaklaşım, kendi öğrencilerine öğrettikleri gibi yabancılara da bir şeyler öğretmekten keyif alan veya beklenmedik sorulara cevap vermekten ve mikrofonla kayıt alınmasından (aslında bu pek de problem değil) rahatsızlık duymayan yerel müzisyenler için de en rahattır. Ancak bazı durumlarda araştırma yapılan bir toplumun üyeleri, katılımcı yaklaşımı değil de sadece gözlemci yaklaşımı tercih edebilir.

Klasik Hint Müziklerini çalışan bir saha araştırmacısı, şayet ragalar üstüne bilgi sahibi olmuyorsa ve her gün pratik yapmıyorsa, bir müzik âlimi olarak pek ciddiye alınmaz. Deneyimlerime göre, İran’ın Klasik Müzik dünyasında da bir dereceye kadar katılım gerekliydi. Hocam, benden gözlemci rolünü oynamamı bekliyordu ama o kadar da etkilenmemişti; ama ne zaman ki yerel öğrenciler gibi ondan bir şeyler öğrenmeye hevesli olduğumu gösterdim, işte o zaman onun gözünde biraz güvenilirlik kazandım. O zaman dahi, büyük bir müzisyen grubunun eserlerini kayıt altına alma konusunda göstermiş olduğum ısrar, O’nun için anlaşılabilir bir şey olarak kalmaya devam etti. İran’daki köyleri ve küçük kasabaları ziyaret ettiğimde, bir *mutrib*’in⁷ veya bir ozanın zanaatını öğrenmeye çalışmış olsaydım, bu kesinlikle pek çok kuralın ihlali olarak görülürdü. Yanlış yerden gelmişim, yanlış sınıfa aittim, yanlış ailede doğmuştum ve yanlış dinin mensubuydum. Materyalleri doğru şekilde öğrensem dahi (ki bu pek olası değil), bir *mutrib* olmak için doğru kişi asla değildim. Benzer şekilde, Kuzey Ovaları’ndaki Amerikan Yerlileri, yerel dans şarkılarını söylemeye çalışan bir beyaza karşı karışık duygular besleyebilir (ki sonunda genellikle daha uzlaşmacı bir tavır takınırlar), ancak törenlere girmeye çalışan biri hakkında kesinlikle olumsuz duygular beslerler. Güneybatıdaki bazı yerli halklar ise daha sert bir bakış açısına sahiptir. Şayet etnomüzikologlar, yabancı bir toplum tarafından hoş karşılanmak istiyorlarsa, o zaman mümkün olduğunca o toplumun standartlarına göre davranmaları gerekir.

Bir gün *gusheh*’ler⁸ ve Farsî *radif*⁹ arasındaki ilişkilere dair salakça teorilerimden bir tanesini hocamın üstünde denedim. “Aman Allahım, hiç düşünmemiştim; tabii ki haklısın, söylediğin şey *radif*imiz hakkında söylediklerimin önemini iyice vurguluyor.” diye heyecanla bağırdı. Nihayetinde, bir yabancıнын da faydası dokunabiliyormuş, çünkü Hood’un da belirtmiş olduğu gibi bir yabancı, içerdekilerin bakış açılarına katkıda bulunabilir. Lakin bu konuya doğru şartlar altında dikkatli şekilde

⁷ *Mutrib*: Arapça ve Farsçada şarkıcı veya müzisyen anlamına gelir. [Çevirenin notu]

⁸ *Gusheh*; Fars kültürüne ait bir müzik sistemi, *dastgah*la eş anlamlı; *dastgah* ise İran Sanat Müziğine ait on ikili modal sistem olup Türk Sanat Müziğindeki makam kavramına karşılık gelir. [Çevirenin notu]

⁹ *Radif*, Nesiller boyunca sözlü gelenekle korunan birçok eski melodik figürün bir araya getirilmiş halidir. [Çevirenin notu]

yaklaşmak gerekir. Aynı disiplini inceleyen yabancı bir öğrenci, “dışarıdaki olma” rolünü kullanarak kendi keşiflerini yapma ayrıcalığına sahip olur; ancak bu durum, uzaktan gözlemler yaparak belirli sonuçlara ulaşan Batılı bilim insanlarından farklıdır.

Dolayısıyla bir topluma anlamlı gelen ama olağan müzikal düşüncenin bir parçası olmayan şeyleri fark etmek veya keşfetmek, etnomüzikoloğun varlığına dair yükseltelen politik ve entelektüel itirazları hafifletebilir. Etnomüzikolog, estetik ilkelere yaklaşmak amacıyla çıkarımlar yapmak için, Batılı veya Batı-dışı tuhaf müziklerin kayıtlarını veya bir müzisyenin repertuarını dinleyerek enteresan bilgilere ulaşabilir. Bunlar, Batılı olmayan müzisyenlerin veya Batılı müzisyenlerin de üstünde düşünmediği şeylerdir, çünkü bu tarz yaklaşımlar biraz gariptir. Ancak çoğu durumda bu yaklaşımlar, müzik üretim kurallarını ve sosyal ilişkileri ihlal etmezler.

İçeriden ve dışarıdan birer kişi tarafından gerçekleştirilecek ortak bir çalışma fikri, aradaki uçurumu ortadan kaldırmak için bir köprü vazifesi görebilir. Bu, tam manasıyla yapılagelmiş bir şey değildir. Batılı yazarların isimleriyle birlikte Hint, Japon veya Afrikalı araştırmacıların isimlerinin yardımcı yazar olarak yazıldığı birkaç çalışma mevcuttur. Lakin saha çalışması her açıdan ortak şekilde gerçekleştirilen bir faaliyettir ve araştırmaya katılan önemli kişiler ve hocalar da araştırmacının ortak yazarları olarak anılmalıdır. Müzik kültürü incelenen ulusun üyesi olan bir araştırmacının çalışmaya dâhil edilmesi çok değerli olabilir ve Batılı ve Batılı olmayan etnomüzikologlar arasındaki iletişim geliştikçe, daha fazla sayıda çalışma gösterebiliriz. Lakin Hint, Nijeryalı veya Ekvatorlu bir araştırmacının ortak çalışma yürütmesinin içerideki-dışarıdaki ikilemini ortadan kaldıracığını zannetmeyin. Köylüler, başkentten gelen bir araştırmacıyı tıpkı Amerika’dan gelmiş bir araştırmacı kadar dışarıdaki olarak algılayabilir ve her tür bürokrata karşı hissettikleri şüpheli araştırmacıya karşı hissedebilirler. Köylülerin, şehirli ve hükümet-bağlantılı kişiler tarafından gerçekleştirilen ulus-İçi sömürgecilik ve ihlallere karşı duydukları hınç, dışarıdan gelen uluslararası sömürgecilikçe karşı hissettikleri hınç kadar güçlüdür. Şehir ve kırsal, hükümet yetkilileri ve köylüler, zengin ve fakir ve çoğunluk ve azınlık arasındaki gerginlik, üçüncü dünya ülkelerinde günlük hayatın bir gerçeğidir. Yerli araştırmacıların çalışmalara dâhil edilmesi, ihtiyaç duyulan müziksel ve kültürel uzmanlığı temin edebilir ve ayrıca akademik camiayı ve başkentteki bakanları memnun edebilir, ama bu araştırmacıların hepsi “içerideki”dir diye bir şey söyleyemeyiz.

Çok sayıda üçüncü dünya araştırmacısı, etnomüzikoloji alanında araştırma yapmaya başladığı takdirde, bu durumun alanın entelektüel duruşunu değiştirip değiştirmeyeceği sorulabilir. Belki de öyle olacaktır ve belki de bu iyi bir şeydir sanırım. Örneğin Hindistan’da eskiden beri süregelen müzikal âlimlik geleneği mevcuttur ve Hint araştırmacılar geniş ölçekte yayım yaparlar. Tanımlaması zor olsa da, yapmış oldukları çalışmaların kendine has bir tadı ve karakteri vardır. Yalnızca Asyalı bilim

insanlarının ve müzisyenlerin (Koizumi at all., 1977: 11) katıldığı Asya Müziği konulu bir konferanstan çıkan bir kitap, Garfinkel (1967) tarafından tanımlanan ama onunla birebir paralellikte olmayan "etno-metodoloji" kavramının geliştirilmesine olan ihtiyacı vurgular. Böylece araştırmacılar, bir toplumun kendine has düşünce tarzı ve eylemleri hakkında derin analizler yapma şansı yakalayacaktır. Bu kitabın yazarları, etnosantrizmi eleştirmekte ve dolayısıyla Amerikalı ve Avrupalı bilim insanları tarafından gerçekleştirilen araştırmaların çoğunu kusurlu bulmaktadır. Lakin aynı yazarlar, Asya bağlamında da etnosantrizm'in varlığının farkındadırlar. "Kısa bir gözlem... Bariz bir tavrı ortaya koymaktadır, o da Japon müziğini diğer Asya müzikleriyle karşılaştırmak. Buna Japon-merkezcilik denebilir. Lakin bu birçok-merkezcilikten sadece bir tanesidir. Diğer bakış açıları, gelecekte farklı milletlerden etnomüzikologlar tarafından tam olarak keşfedilmelidir."

Bu akıllıca bir beyandır, çünkü Batı nesnelciliğinin ya da evrenselciliğinin yerine (genellikle Batı etnosentrizmini saklayan bir maskedir), Asyalıların tek bir bütün ve otomatik olarak "doğru yolda" olduğu genellemesinin konmasını engeller ki bu genellemeyi bazen diğer Asyalı olmayanlar veya karşılaştırmacılık karşıtları da dile getirir. Bunun yerine Koizumi, kişinin sadece kendi bakış açısından hareketle araştırma yapabileceği, ama en geniş ölçekte kavrayışın, bakış açılarının karşılaştırılması ile elde edilebileceği fikrini benimsemiştir; her halükarda karşılaştırmalı çalışma, "bilgi arayışının temel vasıtasıdır" (Koizumi, 1977: 5). Böylesine bir irfan zirhıyla donatılmış olan Asyalı, Afrikalı veya diğer uluslara mensup araştırmacılar, çalışmalarını güvenle gerçekleştirebilir. Antropologlar aynı şeyi uzun süre önermişlerdir lakin gerçekleştirmek yerine göz ardı etmeyi yeğlemişlerdir (Hsu, 1973). Firth (1944: 22), "...sadece camialarının sorunları üzerine çalışmalar yürütmek için değil ayrıca birbirlerinin sorunlarını karşılaştırmalı şekilde analiz edebilmek için de farklı ülkelerden gelen uzman antropologlara" ihtiyaç olduğunu uzun zaman önce söylemiştir.

Etnomüzikologlar, genellikle Avrupalı müzik tarihçileriyle karşılaştırılır. Etnomüzikologların kendi kültürleri dışında çalıştıkları, Avrupalı müzik tarihçilerinin ise kendi kültürleri içinde çalıştıkları söylenir. Lakin tarihsel çalışmalarda, gerçek bir "içerideki" olup olmadığını sormak için geçerli sebepler mevcuttur. 1830'ların Alman müziğini çalışan Amerikalı bir öğrenci, o müziği meydana getiren kültürün tamamıyla dışındadır. Müzikolojide yeni gelişmekte olan "reception history" alanı, bu paradoksu ele almaktadır. 1830'ların müziği, günümüzde de çalınmaktadır ve bu yüzden de o dönemin müziği, 2003'ün müzik kültürününün bir kısmını oluşturmaktadır. Lakin şüphesiz modern öğrenciler, Schumann'ın ve Mendelssohn'un müziğini, o dönemlerdeki insanlardan daha farklı şekilde algılamaktadır. Bundan dolayı, aslında günümüz Hint ve Japon öğrencileri daha avantajlı bir pozisyonlardadır, çünkü en azından öğretmenleriyle birlikte, ilk elden Hint ve Japon müziğini gözleme ve çalışma şansına sahipler.

Şayet Schumann'ın günümüz Amerikan öğrencileriyle konuşma şansı olsaydı, Onlara "bu müziği asla anlayamayacaksınız" derdi. Lakin bizim, O'nun müziğini anlama kabiliyetimiz cepte görülür. Bu noktaya vurgu yapmak için Orta Çağlara ve Rönesans'a kadar geri gitmeye gerek yok.

Bazı tarihçiler, içeriden birinin tarih yazamayacağına, dışarıdan bir bakış açısına ve belirli bir zamanın geçmiş olması gerektiğine inanırlar. Bir zamanlar, belirli bir bakış açısı sağladıklarını fark eden etnomüzikologlar da bu inancı benimsemişlerdir. Son zamanlarda, rol bölüşümü bulanık hale gelmiştir. Lakin bence en iyi yaklaşım, kişinin kendisini bir dışarıdaki olarak kabul etmesi ve benzersiz ama sınırlı bir bakış açısı sunduğu gerçeğiyle barışmasıdır. Sonuçta, Türkiye'de çalışan bir Avrupalı veya Amerikalı, üniversite eğitimi almış bir Nijeryalı, bir köyde çalışan bir Hint veya hemşerileri tarafından paylaşılmayan farklı yönleri yakalamak için eğitim almış kır kökenli bir kadın veya kendi kentli zümresinin müzikal hayatında düzen ve sebep bulmaya çalışan bir Amerikalı olsun, bu bizim asıl rolümüzdür.

Bir kez daha: Danışmanlarımızın ve hocalarımızın bizden beklentileri nedir? En önemlisi, bizden sanat ve kültürlerini kabul ve tasdik etmemizi istemektedirler. Helen Myers (1992: 16) etnomüzikologları, her biri kendi müziğini savunmak için hemen hazır ola geçse de, "müzikolojinin büyük eşitlik taraftarları" olarak tanımlamıştır. Fakat hocalarımıza göre, bizim eşitlik taraftarları olmamız yeterince iş görmeyebilir. Kişinin kendi müziğinin -sadece kendi toplumu için değil, belki de küresel anlamda- özel olduğuna inanması, kültürel bir evrensel durum olabilir. Alman müzik tarihçisi Eggebrecht'e göre (Dahlhaus ve Eggebrecht 1985: 191-92), "Batı müziğinin temeli, müziğin sanatlar arasında önceliğe sahip olmasıdır; müzik, doğası ve müphemliği, evreni yansıtmayı, iyi ve kötünün yaratıcısı ve yok edicisi olması açısından emsalsizdir." Bu, Batı kültürünün benzersizliğine dair güçlü bir beyandır, lakin Mozart, Beethoven ve Schubert aşığı bir insan olduğum için, Eggebrecht'in sözlerine karşı çıkmam mümkün değil. Başka yerlerde de kültürlerin benzersizliğine dair sözlerin sarf edildiğini duyarız. Madras'ta¹⁰ bir müzisyen, dünyanın sadece iki şeye ihtiyacı olduğunu belirtmiştir: İngiliz Edebiyatı, öncelikle Shakespeare ve insanın müziksel olarak ifade etmek istediği her şeyi ifade edebilen Karnatik Müzik"¹¹. Karnatik Müziğin insanlığın en temel müziği olduğunu belirtmiştir. Daha sonra bir Blackfoot¹² hocam: Bir şeyi yapmanın en doğru şekli, O'nu doğru

¹⁰ Madras, Hindistan'ın Güney Doğusunda, Bengal Körfezi'nde bulunan turistik bir eyalet. [Çevirenin notu]

¹¹ Hint Klasik Müziğinin iki ana türünden biri olan Karnatik Müzik, genellikle Güney Hindistan ile ilişkilidir. Kendine özgü müziksel bir sistemi ve kalıpları bulunan bu türe, Güney orijinli olduğu için herhangi bir biçimde İslam ve İran müzik kültürü nüfuz etmemiştir. [Çevirenin notu]

¹² Blackfootlar; [Karaayaklar]; çok az bir kısmı Amerika Birleşik Devletleri'nde Montana eyaletinin kuzeybatısında olmak üzere çoğunluğu Kanada'nın Alberta eyaletinde yaşayan, Algonkinlerden bir Kızılderili halkı. En yakın akrabaları Arapaholar Atsinalar ve Şayenlerdir. [Çevirenin notu]

şarkıyla söylemektir” demişti. Sonra kendi dediğini düzeltti ve “bir şeyi yapmanın en Blackfoot şekli, O’nu doğru şarkıyla söylemektir” diye belirtti. Bu, bütün toplumlar için geçerli değil miydi? diye sordum. Bunu hayal edebilir miydi? Bilmiyordu, ama inanmıyordu değil, çünkü bu, Blackfoot’ları diğer milletlerden ayıran biz özellikti. Ve son olarak da, dinlediği veya hakkında bir şeyler duyduğu farklı farklı müzikler ile ilgili benimle konuşan İran’daki hocam vardı. Ona göre 12 makamlı İran Müziği *Dastgāh*’ları, en zengin müzikti çünkü evrensel bir dışavurumculuğa sahipti; İran hayatı ve kültürü ile ilgili her şeyi yansıtabiliyordu. Avrupa Müziği, sadece iki makama sahiptir. Yukarıda bahsettiğim üç danışmanım –ve belki dünyanın dört bir tarafından birçok müzisyen– kendi müzik sistemlerini, Eggebrecht’in belirttiği gibi, “evreni yansıtan, iyi ve kötünün yaratıcısı ve yok edicisi olan müzik” olarak tanımlıyorlar. İran’daki hocam “Bu müziği asla anlayamayacaksınız!” derken, belki de İran Müziğinin dünya bağlamındaki benzersiz ihtişamını asla tam olarak kavrayıp kıymetini bilemeyeceğimden bahsediyordu.

KAYNAKÇA

- Agawu, V. K. (2003). *Representing African music: Postcolonial notes, queries, positions*, New York: Routledge Publishers.
- Barz, G. – Cooley, T. (eds.) (1997). *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Blum, S. (1991). *European musical terminology and the music of Africa*. in Nettl and Bohlman, 3–36.
- Cachia, P. (1973). *A nineteenth-century Arab’s observations on European music*. *EM*, 17, 41–51.
- Chou, C. (2002). *Experience and fieldwork: A native researcher’s view*. *EM*, 46(3), 456–86.
- Dahlhaus, C.- Eggebrecht, H. H. (1985). *Was ist musik?* Germany: Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Danielou, A. (1973). *Die musik Asiens zwischen misachtung und wertschätzung*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Erlmann, V. (1999). *Music, modernity, and the global imagination: South Africa and the West New York*. New York: Oxford University Press.
- Euba, A. (1970). *New idioms of music-drama among the Yoruba: An introductory study*. Yearbook of the International Folk Music Council, *IFMC*, 2, 92–107.
- Firth, R. (1944). The future of social anthropology. *Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland Man*, 44 (8), 19–22.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in ethnomethodology*. Los Angeles: Universty of California.
- Hood, M. (1971). *The ethnomusicologist*, Ohio: Kent State Univesty Press.
- Hsu, F. L. K. (1973). *Prejudice and its intellectual effect in American anthropology*. *American Anthropologist*, 75(1), 1–19.
- Koizumi, F. at al. (eds.) (1977). *Report of Asian music in an Asian perspective*. Tokyo: Heibonsha Publisher.

- Mapoma, I. M. (1969). *The use of folk music among some Bemba Church Congregations in Zambia*. YIFMC, 1, 72–88.
- Meintjes, L. (1990). *Paul Simon, Graceland, South Africa, and the mediation of musical meaning*. EM, 34, 37–74.
- Merriam, A. P. (1977b). Music change in a Basongye village (Zaire). *Anthropos*, 72, 806–46.
- Myers, H. (1992). *Ethnomusicology: An introduction*. New York: W. W. Norton and Co Inc.
- Nettl, B. (2005). You will never understand this music: Insiders and outsiders. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concept*, 149-160, Illinois: Illinois University Press.
- Neuenfeldt, K. (ed.) (1997). *The Didjeridu from Arnhemland to internet*. Sydney: John Libbey.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Publishing.
- Shankar, R. (1999). *Raga-mala: The autobiography of Ravi Shankar*. (ed.: G. Harrison), New York: Welcome Rain Publishers.
- Slobin, M. (1992a). *Ethical issues*, in Myers 1992, 329–36, Approach, EM, 36, 1–87.
- Slobin, M. (1992b). *Micromusics of the West: A comparative approach*, *The Society for Ethnomusicology*, 36(1), 1–87.
- Tsgue, G. (1974). *Avaz: A study of the rhythmic aspects of classical Iranian music*. Middletown: Wesleyan University PhD. diss.
- Turino, T. (2000). *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe*. (ed.: Thomas Turino-James Lee), Chicago: University of Chicago Press.

“İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu çeviri, Bruno Nettl'in birçok makalesinin yer aldığı ilgili kitabının (The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts) içerisindeki tek bir makalesini içerir. Bu makalelerin tamamı çevrilseydi, kitap çevirisi olacağı için Illinois University Press'in tekif izni vermesi gerekirdi. Ancak şu koşullar altında tek bir makalenin çevirisi yapıldığı için, yazarın hiçbir kurum, kuruluş ya da kişi ile bir çıkar çatışması bulunmamaktadır./ This translation includes a single article by Bruno Nettl in his related book (The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts) with many articles. If all of these articles were translated, then Illinois University Press should have given the offer permission, as it would be a book translation. However, since only one article is translated under the following conditions, the author has no conflict of interest with any institution, organization or person.

Yazarın Notu/Author's Note: Bu çalışma, çevirmen tarafından önemli görülen bir makalenin çevirisi üzerine olup gerekli açıklamalar dipnotlar ve bibliyografya, çeviri metninin içerisinde ayrıntılı olarak yer almaktadır./ This study is about the translation of an article considered important by the translator, and the necessary explanations, footnotes and bibliography are included in the translation text in detail.

**BANU MAHİR, *OSMANLI RESİM SANATINDA SAZ ÜSLUBU*,
İSTANBUL: HAYALPEREST YAYINEVİ, 2022.
(ISBN: 978-605-9452-97-7, 252 SAYFA)**

Esra MERCAN*



Osmanlı Resim sanatı yüzyıllar boyunca farklı üsluplar adı altında gelişme göstermiş, her dönem yenilenen ve değişen sanat zevki ile varlığını sürdürmüştür. Sanatçıların nakkaşhaneye getirdiği farklılıklar ve eklemeler zaman zaman yeni bir üslubun doğuşuna vesile olmuş, dönemin sanat anlayışına ve zevkine hitap etmeyi başarmıştır. Osmanlı devletine katılan topraklardaki ülkelerin zenginliklerine, sanatçılarına, sanat eserlerine sarayda büyük önem verilmiştir. Ülkelerin taşınabilir değerlerinin ve sanatçılarının Osmanlı Devleti'ne getirilmesi saray nakkaşhanesinin belli bir düzeye ulaşmasında önemli rol oynamıştır. Farklı ülkelerden gelmiş sanatçılar ile Osmanlı nakkaşhanesinde eğitim görmüş sanatçıların birlikte çalışması ile yeni tasarım ve üsluplar ortaya çıkmıştır.

Kökeni İç Asya ve Uzakdoğu'ya uzanan "Saz Yolu" üslubu ilk olarak 16. yüzyılda Osmanlı resim sanatında görülmüştür. Bu üsluptaki eserlerin büyük bölümü aharlı kâğıt üzerine siyah mürekkep, sulandırılmış renkli mürekkep, altın ve gümüşle çalışılmış resimlerdir. Kalem-i Siyahi resim geleneğinin devamı sayılabilecek bu resim geleneğinde kullanılan motifler

* Dr. Öğr. Üyesi-Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü /Sinop-has.esra@gmail.com (Orcid: 0000-0002-7976-1173)

ve efsanevi yaratıklar ormana özgü unsurlardır. Ressam Şah Kulu başta olmak üzere Veli Can, Mustafa bin Mehmed ve Kemal gibi sanatçıların saz üslubunda resimler yapmış olması nakkaşhanede bu geleneğin ayrıcalıklı bir yeri olduğunun da göstergesidir.

Sanat tarihçisi akademisyen Banu Mahir'in saz üslubunun kaynaklarını, tarihsel gelişimini, geleneğin önde gelen sanatçıları ele aldığı kitap, saz yolu üslubunun kitap sanatları, kalem işi, halı kilim, kumaş, kuyumculuk, çini sanatları gibi birçok farklı alandan da uygulamalarına yer vermektedir. Yazar, Osmanlı resim sanatında özel bir yere sahip olan, zarif motifleri ve farklı tekniği ile her dönem sanatçıların eserler ürettiği saz yolu üslubunu, kökenlerinden uygulama biçimlerine kadar tüm yönleriyle ele almıştır.

Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslubu Banu Mahir'in 1984 yılında tamamladığı, danışmanlığını Prof. Dr. Nurhan Atasoy'un yaptığı aynı isimdeki doktora tezinin güncellenmiş metnini içermektedir. Yazarın *Turkish Calligraphy* ve *Osmanlı Minyatür Sanatı* adlı kitaplarından sonra yayımlanan üçüncü kitabı olan eser, yine kitap sanatları ve geleneksel Türk sanatları alanındaki önemli kaynaklardan biridir. Kitabın konusunu 16. Yüzyılın ilk çeyreğinin sonundan başlayarak 17. Yüzyıl başlarına kadar yapılmış saz üslubundaki resimlerin tarihlendirilmesi, yapılış teknikleri ve ikonografisinin incelenmesi oluşturmaktadır. Kitapta ayrıca bu resimlere "saz" üslubu denilmesinin nedenleri aydınlatılmış, üslubun önde gelen örnekleri ve etkin olarak sürdürüldüğü dönemler belirlenmiştir.

Kitap, *İslam Sanatında "Kalem-i Siyahi Resim ve Ressamlığı", Saz Üslubunun Tanımı, Resimlerinin Ana Motifleri ve Sanatçıları, Saz Üslubunda Resimlerin İkonografyası ve Osmanlı Bezeme Sanatında "Saz" Üslubu* olmak üzere dört ana bölümden oluşmaktadır. Bölümlerdeki alt başlıklar ise üslubun önde gelen sanatçıları, milletlere ve dönemlere göre değişen üslupları, motifleri ve uygulanan sanat dalları gibi konuları içermektedir. Kitabın sonunda yer alan "koleksiyon bilgisi" bölümü ise eserde yer alan resimlerin bulunduğu yazma eserlerin, arşivlendiği kütüphane veya müze hakkındaki bilgilerinin verildiği detayları okuyucuya sunmaktadır.

Konunun doğru ele alınabilmesi adına birinci bölümde saz üslubunun teknik olarak benzer bir geleneği olan "*Kalem-i Siyahi Resim*" ve "*ressamlığı*" kavramlarına yer verilmiştir. 13. Yüzyılın başlarında Moğollar ile yaygınlaşan bu üslup Miraçname, Şahname ve Câmîu't-Tevârîh adlı eserlerin minyatürlerinde görülmektedir. "Kalem-i Siyahi resim" üslubunda kompozisyonda renk sadece bir ekleme olarak kullanılmakta, esas rolü fırça konturları oynamaktadır. Birinci bölümde ele alınan "Kalem-i Siyahi Resim" ve "ressamlığı" kavramlarının Bağdat ve Tebriz'de, Timurlular, Türkmenler, Safeviler ve Osmanlılar 'da izleri sürülmüş, sanatçılara değinilerek resim örnekleri renkli baskı ile okuyucuya sunulmuştur. Bu resimlerle "saz" üslubundaki çalışmalar arasındaki ilişkinin varlığına ilk kez Ernst J. Grube dikkat çekmiş ve resim geleneğinin bir "Türk ekolü" olduğuna değindikten

sonra bu üslubun Semerkant'tan Herat'a ve Tebriz'e, sonunda İstanbul'a uzadığını belirtmiştir.

İkinci bölümde, "saz üslubu" kavramı ve üslubun değerlendirilmesi yapılmış, üslubun tarihsel gelişimi "16. Yüzyılın ikinci çeyreği, 16. Yüzyılın üçüncü çeyreği, 16. Yüzyılın son çeyreği ve 17. Yüzyılın başları" olarak dört başlık altında motifler ve sanatçıları ile ele alınmıştır. Osmanlı saray nakkaşhanesinde 16. Yüzyılın ilk çeyreğinin sonlarında doğan üslup, İslam kitap sanatında "kalem-i siyahi resim" geleneğini sürdüren bir tarz olarak önceki örneklerle benzerlik gösterse de "saz" üslubundaki resimlerde motiflerin yeni bir üsluplaştırma ile ele alındığı görülmektedir. Boyasız kağıtlar üzerine siyah mürekkep ile motiflerin hatları çizilmek suretiyle yapılan bu resimlerde altın, gümüş ve sulandırılmış renkli mürekkepler ile motiflerde tonlama yapılmıştır. Kompozisyonlarda hatayi, hançeri yapraklar, nar gibi meyveler, ejderha, Zümrüdüanka'nın yanı sıra orman hayvanları, çeşitli kuşlar ve periler tek başlarına ya da birlikte yer almaktadır. Resimlerin motifleri arasında yer alan sivri uçlu hançeri yapraklar ilk kez 1923'te Gaston Migeon ve Armenag Sakisian tarafından yapılan bir yayında "saz yaprağı" olarak adlandırılmıştır. Celal Esat Arseven ve Süheyl Ünver ise yayınlarında bu terimi "saz yolu" tanımlaması içinde kullanmışlardır. Yani bu resimler ilk kaynaklardaki bilgilere istinaden saz-kamış kalemle yapıldıkları için değil motiflerin benzetildiği sık ormanları tanımladığı için bu ismi almış olmalıdır. Kitap sanatlarının dışında kalem işi, deri, çini, halı, kilim, kumaş sanatı, taş ve maden işçiliği alanlarında da saz üslubunun kullanıldığı seçkin yapıtlar üretilmiştir.

16. yüzyılın ikinci çeyreğinde, Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran Seferi sırasında Tebriz'den gelmiş olan ressam Şah kulu ile nakkaşhanede saz üslubundaki ilk eserler üretilmiştir. Sanatçının ekolü *ejder ve hayvan savaşmaları resimleri, tek peri resimleri, yaprak, hatayi ve kuş resimleri* başlıkları altında zengin örnekler ile üç grup halinde incelenmiştir. Şah Kulu'na ait olan ya da olduğu varsayılan resimlerde yer yer sulandırılmış renkli mürekkepler ile altın kullanılmış, konturlar siyah mürekkep ile belirtilmiştir.

16. yüzyılın üçüncü çeyreğinde, yani 1550- 1575 yılları arasını kapsayan döneme tarihlenen saz üslubundaki resimler *tek ve kompozisyon halinde peri resimleri, yaprak, hatayi ve hayvan savaşmaları resimleri* olarak gruplanmıştır. Peri resimlerinde Şah Kulu'nun üslubunun devam ettiği görülmektedir. Bununla birlikte kompozisyon halinde peri ve melek resimleri de yapılmaya başlanmıştır. Siyah mürekkep ve altınla oldukça ayrıntılı yapılmış belli bir konuyu tasvir eden bu resimlerin Şah Kulu'nun öğrencileri tarafından yapıldığı kanısına varılmıştır.

16. yüzyılın son çeyreğinde yapılan resimler *tek ve kompozisyon halinde peri resimleri, yaprak, hatayi ve kuş resimleri, hayvan savaşmaları resimleri* olarak gruplara ayrılarak görseller ile incelenmiştir. Bu döneme ait resimlerin çoğu Şah Kulu gibi Tebriz'den Osmanlı nakkaşhanesine gelen

ressam Velican'ın fırçasından çıkmıştır. Veli Can aynı zamanda fırça ve mürekkep ile yapılan resim tekniği ile tek insan figürleri de üretmiş, klasik Osmanlı minyatür üslubu ile resimlenen yazma eserlerin hazırlanışında da görev almıştır. 1575- 1600 yılları arasında tasvir edilen tek peri resimlerinde önceki yılların kalıpları yinelenildiği gibi yeni kalıplar da hazırlanmıştır. “Şaşılacak derecede garip” resimler yaptığı kaynaklarda belirtilen sanatçı Veli Can birçok özgün kalıp kullanmıştır. Örneğin bir ayağını altına alıp oturmuş ya da uzanmış peri tasvirlerini ilk kez Veli Can yaratmıştır. Kompozisyon halindeki peri resimleri ise bir önceki döneme nazaran daha az figür içermektedir.

17. yüzyılın başlarında saz üslubunda tek ejder tasvirleri görülmemekte, daha çok tek peri resimleri, yaprak, hatayi ve kuş resimleri, yapraklar arasında peri başları ve çeşitli hayvanları içeren kompozisyonların işlendiği çalışmalar bulunmaktadır.

Üçüncü bölümün ana başlığı olan *saz üslubunda resimlerin ikonografyası*, Zümrüdüanka, Ch'i-lin gibi efsanevi hayvanların, perilerin, orman hayvanlarının, üsluplaştırılmış bitkisel motiflerin ifade ettiği anlamlar ve bu anlamların yorumlarını içermektedir. Ayrıca farklı İslam ülkelerindeki resimlerde form geleneği, motiflerin kökenleri ve taşıdığı anlamlar, yazma eserlerde yer alan resimlerin üslupları ve teknikleri değerlendirilmiş, bu hususları içeren bilgilere yer verilmiştir.

Dördüncü bölüm *Osmanlı bezeme sanatında saz üslubu* başlığı ile esas konuyu teşkil etmektedir. 16. Yüzyıl içerisinde birçok sanat alanına sıçrayan ve bezeme üslubu niteliğine dönüşen saz üslubunun örnekleri bu bölümde daha geniş bir şekilde ele alınıp incelenmiş, varlığını hangi döneme kadar sürdürdüğü aydınlatılmıştır. Üslubun en fazla geliştiği tezhip, cilt, minyatür olan kitap sanatları dışında çini, kalemşi, kumaş, halı ve kilim dokumacılığı, maden işçiliği, kuyumculuk gibi alanlarda da üretilmiş eşsiz sanat eserlerine detaylar ve açıklamalar ile farklı başlıklar altında yer verilmiştir.

Osmanlı resim sanatında saz üslubu adlı kitapta, saz yolu ya da saz üslubu denen gelenek, tarihçesi, genel tanımı, arşivlerdeki örneklerinin görsellerine yer verilmesi ve değerlendirilmesi yolu ile titizlikle ele alınmış, kısıtlı kaynağın bulunduğu bu konu için eşsiz bir eser ortaya çıkarılmıştır. İlk olarak üslubun isminin nereden geldiği, “saz” adını kullanılan malzemeden değil, motiflerin benzetildiği orman görünümünden aldığı ile konuya açıklık getirilmiş, değerlendirilen resimlerdeki motifler göz önüne alındığında bunun haklı bir kanı olduğu sonucuna varılmıştır. Üslubun izleri sürülerek Uzakdoğu kökenli olduğu, Tebrizli ressam Şah Kulu ile Osmanlı sanatına taşındığı bilgileri okuyucuya sunulmuştur. Üslubun geçirdiği değişim ve gelişmeler, sanatçılardaki farklılıklar da örnekler üzerinden incelenmiştir. 17. Yüzyılın ortalarına kadar varlığını devam ettiren üslup, 18. Yüzyılda Ali Üsküdarî'nin eserlerinde de karşımıza çıkmış, üslubun ana motifi olan hançeri yaprak da 19. Yüzyıl Barok- Rokoko dönemi tezhiplerinde kendine yer bulmuştur. Bir sanatçının zevki, birikimi ve gayreti ile nakkaşhaneye

girip sanat zevkimize hitap ederek bezeme geleneği olmuş bu akım yüzyıllar boyunca gelişmeye ve değişmeye devam ederek günümüze kadar ulaşmıştır. Gerek yurt içinde gerek yurt dışındaki kütüphane ve müzelerde bulunan murakkalardan, yazma eserlerden üslubun nadide örneklerini kitapta değerlendiren yazar, sanat tarihçilerine, sanat eğitimcilerine ve sanat öğrencilerine önemli bir kaynak sunmuştur.

“İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi’nin (COPE) Davranış Kuralları” çerçevesinde aşığıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of “Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)”:

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

YAYIN VE ETİK KURALLARI

Genel İlkeler

- 1. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, hakemli bir dergi olup yılda üç aylık dönemler hâlinde dört sayı olarak yayımlanır.
- 2. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nde**, halkbilimi, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, edebiyat ve dil bilimi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilir.
- 3. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
- 4. Yayın dili** Türkçe ve İngilizcedir.
- 5. Yazı**, <http://dergipark.org.tr/mahder> adresindeki *Makale Gönderme* sekmesi üzerinden üye olunarak gönderilebilir. Aynı sayfadan üyelik girişi yapılarak hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Tüm hakemlerin raporları ulaştıktan sonra gerekli görülmesi durumunda yazar/lar hakemlerin görüş ve önerilerini içerir metni editörlüğe iletir. (EK: Hakem değerlendirme sürecinde düzeltme talep edilen çalışmalarda talep edilen düzeltmelerin yazar/lar tarafından gerçekleştirilmemesi durumunda çalışma, yayın sürecinden çıkarılır. *15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı. Makalelerin incelenmesi sürecinde kör hakemlik sistemi ile iki hakem görevlendirilir.
- 6. Makalenin başında** en az 150 en fazla 250 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler; Türkçe ve İngilizce (ikincil dil) başlığa yer verilmelidir. Özet, çalışmanın kapsamı, amacı, yöntemi, etkileri ve sonuçları hakkında fikir verici mahiyette olmalıdır.
- 7. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin Genel Ağ ortamında** yayımlanmış tüm sayılarına basılı olarak da ulaşmak mümkündür. Hardcover (karton) ciltli olarak basılan derginin bugüne kadar yayımlanmış tüm sayıları motifakademidergisi@gmail.com adresinden bedeli karşılığında talep edilebilir.
- 8. Bilim insanı ve akademisyenlerin bilimsel çalışmalarındaki isim/kurum benzerliklerinden** kaynaklanan bazı sorunların önüne geçilebilmesi amacıyla araştırmacı kimlik numaraları kullanılmaktadır. TÜBİTAK - ULAKBİM ve YÖK arasındaki işbirliğiyle yürütülen çalışmalar kapsamında, ORCID bilgisinin kullanılması kararı alınmıştır. Dergimize makale gönderen yazarların orcid.org adresinden ücretsiz üyelik yaparak temin edecekleri ORCID kimlik numaralarını makale metinleri ile birlikte editörlüğe iletmeleri gerekmektedir.
- 9. Makaleler**, mutlaka belirtilen esaslarla uyumlu biçimde gönderilmelidir. Yayın esaslarıyla uyumsuz biçimde gönderilen yazılar Editör Kurulu incelemesi sonrasında reddedilir.

Etik İlkeler

1. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*'nin yayıncı kuruluşu olan Motif Vakfı yetkilileri, yayın sürecinin tüm aşamalarında etik standartlarına uymayı taahhüt eder. Editör Kurulu, dergide yer alan makalelerin etik ilkelere uygunluğunu denetler. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir dergide yayımlanmamış veya yayına gönderilmemiş olması gerekmektedir. Editör Kurulu tarafından tespit edilen dublikasyon girişimlerinin sahiplerinin başka çalışmalarına dergide kesinlikle yer verilmemektedir. Yayınlanmamış sempozyum bildirimlerinin yayımı ise, sempozyum katılımının çalışmada belirtilmesi şartıyla mümkündür. (Derginin her sayısında toplam makale sayısının en fazla %20'si oranında sempozyumlarda sunulmuş bildiri metnine yer verilmektedir. *15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

2. Dergiye gönderilen makaleler, editoryal süreç başlangıcında Turnitin benzerlik / intihal programı aracılığıyla kontrol edilmektedir. Benzerlik oranı %20'nin üzerinde olan çalışmalar yayımlanmaz.

3. 2020 yılı itibarıyla anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem gibi görüşme teknikleri kullanılarak veri toplanan, nitel ve nicel yaklaşımlarla hazırlanan araştırmalar için kesinlikle Etik Kurul Belgesi talep edilir. Etik Kurul Belgesi'nin onay tarihine ve birimine dair bilgiler makale başvurusu sırasında belgeye ek olarak "Açıklama" kısmında belirtilmelidir.

4. Makale başlığının altında yazar adı, dipnotta unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilir e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Yazıların hangi akademisyen tarafından sisteme eklendiği ya da dergiye gönderildiği, sistem yöneticisi tarafından görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenir. Bu itibarla yazılar sisteme girilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, makaleyi inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı tanınması ve etik ilkelerin uygulanması açısından önemlidir.

5. Birden çok yazarlı makalelerde her bir yazarın makaleye sağladığı katkı unvan ve adres ve mail bilgilerinin sonuna eklenmelidir.

6. Editörlük süreci tamamlanan makaleler, değerlendirme sürecine dahil edilme tarihleri esas alınarak sıralı şekilde yayınlanır. Yayın sıralaması hiçbir gerekçe ile değiştirilmez.

Sınırlılıklar

1) Derginin her sayısında "özgün araştırma" ve "derleme araştırma" türünde en fazla 30 makaleye verilmektedir. Yayın tanıtımı/kritiği ve çeviri türünde çalışmalarla birlikte en fazla 33 yazıya yer verilmektedir. Kitap kritiği niteliği taşıyan yazılar araştırma/derleme türü çalışmalarla aynı değerlendirme sürecine tabi tutulmaz. (*10.02.2019 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

2. Makale, özetler, grafikler, tablolar, görseller ve ekler dahil olmak üzere en fazla 20 sayfa olmalıdır.

3. Derginin her sayısında toplam makale sayısının %70'i halkbilimi, %30'u ise kültür bilimlerinin diğer alanlarına tahsis edilmiştir. (*15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

4. Hacminin %50'sinden fazlası görsellerden oluşan çalışmalar editörlük sürecinde reddedilmektedir. (*15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

Sayfa Düzeni

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

| | | |
|-------------------------------|-----------------------|------------------|
| Kâğıt Boyutu | Genişlik:16 cm | Yükseklik: 24 cm |
| Üst Kenar Boşluk | 1,5 cm | |
| Alt Kenar Boşluk | 1,5 cm | |
| Sol Kenar Boşluk | 2 cm | |
| Sağ Kenar Boşluk | 1,5 cm | |
| Yazı Tipi | Cambria | |
| Yazı Tipi Stili | Normal | |
| Boyutu (metin) | 11 (Cambria) | |
| Boyutu (özet ve dipnot metni) | 9 (Cambria) | |
| Paragraf Aralığı | Önce 6 nk, sonra 0 nk | |
| Satır Aralığı | Tek (1) | |

2. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.

3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

4. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

5. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

6. Yazıda yer verilecek tablo, resim ve fotoğraf gibi metin içi ve metin sonu ekleri Word programının formal ekleme usullerine göre yapılmalı; kopyala-yapıştır usulü kullanılmamalıdır. Eklemelerin yazının sayfa biçim özellikleri ile uyumlu olmasına ayrıca dikkat edilmelidir. Belirtilen biçimsel şartları sağlamayan yazılar reddedilmektedir.

Kaynakların Düzenlenmesi

Metin içinde kaynak gösterme

Metin içinde kaynak gösterimi APA Sistemi ile uyumlu şekilde yapılmalıdır.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi atıf sistemi ile belirtilir. Metin içinde yer alması uygun görülmeyen açıklamalar için sayfa altı dipnot yöntemi kullanılmalı ve bu notlar metin içinde 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalıdır.

2. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar (lar) ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

a) Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76)

b) Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

c) Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Aça ve Yolcu, 2017: 72)

d) Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

e) Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

f) Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler Belge-1 veya Arşiv-1 şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

g) Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde KK-1 şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

h) Metin içinde internet kaynaklarından alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler (URL-1, URL-2...) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Elektronik Kaynaklar alt başlığı altında her bir alıntı uzantısı metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

Kaynakçanın Düzenlenmesi

1. Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

2. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için “a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Çeviri Kitap:

Sartre, J. P. (1967). *Edebiyat nedir*. (çev.: Bertan Onaran), İstanbul: De.

Lvova, E. L. - Oktyabrskaya, İ. V. - Sagalayev, A. M. (2013). *Güney Sibiry Türklerinin geleneksel dünya görüşleri: Simge ve ritüel*. (çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.

İki Yazarlı Kitap:

Ergun, M. - Aça, M. (2005). *Tiva kahramanlık destanları-1*. Ankara: Akçağ.

İkiden Fazla Yazarlı Kitap:

Aça, M. - Gökalp, H. - Kocakaplan, İ. (2009). *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında tür ve şekil bilgisi*, İstanbul: Kriter.

Makale:

Aça, M. (2018). Trabzon çevresinde tütün kaçakçıları ve kolcular etrafında oluşan anlatılar. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 2017, 6 (4), 2545-2565.

Yayımlanmamış Tez:

Küçük, A. (2015). *Giresun yöresi kemeñecilik geleneği üzerine bir araştırma*, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Bildiri:

Cunbur, M. (2000). Dede Korkut oğuz-namelerinde İslamî unsurlar. *Uluslararası Dede Korkut bilgi şöleni bildirileri*. (hızl.: A. Kahya-Birgöl vd.), 77-108, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

İnternet Kaynakları:

* URL-1: "Social groups". <http://www.sociologyguide.com/basic-consepts/Social-Groups.php> (Erişim: 10.06.2014)

* Hufford, M. (1991). American folklife: A commonwealth of cultures", <http://www.loc.gov/folklife/cwc/> (Erişim: 17.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Mutlu, İstanbul 1935, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 12.06.2014)