ISSN: 1308-4445 e-ISSN: 2822-5538 Yıl/Year: 2025, Cilt/Volume: 18, Sayı/Issue: 50

MOTİF AKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ

MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLORE

MOTİF AKADEMİ 50

Halkbilimi
Antropoloji
Etnoloji
Sosyoloji
Müzikoloji
Kültür İncelemeleri
Edebiyat
Dil Bilimi

Onur Alp Kayabaşı
Fatih Salman
Ergin Altunsabak
Alev Öztürk Merdin
Hasan Ali Diken
Raşit Çöloğlu
Berna Kolot
Kürşat Öncül
Nisanur Erdoğmuş
Ümit Bulut
Nazgül Enteriyeva
Fatma Sedes
Büşra Baysal
Rahmi Yıldız
Oğuzhan Çalı
Ahmet Temel
Sıla Gen Kaya
Merve Büyükada
Engin Keflioğlu
Serkan Sarı
Arzu Bozdağ Tulum

Yıldırım Uysal
Sevra Fırıncıoğulları
Süleyman Duyar
Hakan Aykurt
Murat Birol
Erkan Kanat
Zeynep Özer
Fatih Aydemir
Hatice Onuray Eğilmez
Elanur Pilici
Ferhat Soyer
Ebru Çatalkaya Gök
Ruhi Konak
Kezban Sönmez
Fatma Bayraktar
Ahsen Günbulut
Serap Ünal
Serkan Türkyılmaz
Derya Kaçmaz

MOTİF AKADEMİ HALKBİLİMİ DERGİSİ
Motif Academy Journal of Folklore

ISSN: 1308–4445
e-ISSN: 2822-5538

2025, Yıl/Year: 18, Cilt/Volume: 18, Sayı/Issue: 50

Sahibi/Owner
Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
(The Motif Foundation of Folklore Education)

Baş Editör/Editor-in-Chief
Prof. Dr. Mehmet AÇA *(Marmara Üniversitesi-Türkiye)*

Yardımcı Editörler/Co-Editors
Doç. Dr. Galina MİŞKİNİENE *(Vilnius University-Lithuania)*
Doç. Dr. Abonoz KÜÇÜK (*Giresun Üniversitesi-Türkiye)* (Halkbilimi)
Doç. Dr. Ahmet KESKİN *(Samsun Üniversitesi-Türkiye)* (Halkbilimi/Antroploloji)

Alan Editörleri / Field Editors
Prof. Dr. F. Nalan TÜRKMEN (*Marmara Üniversitesi-Türkiye)* (Sanat Tarihi/El Sanatları)
Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU *(Giresun Üniversitesi-Türkiye)* (Karşılaştırmalı Edebiyatlar-Yabancı Diller)
Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN *(Ege Üniversitesi-Türkiye)* (Türk Dili)
Doç. Dr. Koray ÜSTÜN *(Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)* (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-Azerbaijan)*
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. Mehmet ÇERİBAŞ *(Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ *(University of Prishtina-Kosova)*
Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU *(Giresun Üniversitesi-Türkiye)*
Doç. Dr. Galina MİŞKİNİENE *(Vilnius University-Lithuania)*
Doç. Dr. Gulnaz DAUTOVA *(Al-Farabi Kazakh National University-Kazakistan*)
Dr. Zolt's MAGYAR *(Research Centre For The Humanities Instute of Ethnology-Hungary)*

Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Advisor
Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU *(Giresun Üniversitesi-Türkiye)*

Redaksiyon & Dizgi
Araş. Gör. İlkyaz YILDIZ – Ayşe SEZER

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 sekretarya 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: Doç. Dr. Yonca ALTINDAL
Edirne: Doç. Dr. Selma SOL
Eskişehir: Prof. Dr. Aslı BÜYÜKOKUTAN TÖRET
Gaziantep: Doç. Dr. Süleyman FİDAN
Giresun: Doç. Dr. Abonoz 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
Kazakistan: Doç. Dr. Gulnaz DAUTOVA
Kosova:Prof. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ
Litvanya: Doç. Dr. Galina MİŞKİNİENE
Ukrayna: Doç. Dr. Tudora ARNAUT
Polonya: Dr. Kamila STANEK
Özbekistan: Umida ABDULLAYEVA
Rusya Federasyonu: Prof. Dr. Elfine SIBGATULLİNA

♦♦♦

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
0538-2157845 / 0507-2618446 / 0533 4329815
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)*

İdealonline

ACAR Index

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

İÇİNDEKİLER – CONTENTS

♦

Araştırma ve İnceleme Makaleleri/Research and Review Articles:

ONUR ALP KAYABAŞI-FATİH SALMAN……715
Şor Destanlarında Merkezi Kahraman ve Karakter Tipolojisi: Davranışsal Özellikler ve Toplumsal Rollerin İzinde
The Central Hero and Character Typology in Shor Epics: Behavioral Traits and Societal Roles

ENGİN ALTUNSABAK ……733
Destandan Hikâyeye Mitten Gerçeğe Köroğlu'nun Mitik Adı, Atı ve Mekânı
From Epic to Folk Tale, from Myth to Reality, Köroğlu's Mythic Name, Horse and Place

ALEV ÖZTÜRK MERDİN……753
Yaratıcı Şehirleşme Sürecinde Kırşehir Abdallığı ve Adem Göçer'in Rolü: Kültürel Kimlik Açısından Bir Değerlendirme
Kırşehir Abdalism and the Role of Adem Göçer in the Creative Urbanization Process: An Evaluation in Terms of Cultural Identity

HASAN ALİ DİKEN……775
Tarihsel Veriler Işığında Eski Türklerdeki Halk Mutfağı Faaliyetleri Üzerine Bir İnceleme
An Examination on Folk Cuisine Activities in Old Turks in View of Historical Data

RAŞİT ÇÖLOĞLU……795
Alpamış Destanı'nın Sibirya Tatarlarındaki Masal Versiyonlarının (Alıp Memşen) Karşılaştırmalı İncelemesi
Comparative Study of the Tale Versions (Alyp Memshen) of the Alpamish Epic in Siberian Tartars

BERNA KOLOT ……818
Aşkın İki Yüzü: Ak ve Kara Büyülerde Amaçlar, Araçlar ve Ritüeller Üzerine Bir İnceleme
Two Faces of Love: An Analysis of Purposes, Methods, and Rituals in White and Black Magic

NİSANUR ERDOĞMUŞ-KÜRŞAT ÖNCÜL……836
Şinasi'nin Milliyetçilik Anlayışı: Journal Asiatique'in İzinde Bir Düşünsel Dönüşüm
Şinasi's Understanding of Nationalism: An Intellectual Transformation in the Footsteps of Journal Asiatique

ÜMİT BULUT.....851
Ercişli Emrah ve Selvi Han Hikâyesi'nin "Monomit Kuramı" Bağlamında Çözümlenmesi
The Analysis of the Folk Story of Ercisli Emrah and Selvi Han in the Context of "Monomyth Theory"

NAZGÜL ENTERİYEVA.....875
Kırgız Edebiyatı Örneğinde Kültürel Kimlik Arayışı
The Search for Cultural Identity in the Case of Kyrgyz Literature

FATMA SEDES.....888
The Culture of Adobe Usage in Anatolia
Anadolu'da Kerpiç Kullanım Kültürü

BÜŞRA BAYSAL.....899
Türk Kültüründe Gelin Çeyizi Geleneğinin İşlevsel Kuram Bağlamında İncelenmesi
Examnation of the Bride Dowry Tradition in Turkish Culture within The Context of Functional Theory

RAHMİ YILDIZ- OĞUZHAN ÇALI- AHMET TEMEL.....917
Geleneksel Çocuk Oyunları Oynayan Ortaokul Öğrencilerinin Keyif Alma Düzeylerinin İncelenmesi
Investigation of Enjoyment Levels Among Middle School Students Playing Traditional Children's Games

SILA GEN KAYA.....934
Attilâ İlhan'ın Renk Dünyası ve *Kurtlar Sofrası*'nda Benzetmeye Dayalı Renk Adları
Attilâ İlhan's World of Colors and Color Names Based on Similes in Kurtlar Sofrasi

MERVE BÜYÜKADA.....957
Mensur Bir Falname: *Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân*
A Prose Fortune Telling: *Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân*

ENGİN KEFLİOĞLU.....975
Sabahattin Ali'nin Kuyucaklı Yusuf Romanında Kahramanın Yolculuğu: Arketipik ve Tematik Bir Çözümleme
The Hero's Journey in Sabahattin Ali's Kuyucaklı Yusuf: An Archetypal and Thematic Analysis

SERKAN SARI ……999
XVIII. Yüzyılda Bir Sadrazam Kızı Ayşe Hatun ve Muhallefatı
In The XIIIth Century, Ayşe Sultan, The Daughter of a Grand Vizier, and her Entourage

ARZU BOZDAĞ TULUM ……1019
Yaşlı Depremzede Bireylerin Afet Dönemi Yalnızlaşma ve Sosyal Destek Deneyimleri (Malatya İli Örneği)
Loneliness and Social Support Experiences of Elderly Earthquake Survivor Individuals during the Disaster (Malatya Province Case Example)

YILDIRIM UYSAL……1042
The Reproduction of Upper Class: A Try of Class Critique to 'Çoğunluk' Film
Üst Sınıfın Yeniden Üretimi: 'Çoğunluk' Filmine Sınıfsal Bir Eleştiri Denemesi

SEVRA FIRINCIOĞULLARI……1068
Charles Dickens'ın Bir Noel Ezgisi Eserinde Ölüm Kaygısı, Mülkiyet Hırsı ve Varoluş
Death Anxiety, Ambition of Property and Existence in a Cristmas Song by Charles Dickens

SÜLEYMAN DUYAR……1086
Konstrüktivist Mantığın Sinemadaki Etkileri: Kuleshov Deneyi Üzerine Bir İnceleme
The Effects of Constructivist Logic in Cinema: A Study on The Kuleshov Experiment

HAKAN AYKURT ……1109
Kurumsal Halk Müziği Pratiklerindeki Batı Merkezci Düşünsel Hegemonyanın Post-Kolonyal Çözümlemesi
Postcolonial Analysis of Western Centric Intellectual Hegemony in Institutional Turkish Folk Music Practices

MURAT BİROL……1132
Yapay Zekâ, Maddi Kültür ve Moda Çerçevesinden Dijital Platform Dizilerine Bir Bakış: "Black Mirror" İncelemesi
*An Examination of Digital Platform Series Through the Lens of Artificial Intelligence, Material Culture and Fashion: A Review of "*Black Mirror"

ERKAN KANAT.....1159
Türk Popüler Müziklerinde Yedi Zamanlı Ritimler
Seven-Beat Rhythms in Turkish Popular Music

ZEYNEP ÖZER-FATİH AYDEMİR-HATİCE ONURAY EĞİLMEZ.....1172
The Power of Music in International Relations from Historical and Contemporary Perspectives
Tarihsel ve Çağdaş Açıdan Uluslararası İlişkilerde Müziğin Gücü

ELANUR PİLİCİ 1188
Monogramların Tarihsel ve Güncel Kullanımı
Historical and Current Use of Monogram

FERHAT SOYER-EBRU ÇATALKAYA GÖK-RUHİ KONAK.....1208
Beledi Kumaşlarında Ma'kılı Hatlar
Ma'kili Calligraphies in Beledi Fabrics

KEZBAN SÖNMEZ-FATMA BAYRAKTAR-AHSEN GÜNBULUT 1229
Geleneksel Türk İşleme Örneklerinin Ev Giyim Tasarımlarında Kullanılması
The Use of Traditional Turkish Embroidery Samples in Home Wear Designs

SERAP ÜNAL- SERKAN TÜRKYILMAZ.....1247
Seramik Malzeme ve CNC (Bilgisayarlı Sayısal Kontrol) Teknolojisi ile Türkmen Takılarına Farklı Bir Yaklaşım
A Different Approach to Turkmen Jewelry with Ceramic Materials and CNC (Computerızed Numerical Control) Technology

DERYA KAÇMAZ 1264
Müzik ile *Kişilik* ve *Benlik* İlişkisini Konu Edinen Bilimsel Yayınların İncelenmesi
Analysis of the Scientific Literature Discussed Music with *Personality* and *Self*

Yayın ve Etik İlkeleri.....1282

EDİTÖRDEN

Değerli Okurlarımız,

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin 50. sayısıyla bir kez daha huzurlarınızdayız. Bu sayıda halkbilimi, edebiyat, dil, tarih, sosyoloji, kültürel miras, geleneksel el sanatları, müzik ve sinema alanlarında kaleme alınan 29 araştırma/inceleme/derleme makalesi yer almaktadır. İçeriği oldukça zengin olan bu sayımızı da beğeniyle okuyacağınızı umut ediyoruz.

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 yarınlara olan inancını yitirmeden değerli yazarlarımızın bilimsel makalelerini yayımlamaya, sevgili okuyucularımızın da bu makalelerden yararlanmalarını sağlamaya devam edecektir.

Son yıllarda ÜAK ile üniversitelerimizin ULKABİM TR Dizin tarafından dizinlenen dergilerde daha fazla yayın yapılmasını talep etmeleri, ULAKBİM TR Dizin tarafından dizinlenen dergilerin yükünü ağırlaştırmıştır. Dergimize her dönem çok sayıda makale yüklenmektedir. Bu da editörlük ve hakemlik süreçlerinde yoğunluğa neden olmaktadır. Editörlüğümüz, ön değerlendirmeden geçebilen makalelerin hakemlik süreçlerini, geliş sıralarına göre hızlı bir şekilde başlatmaya çalışmaktadır. Bu yoğunluk, sürece gönüllü bir şekilde dâhil olan hakemlerimizi de etkilemektedir. Bu da değerlendirme süreçlerinin gecikmesine neden olabilmektedir. Bu yoğunluğun üstesinden, siz değerli yazarlarımızın göstereceği anlayış ve sabır sayesinde gelebileceğimizi umut etmekteyiz.

Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi'nin 50. 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. Eylül 2025'te yayımlanacak olan 51. sayımızda buluşmak dileğiyle…

Mehmet AÇA
Baş Editör

Geliş Tarihi/Submission Date: 05.11.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 21.06.2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1579734
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 715-732.

İnceleme Makalesi
Review Article

ŞOR DESTANLARINDA MERKEZİ KAHRAMAN VE KARAKTER TİPOLOJİSİ: DAVRANIŞSAL ÖZELLİKLER VE TOPLUMSAL ROLLERİN İZİNDE

♦

THE CENTRAL HERO AND CHARACTER TYPOLOGY IN SHOR EPICS: BEHAVIORAL TRAITS AND SOCIETAL ROLES

Onur Alp KAYABAŞI*-Fatih SALMAN**

ÖZ: Destanlar, tarih boyunca toplumun kültürel kimliğini şekillendiren önemli unsurlardan biridir. Türk destanları, sözlü geleneğin zenginliğiyle kuşaktan kuşağa aktarılarak bugüne ulaşmış, zaman içinde değişikliğe uğrayarak zenginleşmiştir. Destanlar, Türk milletinin ortak değerlerini yansıtır ve geçmişten günümüze kadar uzanan bir kültürel mirasın taşıyıcısı olarak varlığını sürdürür. Şor sözlü geleneğinde de kahramanlık destanları önemli bir konuma sahiptir. Şor destanları da diğer Türk destanlarıyla benzer şekilde halkın gelenekleri, düşünceleri, beklentileri, tutumları, tarihi ve kültürel mirası gibi konuları ele alır. Kahraman, bu unsurları içselleştirir ve bir ideal değer hâline dönüştürür. Halkın beklentilerine ve değerlerine uygun şekilde davranarak tipik özellikler sergiler. Bu çalışmada Şor Türklerinin destan kahramanlarının tip özellikleri, Metin Ergun'un "Şor Kahramanlık Destanları'' isimli eserinde yer alan on beş destan metni incelenerek ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Merkezî kahramanın sekizi doğal, on biri davranışsal olmak üzere toplamda on dokuz adet tip özelliği belirlenmiştir. Alt tiplerde ise farklı bir sınıflandırma yaklaşımı benimsenerek dinamik ve edilgin alt tipler ortaya çıkarılmıştır. Böylece Şor Türklerinin destanlarında merkezî kahramanın tutum ve davranışları ile toplumun algısı, bakış açısı ve zihin dünyasının nasıl yansıtıldığı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şorlar, Tip, MerkezÎ Kahraman, Destan, Dinamik ve Edilgin Alt Tip

ABSTRACT: *Epics have been significant elements shaping the cultural identity of societies throughout history. Turkic epics, enriched by the richness of oral tradition, have been passed down from generation to generation, evolving and enriching over time to reach the present day. These epics reflect the common values of the Turkic people and serve as carriers of a cultural heritage that spans from the past to the present. In the Shor oral tradition, heroic epics also hold a prominent position. Just like the other Turkic epics, they adresses issus such as the traditions, thoughts, expectations, attitudes, historical narratives, and cultural legacies of the people. The hero internalizes these elements and transforms them into ideal values, exhibiting typical characteristics by adhering to the expectations and values of the people. This study attempts to*

* Prof. Dr.-Aksaray Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Bölümü Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı/Akasaray-onuralpkayabasi@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-4744-4798)

**Bilim Uzmanı.-Avanos Ahmet Ergün Ortaokulu/Nevşehir -salmanfatih@windowslive.com (Orcid: 0000-0002-6083-6577)

This article was checked by Turnitin.

reveal the characteristic features of the heroes in Shor Turkic epics through an analysis of fifteen epic texts presented in Metin Ergun's work titled 'Shor Heroic Epics'. A total of nineteen characteristic features were identified, comprising eight natural and eleven behavioral characteristics. Additionally, a classification approach was adopted to distinguish dynamic and passive subtypes. Thus, the study aims to uncover how the attitudes and behaviors of the central hero in Shor Turkicf epics reflect the perception, perspective, and mental world of the society

Keywords : *Shor, Type, Central Hero, Epic, Dynamic and Passive Subtype*

Giriş

Sözlü geleneğin önemli bir parçası olan destanlar, mitolojik dönemden sonra ortaya çıkar ve günümüze kadar uzanan bir süreçte anlatıcılar aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılarak halkın anlayışına ışık tutarlar. Destanlar, genellikle merkezde bir kahramanın etrafında şekillenen, kahramanın ve çevresindekilerin yaşadığı zorluklarla mücadelesini konu alan anlatmalardır. Bu edebi ürünlerde merkezî kahramana büyük bir sembolik anlam yüklenir ve kahraman halkın zihinsel dünyasını, bakış açısını ve beklentilerini temsil eder. Destan metinlerinin incelenmesi, merkezî kahramanın tipik özelliklerini belirleyerek bir milletin geçmişi, felsefesi ve zihinsel yapıları hakkında derinlemesine bilgi sağlar ve böylece bu kültürel değerlerin daha iyi anlaşılmasını sağlar.

1. Şor Türkleri

Şorlar, Güneybatı Sibirya'da yaşayan, nüfusu az olan küçük bir Türk grubudur. Başlangıçta Kemerova bölgesinde yaşamaktaydılar, ancak 1940 yılından sonra Hakas Türklerinin bölgesine dâhil edilerek onların bir kolu olarak kabul edildiler. Bu küçük Türk grubunu ayrı bir etnik grup olarak tanımlayan ve onlara "Şor" adını veren kişi ise Radloff'tur. Öncesinde, 19. yüzyılın sonlarına kadar, bu grup Demir Tatarları (Kuznetsk), Kondom Tatarları veya Mrasss Tatarları olarak biliniyordu (Ergun, 2006: 9).

Şorlar Güney Sibirya'nın en eski halklarındandır ve yaşamlarını Kemerova ilinin güney kısmında, Tom Nehri'nin Kondom ve Mrass kollarının havzasında sürdürmektedir. Bu nehir bir tarafta Altay halkıyla diğer tarafta ise Hakas halkıyla çevrili bir konumdadır. Az sayıda olmalarına rağmen Şorlar zengin bir folklor mirasına sahiptir. Kahramanlık destanları, kültürlerinin önemli bir parçası olarak hâlâ yaşamaktadır (Çudoyakov, 2007: 17).

Şorlar çoğunlukla Kemerovo Bölgesi'nin Nuvokuznetsk ve Taştagol bölgelerinde yoğunlaşmıştır, küçük bir grup ise Hakasya ve Altay Cumhuriyeti'nde yaşamaktadır. Bağcı bu nüfus verilerinin benzer olduğunu ifade ettikten sonra, 1931-2002 yılları arasında nüfusun artmamasının araştırılması gerektiğini düşünmektedir. Olası nedenler arasında egemen bir grup tarafından asimilasyon, çoğalmalarını engelleyici önlemler, başka etnik gruplara entegrasyon ve resmi rakamlarla bilinçli olarak az gösterme bulunmaktadır. Ancak bu durumun bilimsel olarak araştırılıp

kanıtlanmadığını ve kesin bir yargıya varılamayacağını ifade etmektedir (Bağcı, 2011: 13).

Şorlar iktisadi olarak demircilik ve avcılık olmak üzere iki temel geçim kaynağına sahipti. Demirden ürettikleri araçlarla ün kazandılar: kazma, balta, kazanlar, sacayakları... Şor halkı tarımla pek uğraşmazdı. Ancak, tarım aletlerini ticarette takas ederek ve yerine sığır, keçe gibi gerekli malzemeleri temin ederek dikkate değer bir gelir elde ederlerdi. Tarım ekonomisi çok gelişmediği için bu araçları muhtemelen komşu ülkeler için ürettikleri düşünülebilir. Şorlar, demircilik sanatlarının yanı sıra avcılıkta da becerikli oldukları için geçimlerinin bir kısmını avcılıkla sağlamışlar ve kendi av malzemelerini yapmışlardır. Av malzemelerinin yanı sıra savaş silahları yapma konusunda da ustalaşmışlardır. Rus Kazakları, kendi düşmanlarından daha iyi silahlara sahip olmalarına rağmen, kullanım kolaylığı ve dayanıklılığı nedeniyle Şor zırhlarını elde etmek için çaba gösterirlerdi. 17. yüzyılın sonlarındaki savaşta, Hakas prensleri savaşçılarını bu zırhlarla donatırdı. Şorlar, demircilikteki bu ustalıklarına rağmen, kazançlarını kendi iyilikleri için kullanamadılar. Komşuları, onları vergilendirerek yıllarca sömürdükleri için sanayi alanında ilerleme kaydedemediler ve sürekli vergilendirilip yıllarca borç ödemek zorunda kaldılar. Bu nedenle, dönemin sanayi toplumu olmaları gerektiği halde, yıllarca sefalet ve yoksulluk çektiler (Bağcı, 2011: 20).

Şor Türklerinde avcılar ve balıkçılar avlanmaya çıktıklarında mutlaka bir destan anlatıcısı olan "kayçı"yı yanlarına alırlar. Av başlamadan önce, kopuzun sesi eşliğinde kayçılar tarafından söylenen destanları ve eski kahramanların mücadelelerini dinlerler. Bu uygulamanın avı bereketli yapacağına inanılır çünkü dağ ve orman ruhu ya da iyesi, kopuz eşliğinde kay dinlemekten mutlu olur. Kayçının boğuk ve kendisine has sesiyle ava başlayan avcılar ormanın ruhunu memnun ederler ve "tayga eezi" olarak adlandırılan ruh, avlarını bereketli kılar. Eğer kayçı olmadan avlanmaya çıkılırsa avın bereketsiz geçeceği ve yine "tayga eezi" tarafından cezalandırılacağına inanılır. Bu cezanın avcının ailesine, malına ve mülküne zarar verebileceği düşünülür (Ergun ve Açа, 2004: 74).

Şorlar, Sibirya Türklerinden biri olarak yaklaşık iki yüzyıldır Sovyetler Birliği'nin misyonerlik faaliyetlerine maruz kalmıştır. Misyonerler, uzun bir süredir gençleri Şamanizm'den uzaklaştırmak, Hristiyanlaştırmak; kültürlerini, inançlarını yok etmek ve Ruslaştırmak gibi hedeflerle Şorları etkilemeye çalışmışlardır (Ergun, 2006: 9).

Radloff, akademik açıdan ilk çalışmayı yaparak Şor destanlarını yazılı metin haline getiren araştırmacıdır ve bu metinlerin notlarını *Proben der Volkslitteratur der Türkischen Stämme Süd-sibiriens, Gesammelt und Übersetzt, 1. Theil: Die Dialecte des Eigentlichen Altai; Der Alteier, Teleuten, Lebed-Tataren, Schoren und Sojonen* (Güney Sibirya ve Dzungar Boylarında Yaşayan Türk Boylarının Halk Edebiyatı Örnekleri) adlı çalışmasında

paylaşmıştır. Radloff, Şorcayı diğer Altayca lehçeleri olan Altayca, Teleyütçe, Çernev ve Lebed Tatarcası gibi Altaycanın bir şivesi olarak değerlendirmektedir (Çudoyakov, 2007: 18, 195).

Şor destanlarıyla ilgili akademik anlamda ilk çalışmayı Radloff 1861 yılında gerçekleştirmiştir. Mrass Nehri boyunca yaptığı seyahat sırasında kayçılardan derlediği bu çalışmada, Novokuznetsk şehrinden geçip Miski köyüne kadar gitmiştir. Seyahat boyunca Şor dili ve folklorunu inceleyen Radloff sekiz Şorca kahramanlık destanını Şor anlatıcılarının ağzından büyük aralıklarla yazıya geçirmiştir. Radloff'un derleyip *Proben* adlı eserinde aktardığı destanlar şunlardır: Karattı Pergen (517 dize), Kaan Pergen (515 dize), Altın Ergek (504 dize), Ay Mökö (396 dize), Oglak (370 dize), Aran Tayçı (290 dize), Altın Tayçı (215 dize) ve Kara Kaan (192 dize). Daha sonraki dönemde Verbitskiy, Radloff'un yazılı metne aktardığı "Kara Kaan ve Ay Manıs" destanlarını Rusçaya çevirmiştir. Araştırmacı, eserinde kayçılar hakkında ve derlediği materyalin yayıldığı yerler hakkında bilgi vermemiştir. S.S. Surazakova, Radloff'un destan metinlerinin orijinal biçimini ve manzum yapısını koruyamadığını, metinlerin anlatıcının doğal performansından ziyade dikte edilerek parça hâlinde yazıldığını belirtmiştir. Çudoyakov, bu eleştiriyi ve eksikliği haklı bulmakla birlikte, bu derlemenin Şorların doğal ortamında, dış etkilerden önce saf bir şekilde oluşturulduğu için Radloff'un notlarının önemli bilimsel değere sahip olduğunu düşünmektedir (Çudoyakov, 2007: 17-18).

Türkiye'de Şorlar hakkında yapılmış araştırmaların sayısı oldukça sınırlıdır, saha çalışmaları ise yeterli değildir. Şorlar hakkında en kapsamlı çalışmalardan biri Metin Ergun tarafından kaleme alınan "Şor Kahramanlık Destanları"dır. Bu çalışmada Ergun önce Şorlar hakkında genel bilgi verip ardından Şor halkının destan geleneğinden ve destanların şekil özelliklerinden bahsetmiştir. Destanların içerdiği mitolojik ve sosyal hayatla ilgili motifleri detaylı şekilde inceledikten sonra Dırenkova ve Radloff tarafından derlenmiş olan 15 adet Şor kahramanlık destan metnini Türkiye Türkçesine aktarmış ve bunların tahlillerini gerçekleştirmiştir.

2. Destan

Destanlar, insan varlığının başlangıcından itibaren yeryüzünün oluşum sürecine dair bilgiler veren mitlerle başlayan, genellikle kahramanların gerçek olduğuna inanılan, mitolojik unsurları bünyesinde barındıran ve onların devamını taşıyan, sözlü kültür ortamında yüz yüze etkileşimle nesilden nesle aktarılan, kahramanlık ana temasına odaklanan öykülerdir (Çobanoğlu, 2007: 16).

Destanlar; inanç, erdem ve kahramanlık maceralarının şiirsel hikâyeleridir. Bu destanlardaki kahramanlar genellikle Tanrılar, Tanrıçalar, güneş ışığından veya su köpüğünden yaratılan kutsal figürlerdir. Bu nedenle, yüzeysel bakıldığında, destanlar bir milletin hayal dünyasını yansıtan anlatmalar gibi algılanabilir. Ancak, sözlü kültür eserlerini derinlemesine

incelediğimizde bu destanların bir milletin erdemlerini, düşünce dünyasını ve sanatını şekillendiren temel unsurlar olduğunu görebiliriz. Destanlar, zengin mitolojik unsurlar içerirler ve tarih, düşünce ve sanat açısından büyük bir değer taşırlar. Tarih açısından, destanlar bir milletin kimliğinin oluşum sürecine ışık tutarlar. Halkın gözünde yaşayan halk ruhuyla hissedilen ve masalsı bir şekilde aktarılan tarihlerdir. Ancak destanlar doğrudan tarih bilim normlarıyla bağlantılı değildir. Destanlar, tarihten beslenen ve kökenleri tarihe dayanan bir halk edebiyatı ürünüdür (Banarlı, 1983: 1-2).

Türk milletinin geniş coğrafyaya yayılması, tarihi derinlik taşıması, ilahi bir gücün varlığını kabul etmeleri, erken dönemlerde milli bilince sahip olmaları, bağımsız yaşamaları gibi etkenler zengin bir kültürel birikime sahip olmalarını sağlamıştır. Bu kadim ve zengin birikimin en önemli yansıması olan destanlar, ait olduğu milletin hayata bakış açısını yansıtma ve bunu gelecek nesillere aktararak o milletin bekasını koruma misyonunu üstlenmektedir. Destanlar aracılığıyla milletler bağımsızlık, adalet, toprak vb. kavramların önemini kavramakta ve her zaman milli bilinci diri ve canlı tutmaktadır (Kayabaşı, 2016: 5).

Türk boylarının destanları, benzer olaylardan oluşmaları ve aynı kaynaklardan beslenmeleri nedeniyle geleneklerinde benzer terimler içerirler. Örneğin, Altay Türkleri, çörçök terimini masal ve destan için ortak bir kavram olarak kullanmıştır ancak çörçökler, kay-çörçöklere göre daha kısa ve nesir şeklindedir. Kay-çörçökler ise uzun ve genellikle manzum şekildedir. Bu nedenle, kay-çörçök destanı karşılarken çörçök ise masalı ifade etmektedir. Destanı masaldan ayırmak için halk, "kay eşliğinde ezgiyle söylenen masal" anlamına gelen "kaylap aydar çörçök" terimini kullanır. Destan anlatma eylemini ise "kaylamak" olarak adlandırırlar. Hakas Türkçesinde destan terimi *''alıptığ nımah''* olarak adlandırılır. Bu terim *nımah* ile *alıptığ* terimlerinin birleşmesinden oluşur; *nımah* masal ve efsanenin ifadesi iken *alıptığ* kahramanlık anlamına gelir. Bunun yanı sıra tarihi gerçeklere dayanan ve destanlara göre daha gerçekçi olan *matırlardanar istoriya kip- çohtarı* olarak adlandırılan tarihi destanlar da bulunmaktadır (Ergun, 1993: 23-24). Destanlar *kopuz* veya *çathan* isimli enstrümanlar eşliğinde *haycı* adı verilen destan anlatıcıları tarafından dinleyicilere icra edilir. Destan anlatma eylemi genellikle *haylamak* olarak adlandırılır. Şorlar ise Şorlar, destan terimine karşılık olarak genellikle "kay" terimini kullanırlar. Ancak farklı sözlü ürünleri ifade etmek için aynı zamanda "nartpak, nıbak, şörçek, narpak" gibi terimler de kullanılmaktadır. Aslında bu terimler, efsane ve fıkra dışında kalan sözlü kültür ürünlerini ve halk anlatmalarını genel olarak adlandırmak için kullanılan terimlerdir. "Nıbak" ve "şörçek" terimleri, halk anlatmalarında şiir dışında kalan diğer tüm sözlü ürünler için yaygın olarak kullanılmıştır. Bu nedenle Şor destan geleneğinde destanı masal ve efsane gibi diğer türlerden ayırmak için "kay şörçek" terimi kullanılır. Ayrıca, Şor destan geleneğinde destanın kopuz

eşliğinde şarkı olarak söylenmesini ifade eden "kay komıs" terimi, Sibirya'daki diğer Türk boylarının destan geleneğinde görülmez (Dilek, 1998: 309-310; Özkan, 1997: 11-12; Ergun, 2006: 23)

Türklerin destan geleneğinde küçük farklılıkların dışında genel bir benzerlik gözlenmektedir. Lehçe varyasyonlarından dolayı destana ve destan anlatıcısına verilen isimlerde çeşitlilik bulunmaktadır. Ancak çoğu gelenek usta-çırak ilişkisiyle aktarılmaktadır. Türk destan geleneğinin sağlam bir temele dayandığı açıktır. Destanların performansı rastgele yapılamaz. Aksi takdirde anlatıcının iyeler tarafından cezalandırıldığına inanılır. Bu nedenle anlatıcılar kutsal kabul edilir ve saygı duyulan kişilerdir (Salman, 2023: 50).

Destanlar genellikle geceleri veya önemli toplantıların ardından icra edilir. Destan anlatıcıları, yeteneklerine göre değişen çeşitli isimlerle anılabilirler. Sıklıkla icra sırasında bir enstrüman kullanılır. Ancak kadın anlatıcılar, gırtlak yapıları nedeniyle kahramanlık destanlarına uygun olmayabilir bu durumda daha çok masal veya aşk konulu türleri tercih ederler (Dilek, 1998: 309-310)

3. Şor Destan Kahramanlarının Tip Özellikleri

Tip, toplumun beklentilerine uygun davranan ve toplum içinde tanınmış bir kavramı karşılarken karakter kendi kişisel özellikleri için mücadele eden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserdeki kahraman, toplumun ona verdiği rolü yerine getirdiği sürece bir tipe dönüşebilir. Toplumun ihtiyaç duyduğu veya beklediği özellikleri yansıttığı sürece güçlü bir tipe dönüşür. Bununla beraber tip olumsuz özellikleri de içerebilir ve toplum tarafından sevilmeyen tipler de olabilir. Tip, genellikle toplumun duygularını, davranışlarını, alışkanlıklarını, bakış açısını ve felsefesini yansıtır. İyi ve kötü özelliklerin bulunduğu toplumlarda, eserde ideal bir tip ve ona karşı alınmayan bir tip olabilir. Yapılan çalışmalarda, tip kavramı için "kalıplaşma" terimi kullanılmıştır. Tip, belirli ölçüde kalıplaşmanın bir sonucudur, ancak aynı zamanda "sadeleşme" özelliğine de sahiptir çünkü tip karmaşık bir davranış sergilemez, kendi için sabit olan bir özelliğe dayanarak hareket eder (Salman, 2023: 87).

Tipler sözlü geleneğin kurgusal metinlerinde belirli eylemler ve sorumluluklarla toplumun değerlerini temsil eder. Bireysel özellikler yerine toplumun beklentilerine ve ideal davranışlara odaklanırlar. Dolayısıyla tipik bir unsurun duygusal veya içsel dünyası değil dışsal özellikleri ve ortak kalıp davranışları vurgulanır. Tipler, toplumun belli bir gerçeğini temsil eden ve değişen zihniyetlerle şekillenen unsurlardır. Zaman içinde toplumun zihniyetindeki değişiklikler tiplere yeni özellikler katabilir, ancak temelde köklü bir değişiklik olmaz. Tipler toplumun farklı zihniyet dönemlerinin ortak akıl ve düşüncesinin yansıması olarak karşımıza çıkar. Destan metinlerinde, tipik davranışlar ve karakterler sıklıkla karşımıza çıkar. Bu kalıplar, kültürler arası olarak benzerlik gösterebilir ve evrensel ortak bir

bilinci temsil edebilir. Ancak, bu düşünce Türk destan geleneğindeki ürünlere uygulandığında tam olarak uygun düşmeyebilir. Merkezî kahramanlar genellikle alp tipi, gazi tipi ve veli tipi olarak sınıflandırılır, ancak bu sınıflandırmalar Türk destan geleneğindeki tüm merkezî kahramanları kapsamamaktadır. Türk dünyasına ait temel destanların merkezî kahramanları karşılaştırmalı olarak sınıflandırıldığında bu eksiklik giderilebilir (Temur, 2012: 227-228).

Metin Ergun'un "Şor Kahramanlık Destanları" kitabındaki on beş destanın tercümesi incelendi ve merkezî karakterin olaylar ve koşullar karşısında sergilediği tipik davranışlar belirlendi. Destanlar içinde, merkezî karakterin sergilediği bu standart tepkiler, onun karakteristik özellikleri madde madde sıralanarak incelendi ve karakterin benzer durumlarla karşılaştığında verdiği tepkiler değerlendirildi. Ancak dikkate alınması gereken bir nokta bulunmaktadır: Destanlar, sözlü geleneğin ürünleridir ve olayların gelişimini etkileyen destanın oluştuğu zaman ve ortam önemlidir. Bazı destanlarda yeraltı dünyasıyla mücadele edilirken, diğerlerinde sadece merkezî kahramanın evlilik süreci ve bu süreçte yaşadığı mücadeleler anlatılır. Bu nedenle, uzun bir destanın içinde yer alan bazı olayların kısa destanlarda yer almadığı görülür. Bu yüzden belirlenen karakteristik özelliklerin tüm destanlardaki merkezî karakterle tam olarak örtüşmesi beklenmemelidir. Çünkü farklı olaylar, farklı karakteristik özellikleri ortaya çıkarır. Ancak, karakterin aynı durumla karşılaştığında, diğer destandaki karakterin verdiği tepkiyle benzer bir tepki vereceği düşünülür. Çünkü bu tepki, halkın kahramandan beklediği bir özelliktir (Salman, 2023: 159).

3.1.Merkezî Kahraman Tip Özellikleri

Şor Türklerinin incelenen destanlarındaki merkezî kahramanın özellikleri iki ana kategoriye ayrılmıştır. İlk olarak, genellikle doğum, aile ve hayatının belirli aşamalarını içeren ve kahramanın müdahalesinin sınırlı olduğu, Tanrı'nın ona bahşettiği düşünülen nitelikler *doğal tip özellikleri*; ardından merkezî kahramanın mücadelesine başladıktan sonra karşılaştığı olaylara verdiği standart tepkiler, etkin bir şekilde sergilediği özellikler *davranışsal tip özellikleri* başlığı altında incelenmiştir.

3.1.1. Merkezî Kahramanın Doğal Tip Özellikleri

Şor Türkleri, destan kahramanının Tanrı ile bir ilişkisi olduğuna inanır. Onun taşıdığı kut sayesinde, Tanrı'nın yeryüzünde sembolü olduğuna inanılır. Yerüstü dünyadan ara sıra aldığı destek ve yardımlar, bu inancın halk arasındaki yansımalarıdır. Bu nedenle, destan kahramanının soylu ve kutsal bir ailenin mensubu olduğuna inanılır. Bazı kahramanların doğrudan Tanrı tarafından özel olarak yaratılıp yeryüzüne gönderildiği düşünülür. Örneğin, Altın Sırık destanında merkezî kahraman üç yaratıcı tarafından gökyüzünde yaratılıp Altın Kağan yurduna gönderilmiştir. Ak Kağan, ak nehir kenarında, ak sıradağlar dibinde, üç göğün üstünde sallanan altın bir çadırda yaşayan ihtiyar ve soylu bir kağandır. Destan ilerledikçe, Ak Kağan

öldükten sonra yerine oğlu Altın Tayçı, ondan sonra Aba Kulak ve en son olarak Aba Kulak'ın atalı Çaş Pilek gelir. Destanın merkezî kahramanları genellikle soylu kağanlardır (Ergun, 2006: 229-302).

Şor destanlarında sıkça görülen ve destan kahramanının tipik özelliği olarak kabul edilen bir diğer özellik, kahramanın yaşlı olmasına rağmen çocuğunun olmamasıdır. Eski Türk geleneğine göre soyun devamı önemlidir. Atanın biriktirdiği mirasa sahip çıkmak, onun adını yaşatmak ve soyunu devam ettirmek, halkın bilinç dünyasında önemli bir konudur. Bu nedenle çocuk sahibi olamayan kahramanlar ve eşleri bu durum karşısında büyük üzüntü duyarlar. Daha sonra ava çıkıp halka ziyafet verirler. Halkın dualarını alıp çocuk sahibi olurlar. Türk geleneği çerçevesinde, diğer Türk boylarının destanlarında da evlat sahibi olmayan kahramanın halka yemek yedirip dualarla dua talep ettiği ve bu olayın sonucunda evlat sahibi olduğu görülmektedir. Ak Kağan, üç zamandan beri yaşayan bir soylu kağan olmasına rağmen kendi soyundan bir çocuğu yoktur, onu bekleyen kimse yoktur. Altın Arıg hatunu ile bu duruma üzülüp ulu ağıt yakarlar. Gençliklerinden beri biriktirdikleri malın yaşlılık dönemlerinde başkalarının eline geçmesinden endişe ederler. Altın Arıg ve Ak Kağan'ın çocuk sahibi olmaları, ulu ağıtın ardından gerçekleşir. Altın Arıg, kağanına uzun süredir ava gitmediğini hatırlatır. Ak Kağan ava çıkar ve avladığı hayvanı halkıyla paylaşır. Avdan döndüğünde, bir kız ve bir erkek evladı dünyaya gelmiştir (Ergun, 2006: 154-156).

Destan kahramanlarının belirgin özelliklerinden biri, babalarının avda, savaşta veya uzun bir yolculukta olduğu sırada dünyaya gelmeleridir. Örneğin, Altın Ergek destanında kahraman, atası kaçırıldığı için ablası Altın Sabak tarafından büyütülmüştür. Bu durum, diğer destanlarda da sıkça karşımıza çıkar. Kahraman genellikle babasını göremez; çünkü doğduğunda babası ya savaşta hayatını kaybetmiştir ya da başka sebeplerle uzakta bulunmaktadır (Ergun, 2006: 216).

Şor Türkleri ve diğer Türk destanlarında, merkezî kahramanın erkek kardeşine nadiren rastlanır. Bu durumun, hâkimiyette oluşacak ikiliğin halka ve yönetimde bozulmaya neden olabileceğine inanılmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Altın Sırık, Altın Tayçı, Aran Taycı, Kartıga Pergen, Delikanlı ve Ölen Tayçı gibi destanlarda da merkezî kahramanın bir erkek kardeşi bulunmaz. Genellikle tek çocuklardır. Bu tip özelliği bu destanlarda açıkça görülmektedir (Ergun, 2006: 452-455).

Destan kahramanlarının çocuklukları hızlıca geçer. Kahramanlar, genellikle halkın ve ailesinin en çok ihtiyaç duyduğu zamanda doğarlar ve bir misyonla dünyaya geldikleri düşünüldüğünden, hızlıca büyüyerek halklarını ve ailelerini düşmanlarından kurtarmaya çalışırlar. Bu özellik Altın Sırık destanında da görülmektedir. Altın Sırık, üç yaratıcı tarafından yaratılmıştır. Yetmiş yaşındaki altın taygadan çıkar, çırılçıplak bir genç

olarak otağa gelir. Hızla uyanır, halkını ve yardım talep edenleri savunmak için mücadeleye atılır (Ergun, 2006: 240-242).

Destan kahramanlarının fiziksel gücü olağanüstüdür ve kavgaları son derece şiddetlidir. Kahramanlar savaşa girdiğinde katı ağaçlar kurur, yerler yarılarak açılır, yuvalı kuşlar ve yavruları kaçar. Ak Kağan destanındaki merkezî kahraman olan Altın Tayçı, bir güldüğünde kara taşlar yarılır. Aba Kulak öfkelendiğinde, yer ve gök dibini delercesine bağırır (Ergun, 2006: 168).

Şor destanlarında kahraman sürekli bir mücadele içindedir ve bu mücadele destan sonuna kadar devam eder. Kahramanın mücadelesi hiç bitmez. Hatta yurdundan uzakta savaşırken bile düşmanlar yurduna baskın yapar, halkını veya ailesini kaçırır. Kahramanın uzakta olması düşmanları için bir fırsat olur ve yurduna saldırırlar, sevdiklerini kaçırır ve zarar verirler. Aran Taycı destanında, Kök Kağan uzakta iken yurduna saldırı olur ve oğlu Çılan Mongus tarafından kaçırılır. Ancak Kök Kağan, bu durumu Altın Mökö yurduna vardığında fark eder. Aran Taycı esaretten kurtulur ve yurda geri döner (Ergun, 2006: 308-315).

Ay Mögö destanında, Kızıl Tas'ın ölümü üzerine cesedinin dokuz çam başına kaldırılmasını ister. Ay Mögö, Kızıl Tas'ın cesedini dokuz çam başına yerleştirir ve destanın sonunda, ceset dokuz çamın kökünden yeniden doğar. Cesedin dokuz çam başına kaldırılmasının, ruhun üst âleme yolculuğuyla ilgili olduğu düşünülmektedir. Destan kahramanları öldüğünde, bedenleri dağlara, kanları ise göllere dönüşür. Bu inanç, mitolojik dönemin destan türüne bir yansıması olarak kabul edilebilir. Ayrıca, destan kahramanlarının kutsal bir nitelik taşıdığına ve ruhlarının başka bir varlıkta yaşadığına dair bir göstergedir (Salman, 2023: 179).

3.1.2. Merkezî Kahramanın Davranışsal Tip Özellikleri

Şor destanlarında, merkezî kahramana genellikle yaşlı bir bilge tarafından ad verilir ve dua edilir. Ancak, kahramanın adını alması zor durumlardan başarıyla çıkmasıyla da olabilir. Bu gibi durumlarda, kahramana adını atı, kendisi veya dokuz yaratıcı vermektedir. Ayrıca bazı destanlarda anlatıcı kahramanın adını alma sürecinden geçtiği zamandan başlayarak anlatmaya başlar. Bu tür destanlarda, kahramanın adını alma yönteminden bahsedilmez. Ancak Şor destanlarının genelinde, adını alan yiğidin durumu ailesine bildirdiği, annesinin alaca boz kâseye içki hazırlayıp oğlunu deniz, ırmak veya su dibine gönderdiği gelen yaşlı kişinin ona ad verip dua ettikten sonra kaybolduğu görülür (Ergun, 2006: 156-157).

Şor destan kahramanlarının belirgin özelliklerinden biri mücadeleye gitmeden önce geleneksel bir toy yaparak evlenmeleridir. Destan metinlerinin incelenmesi, bu özelliğin Türk halkının bilinçaltının yansıması olduğunu gösterir. Bu kahramanın olası tehlikelere karşı güven sağlamak amacıyla ailesinin, tebaasının ve halkının desteğini almasıyla ilgilidir. Bu şekilde, kahramanın mücadeleye katılmadan önce yerine geçen kişinin

babasının mücadelesini devam ettirmesi istenir. Bu tip özellik, genellikle uzun soluklu destanlarda karşımıza çıkar. Ancak içerik ve epizot bakımından kısa olan metinlerde bu özelliğe nadiren rastlanır (Salman, 2023: 185).

Şor destanlarında merkezî kahraman tipinde bulunan bir başka özellik, bilge kişilere danışarak onların tavsiyeleri üzerine yolculuğa çıkmalarıdır. Bu bilge kişi, zaman zaman o yöredeki kocakarı yaşlı bir ihtiyar veya ihtiyar kılığına girmiş bir Tanrı olabilir. Altın Tayçı destanında, ona adını veren bilge ihtiyar kişidir ve ona rehberlik eder. Atının ayak izinin olmadığı hiçbir yer ve Altın Tayçı'nın ayağının basmadığı hiçbir yer kalmamasını diler. Bu durum onun geniş bir yurda sahip olması ve güçlü bir kağan olmasına yönelik bir ülküyü temsil eder (Ergun, 2006: 302-303).

Şor Türklerinde, destan kahramanının evleneceği kadının da soylu, yiğit bir kadın olması büyük önem taşır. Bu nedenle destan kahramanı, adı ve namı olan yiğit beylerin kızlarını annesi, ablası veya ihtiyar bir kadının tavsiyesiyle alır. Evlenmek için bu kadınlarla mücadele eder. Altın Tayçı'ya ablası Altın Tana, yaşlanmadan önce evlenmesi gerektiğini söyler. Hatta Altın Sabak isimli kızın ulu toyu olduğunu ve yiğitlerin orada birleşip ona saldıracağını belirtir. Altın Tayçı, bu toya katılır, yiğitleri yenip Altın Sabak ile evlenir (Ergun, 2006: 158).

Destan kahramanı halkının, yurdunun, ailesinin ve yiğit dostlarının iyiliği için yeraltı dünyası ve diğer âlemlere seyahat ederek mücadele eder. Altın Sırık destanında kahramanın, yeraltıyla yerüstü dünyalar arasında yolculuk yapması sıkça görülür. Yeraltı dünyasından gelen düşmanlar, kağanların yurtlarını ve ocaklarını tehdit ederler. Altın Kağan, bu düşmanları, örneğin Kola Sarıg gibi yeraltı iblislerini yenerek alt etmiştir. Daha sonra Altın Kağan, yedi gökten gelen altın bülbülün melodisini dinleyerek yeryüzüne yolculuk yapar. Yeryüzü, onun gözünde bir tür perde gibidir; Ata Tanrı tarafından yaratılan güneş ise sadece bir avuç kadar görünür. Kahraman, üç yaratıcıdan kendisine bir çocuk yaratmasını diler (Ergun, 2006: 233-239).

Merkezî kahraman, kurtardığı halktan haraç veya vergi talep etmez, onların özgürce kendi topraklarında yaşamalarını sağlamayı amaçlar. Altın Sırık destanında, üç yaratıcı tarafından yaratılan Altın Sırık doksan kat yer altındaki alplar tarafından, Kara Salgın adlı bir düşmanla mücadele etmek üzere gönderilir. Altın Sırık, Kara Salgın tarafından zulme uğrayan yeraltı alpları ve yer üstü kahramanlarının Kağan Sulazı adlı hükümdara karşı yardım taleplerini duyar. Altın Sırık, mücadeleye atılırken, ak dünyanın yiğitlerinin sözcüsü Altın Çıltıs gelir ve ona destek için yardım ister. Altın Sırık, Kağan Sulazı ile uzun yıllar süren bir mücadeleye girişir, bu süreçte dostlarını da kaybeder. Sonunda, Kağan Sulazı'yı yenip öldürür. Yeraltının alpları ve yer üstünün yiğitleri Altın Sırık'a vergi vermeyi teklif ederler.

Ancak Altın Sırık, atalarının vergi almadığını ve herkesin kendi yurdunda özgürce yaşamasını istediğini belirtir (Ergun, 2006: 267).

Kahraman, av veya diğer kazanımları halkıyla, tebaasıyla ve ailesiyle adil bir şekilde paylaşır. Şor destanlarında merkezî kahramanın, halkı ve ailesi için mücadele ettiği açıkça görülmektedir. Bu sözlü ürünlerde, halkın refahını artırmayı en önemli görev ve sorumluluk olarak benimseyen bir anlayışın izleri bulunmaktadır. Kahraman, halkını ihtiyaç duydukları zamanlarda düşmanlardan korumayı, onların can ve mal güvenliğini sağlamayı kendisine hedef edinir. Örneğin, Ak Kağan ve eşi Altın Arıg, uzun bir süredir çocukları olmadığı için üzgündürler ve bu durum için ulu ağıt yakarlar. Altın Arıg, kocasının uzun süredir ava çıkmadığını hatırlatarak çözüm önerir. Ak Kağan, eşinin önerisini kabul eder, dokuz gün boyunca ava çıkar ve semiz kuşlar ile toynaklı hayvanlar avlar. Dönüşünde avladığı hayvanları halkına ve ailesine adil bir şekilde paylaştırır. Bu şekilde, destan kahramanı sahip olduğunu adilce toplumla paylaşır (Ergun, 2006: 155).

Şor Türklerinin destan kahramanı, bir kez adını alıp yiğit bir bey olduğunda, ailesi, halkı ve yurdundan başka yerlerde zulme uğrayan topluluklardan gelen yardım taleplerini geri çevirmez. Bir yurda gitmeye söz verdiyse, bu sözden dönmez. Adaletsizlik, vergi ve haraç altında ezilen bir halk gördüğünde, mutlaka onlara yardım eder. Anne, abla ve eşlerinin, düşmanın büyük olduğunu ve giderse geri dönemeyeceğini söylemesine rağmen, onu bu yoldan alıkoyamazlar. Düşmanla ilgili verilen bilgileri ve tavsiyeleri dikkate alır, ancak kararından vazgeçmez. Örneğin, Altın Ergek destanında, Arancula adlı at, oğlana ad koymak ister ve ona Altın Ergek adını verir çünkü bu at babasının dostudur. Ancak, henüz dokuz yaşında olduğunu ve mücadele etmesi gerektiğini savunur. Babasının öldürüldüğünü ve halkın malının çalındığını öğrendiğinde ise *Üç yaşında da olsa giderim* diyerek atına biner ve yola çıkar (Ergun, 2006: 218).

Şor destan kahramanları zaman zaman zor durumlarla karşılaşırlar. Bu sıkıntılı anlarda dostlarından, yiğit beylerden ve hatta kendi atlarından yardım alırlar. Onlar kahramana yön gösterir, mücadelesinde destek olurlar. Ayrıca, destan kahramanı bazen üst âlemden gelen desteklerle de karşılaşır. Mücadeleyi kaybetme noktasında hafif bir esinti ona güç verir ya da gökyüzünden inen gizemli varlıklar, bilincini yitirmiş kahramanın etrafında dönerek ona yardım ederler. Birçok destanda merkezî kahramanın gücü olağanüstüdür (Ergun, 2006: 275-282).

Aba Kulak, destan içerisinde hem dedesine hem kendine yardım eden asalı yiğit Sıbas Oğlan için şu ifadeleri söylemektedir:

Hey ölür zamanımda atam gibi kurtaran Sıbas Oğlan, biter çağımda anam gibi kurtaran Sıbas Oğlan sen varıp kargış yetmez kara koca karının sonsuz ulu öğüdünü sor! (Ergun, 2006: 185).

Destanlarda kahramanın atı da kendisi kadar önemlidir. Diğer atlar arasında fiziksel olarak daha güçlü olmalı ve kahramanın zorlu yolculuğunda

ona destek olmalıdır. Örneğin, Ay Mögö destanında, Ölbös Kağan'ın yurduna doğru ilerlerken, atı yolun zorluklarına dayanamaz ve artık koşamaz hâle gelir. Bu durum, Ay Mögö'nün içinde büyük bir hayal kırıklığına sebep olur. Atının, onu istediği hedefe götürememesi, bir yiğit için uygun olmayan bir durumdur. Ay Mögö, bu durum karşısında atına ağlar. Ancak bu sırada, bir adam urganla at çekerken ona rastlar ve atını ona verir. Ay Mögö, bu atın gökten inmiş üstün bir yaratılışa sahip olduğunu anlar. At da Ay Mögö'nün bir yiğit kağan olduğunu ve onun atı olmak istediğini fark eder ve bu nedenle ona katılır (Ergun, 2006: 319).

Mücadelelerini tamamladıktan sonra hemen yurda dönmek, destan kahramanlarının belirgin özelliklerinden biridir. Merkezî kahraman, halkının ve milletinin başında olmalıdır. Yurdu ve ailesi için çıktığı yolculuğu tamamladığında derhal yurduna döner. Örneğin, Kağan Kes uzun bir mücadeleden sonra Kuu Kıs'ı yendikten sonra, gösterilen altın kutudan yurdunun ve halkının zor durumda olduğunu fark eder ve hemen yurda geri döner. Daha sonra dostu Altın Kartıga'nın kızını Kara Kazan'ın elinden kurtarmak için yola çıkar ve bu görevi tamamladıktan sonra da yine yurduna döner. Oğlu Çaştan Pergen de babasının düşmanlarıyla mücadele ettikten sonra annesi Kuu Kıs'ın yurduna döner. Kağan Pergen de atasının yurduna geri döner ve huzur içinde yaşamaya başlarlar (Ergun, 2006: 403).

3.2. Şor Destanlarında Alt Tipler

Olay örgüsü içindeki rollerine ve merkezî kahramanla olan ilişkilerine dayanarak, karakterler arasında merkezden dışa doğru genişleyen bir hiyerarşi bulunmaktadır. Temel olayın merkezîndeki kahramandan dışarı doğru genişleyen bu hiyerarşide yer alan karakterler, bulundukları toplumun düşünsel yapısını yansıtır. Destan boyunca merkezî kahramanla olumlu ya da olumsuz biçimde doğrudan temas halinde olan ve ana işlevi olan kahramanlar *norm tipler* olarak adlandırılabilir. İkinci derecede işlevi olan kahramanlar ise *fon tipler* olarak adlandırılabilir. Norm tipler, merkezî kahramandan sonra en fazla işlevi olan karakterlerdir, destandaki ana olayın gidişatına doğrudan katkıda bulunurlar ve sahnede aktif bir rol oynarlar. Merkezî kahramana doğrudan yardım eden veya karşısındaki çatışmanın merkezînde yer alan karakterler norm tipler olarak kabul edilebilir. Destanlardaki norm tipler, ideali ve zıt ideali temsil etme bakımından iki kategoriye ayrılabilirler. İki grup, dışarıdan bakıldığında zıt unsurları temsil etse de, işlevsel olarak merkezî kahraman üzerinden aktarılmak istenen dönemin değer yargılarını güçlendirici ve destekleyici bir rol oynarlar. Merkezî kahramanın taşıdığı ideal değeri savunan norm tipler bu değeri destekler ve korur. Zıt güçler bu değeri zayıflatmaya çalışır, ancak kahraman mücadeleyi kazandığında temsil ettiği değer güçlenir ve anlatıcı aracılığıyla nesilden nesle aktarılır (Temur, 2012: 89-91).

Anlatmaya bağlı metinlerde, merkezî kahraman dışındaki karakterler, destandaki ana olayın seyrine müdahaleleri ve merkezî kahramanla olan

ilişkileri bağlamında *dinamik ve edilgin alt tipler* olarak sınıflandırılabilir. Dinamik alt tipler, olayların içinde aktif bir rol oynarlar, merkezî kahramana yardımcı olur ve ana olayın devamlılığını sağlarlar. Kahramana destek olan, onu harekete geçiren, zor durumda yardım eden veya esaretten kurtaran kahramanlar dinamik alt tip kategorisine girerler. Anlatı boyunca, dinamik alt tiplerin sıklıkla merkezî kahramanla aynı olay ve mücadele kesitinde adları geçer. Bunlar kahramanın yoldaşı, dostu veya üst âlemden gelen bir kahraman olabilirler. Ancak dinamik alt tip her zaman kahramanla aynı ideal için savaşan karakterler olmayabilir. Kahramanın dinamik sınıfında olması, onun olayın seyrine müdahalesi ve etkisi nedeniyledir. Karşıt güçler tarafından yapıldığında, kahramanın çatışma yaşadığı karakter de dinamik alt tip sınıfına dâhil edilebilir. Kahramanın düşmanı veya ona ihanet eden kişi, doğrudan kahramanla mücadele ederek olayın seyrinde etkili bir rol oynar. Bu nedenle, kahramana ve olayın seyrine yakın olan karakterlerin dinamik alt tip sınıfında değerlendirilmesi önemlidir (Salman, 2023: 225).

3.2.1. Dinamik Alt Tip

Sözlü verim, bir çekirdek olayın etrafında şekillenir. Merkezî kahraman, bu olayın başlangıç noktasında bulunur ve olayın çözüme ulaşmasına kadar en etkin rolü oynayan ve olaya yön veren tiptir. Ancak merkezî kahramanın etkisiyle hareket eden olay, anlatı içinde etkili olan karakterlerin müdahalesiyle yön değiştirebilir. Olayın seyrini ve sürekliliğini etkileyen bu karakterlere *"dinamik alt tipler"* denir.

Dinamik alt tipler, genellikle diğer araştırmacılar tarafından "norm tipler" kategorisi altında "bilge tip, kadın tipi, kırk yiğit, düşman tipi" gibi başlıklara ayrılmaktadır. Ancak, bu sınıflandırmanın yetersiz olduğu görülmektedir. Çünkü incelenen destan metinlerinde, alt tiplerin cinsiyet ve toplum içindeki konumlarına dayalı yapılan sınıflandırmanın yetersiz olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle dinamik alt tiplerin merkezî kahramana karşı sergiledikleri tavırlar, olayların gidişatına müdahale yetenekleri ve toplumun beklentilerine uygunlukları gibi özelliklerine dayanarak *"kahramanı destekleyen dinamik alt tipler"* ve *"karşıt gücü temsil eden dinamik alt tipler"* olarak değerlendirilmesi daha uygun olacaktır. Şor Türklerinin incelenen destanlarında, bilge tipin bazı epizotlarda olayın seyrine müdahalesinin yetersiz olduğu ve kahramana yeteri kadar destek olmadığı belirlenmiştir. Kadın tiplerin ise bazı epizotlarda edilgin alt tiplere daha yakın olduğu veya kahramanın ailesinden ona ihanet eden kadın tiplerin bulunduğu gözlemlenmiştir. Düşman tipi sınıflandırması altında değerlendirilen karakterlerin, epizotun seyri içinde merkezî kahramanla dost olduğu ve ondan af dileyip yardım istediği tespit edilmiştir. Bu nedenlerden ötürü, incelenen alt tiplerin "kahramanı destekleyen tip" ve "karşıt gücü temsil eden alt tip" şeklinde sınıflandırılmasının, Şor destanları üzerine yapılacak bilimsel çalışmalarda daha verimli bir katkı sunacağı düşünülmektedir (age: 225).

Altın Sırık destanında, merkezî kahramanın babası olan Altın Kağan yaşlandığında, yurduna düşmanlar saldırır ve onu yenmek isterler. Bu mücadele sırasında Altın Kağan'ın güç kaybettiği noktada karısı Altın Arıg, kocasının kim olduğunu, gücünü ve cesaretini hatırlatarak olayın seyrini değiştirir ve böylece Altın Kağan'ın mağlubiyetini engeller. Destanda, mitolojik anlamda merkezî kahramana en önemli katkıyı sağlayan Üç Yaratıcı adlı bir figür bulunmaktadır. Altın Kağan'ın dileği üzerine, Üç Yaratıcı, ona Altın Sırık gibi bir kahramanı yaratır ve gönderir. Kahramanın atı öldüğünde onu diriltir ve yorulduğunda ona at gücü verir. Merkezî kahraman, destan boyunca üst âlemden destek ve yardım almıştır (Ergun, 2006: 235-240).

Kara Salgın, Altın Çıltıs ve Kara Şimeldey gibi karakterler, merkezî kahraman Kağan Sulaz'ın yurdunda mücadele ederken onu destekleyen ve bu mücadelede canlarını ortaya koyan dinamik tiplerdir. Altın Şappa ise, merkezî kahramanın yoldaşı Altın Çıltıs'ın oğludur. Kara Sulazıyla vuruşurken gelip merkezî kahramana yardım eder. Merkezî kahramanın atı da önemli bir rol oynar ve dinamik bir karaktere dönüşür. Dostunun tehlikede olduğunu merkezî kahramana haber verir, onun evleneceği kadın için düzenlenen yarışa katılır, yaratıcının gönderdiği dokuz tüylü oku takip eder ve kahramana getirir, düzenlenen bahislere katılır ve atı da yiğitlik ve cesaretini gösterir.

Karşıt güç kavramı genellikle düşman tipiyle ilişkilendirilir. Ancak destan metinlerinde, merkezî kahramanın savunduğu değerlere karşı bir mücadele içinde olan, onun hedeflerine ulaşmasını engelleyen, evlilik ve mücadele yolunda karşısına çıkan, onun yiğitliğini test etmek amacıyla tuzaklar kuran ve hatta kahramana ihanet eden karakterleri de bu kategoriye dâhil etmek gerekir.

Ay Mögö destanında, merkezî kahramana karşı olan dinamik alt tiplerden biri Kırçağan Kağan'dır. Altın Kağan, yurduna gelerek Ay Mögö'nün ablası Altın Arıg'ı zorla almak ve malını, halkını kaçırmak ister. Ay Mögö, henüz üç yaşındayken yurdunu tehdit eden düşmanı yenerek erginlik sürecini tamamlar. Karşıt güç ne kadar güçlüyse, merkezî kahramanın savunduğu değerler de toplumun gözünde o derece değer kazanır (Ergun, 2006: 316-318).

3.2.2. Edilgin Alt Tip

Edilgin tip, destanın ana olay örgüsüne etki etmeyen, kahramanın taşıdığı değerleri desteklemeyen veya kahramanın savunduğu değerlere karşı bir duruş sergilemeyen karakterleri ifade eder. Bu karakterler, iki zıt unsurdan oluşan bir çatışma esnasında destanın devamlılığını sağlamakla görevlidir ancak olaylara doğrudan müdahale etmezler. Bu tipler, destandaki farklı bölümlerde farklı rollerde karşımıza çıkabilirler. Bir destanın içerisinde kadın kahraman tipi dinamik bir tip olabilirken, başka bir destanda daha edilgin bir konumda yer alabilir.

Kartıga Pergen Destanı'nda, merkezî kahramanın annesi olan Altın Köök, edilgin bir tiptir. Kartıga Pergen'e sadece nasıl ve kimden ad alması gerektiğini belirtir. Kara Mökö ise temelde düşman bir karakterdir, ancak Kartıga Pergen'le hiçbir zaman doğrudan mücadele etmemiştir. Merkezî kahramanın babasıyla çatışma yaşar. Kara Mökö, Kartıga Pergen'in dostu olan Ay Kılış'ın babası olduğu için, ikisinin kavgasını ayırır. Ancak Kara Mökö, ne merkezî kahramana ne de olayın seyrine doğrudan müdahale eder (Ergun, 2006: 454-457).

Sonuç

Şor Destanları'ndaki kahramanlar, toplumun beklentilerine göre şekillenen tipik figürlerdir. Bu kahramanlar, toplumsal değerleri ve idealleri yansıtan, belirli kalıplaşmış davranışları sergileyen karakterlerdir. Her destanda, kahramanın karşılaştığı olaylar ve koşullar karşısında verdiği tepkiler, toplumun ona biçtiği rolü ve beklediği davranışları ortaya koyar. Kahramanın tipik özellikleri, halkın ondan beklediği özelliklere paralel olarak şekillenir. Ancak, her destanın farklı zaman ve mekânda ortaya çıkması, kahramanın bazı özelliklerinin değişmesine yol açabilir. Bununla birlikte, kahramanların aynı durumlarla karşılaştığında sergiledikleri benzer tepkiler, halkın kahramandan beklediği sabit özellikleri yansıtır. Bu bağlamda, tipik davranışlar ve karakteristik özellikler, halkın ortak bilincinin bir sonucu olarak ortaya çıkar ve destanlardaki kahraman figürleri, toplumun değerlerine hizmet eden önemli birer simge olarak karşımıza çıkar.

Şor Türklerinin destanlarındaki merkezî kahraman tipleri, hem doğuştan sahip oldukları olağanüstü özellikler hem de sergiledikleri davranışlarla belirginleşir. Kahramanlar genellikle kutsal soyları ve Tanrı ile olan ilişkileriyle tanımlanır, halklarına yardım etmek amacıyla hızlıca büyür ve mücadeleye atılır. Ayrıca, halkının iyiliği için yeraltı dünyalarıyla, zorluklarla ve düşmanlarla savaşırlar. Kahramanlar adaletli, halkı için savaşan ve zor durumlarla karşılaştıklarında bile yılmayan kişilerdir. Fakat, kahramanların güçlü yönleri kadar onların duygusal yanları da vurgulanır; çocuk sahibi olamamak gibi zorluklar, onları halkın dua ve desteğiyle aşar. Bu kahramanlar hem fiziksel güçleri hem de manevi sorumluluklarıyla halklarının simgesi olurlar. Şor destanlarında karakterler, rollerine ve merkezî kahramanla ilişkilerine göre farklı alt tiplerde sınıflandırılabilir. Dinamik alt tipler, olayın seyrini etkileyen, kahramanı destekleyen veya ona karşı çıkan karakterlerdir. Kahramanı destekleyen tipler, örneğin Altın Arıg gibi, olayın akışını değiştirebilir ve kahramanın zaferine katkı sağlar. Karşıt gücü temsil eden alt tipler ise kahramanın değerlerine karşı mücadele eden karakterlerdir. Edilgin alt tipler ise olaylara doğrudan müdahale etmeyen, sadece destanın devamını sağlamakla görevli figürlerdir. Bu sınıflama, destanlardaki toplumsal değerleri yansıtan, karakterlerin işlevsel rollerine dayalı bir analiz sunar.

KAYNAKÇA

Bağcı, A. (2011). *Şor destancılık geleneği ve Şor kahramanlık destanı'"künnü körçen kün- köök" üzerinde mukayeseli bir çalışma.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Banarlı, N. S. (1983). *Resimli Türk edebiyatı tarihi.* C. I, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Çobanoğlu, Ö. (2007). *Türk dünyası epik destan geleneği.* Ankara : Akçağ Yayınları.

Çudoyakov, A. (2007). *Şor destanı incelemeleri.* (çev.: C. Turgunbayer), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Dilek, İ. (1998). Altay Türk kayçılık geleneği ve kayçı N. U. ulagaşev. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi,* 5, 309-360.

Ergun, M. (1993). Hakas haycıları ve haycılık sanatı. *Milli Folklor,* 3(19), 23-27.

Ergun, M. (2006). *Şor kahramanlık destanları.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Ergun, M. - Aça, M. (2004). *Tıva kahramanlık destanları I.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Kayabaşı, O. A. (2016). *Destan ve hükümdar.* Konya: Kömen Yayınları.

Özkan, F. (1997). *Altın Arıg destanı.* Ankara: Bilig Yayınları.

Salman, F. (2023). *Şor destan kahramanlarının tip özellikleri*. Aksaray: Aksaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Temur, N. (2012). *Manas destanındaki tipler üzerine bir inceleme.* Ankara: Kurgan Edebiyat.

Extended Summary

Epics hold a significant place in the cultural memory of peoples and are considered one of the fundamental elements of oral tradition. Turkic epics are powerful narratives that reflect the mentality and national values of the people. These epics, especially through the hero figures, help us understand the beliefs, virtues, and worldview of the people. The epic narratives of the Shor Turks also play a crucial role in the oral cultural heritage of Siberian Turks. Although the Shor people have a rich folklore tradition, academic studies in this field are quite limited. This study aims to provide an in-depth analysis of the heroic epics of the Shor Turks and their hero typologies.

In this context, the study will explore the content of Shor Turkic heroic epics, the hero figures in them, and how these figures reflect the worldview of the people. Analyzing the typological characteristics of the epic heroes of the Shor people will allow us to better understand their impact on their society. The study will focus on the following research questions:

1. What are the innate characteristics and those developed through struggles of the heroes in the epics of the Shor Turks?
2. To what extent do the behaviors of these heroes align with the values and expectations of the people?
3. What are the common themes in the struggles of the heroes in Shor Turkic epics, and what is the concept of heroism in these epics?

The epics of the Shor Turks are significant texts reflecting the values, heroism, and cultural heritage of their society. These epics often feature heroes endowed with extraordinary powers and high moral values, but the other characters surrounding the main hero also play an essential role in the narratives. The relationships between these characters and the central hero are crucial for reflecting the society's value judgments and understanding the concept of

heroism. Another objective of the study is to examine the character types in Shor Turkic epics and explore how these characters reflect the social values of the community. The study will focus on the following questions:

1. What subtypes can the characters in Shor epics be classified into?
2. How do the relationships of these subtypes with the central hero shape the societal values?
3. What are the functional roles of dynamic and passive subtypes?

Studies on the epic tradition of the Shor Turks have generally focused on the preservation of their oral culture and its transcription. One of the first researchers to compile Shor epics, Radloff emphasized the cultural value of these texts and how they serve as a key source for understanding the folklore of the Shor people. These compilations have become essential resources for understanding the culture of the Shor people. Additionally, Metin Ergun's work Shor Heroic Epics is one of the most comprehensive studies in Turkey. Ergun deeply examined the mythological and social contexts of these epics and translated them into Turkic, demonstrating their importance within Turkic culture (Ergun, 2006: 23).

Turkic epics, in general, reflect societal values such as heroism, justice, independence, and virtue. Like other Turkic communities, the Shor people have passed on their understanding of heroism through their epics across generations. The heroic figures in Shor epics are typically described as strong, brave individuals ready to make sacrifices for their people. However, in Shor epics, heroes are sometimes shaped as functional figures related to their community's livelihoods, such as hunters and blacksmiths. The understanding of heroism is seen to be shaped through the relationships these figures have with their society (Çudoyakov, 2007: 19).

In this study, the analysis of Shor Turkic heroic epics has been conducted using qualitative research methods. Methodologically, in-depth text analysis has been applied. Initially, the Shor heroic epics compiled by Radloff and translated into Turkic by Metin Ergun were examined. These texts were analyzed in terms of their linguistic structure, themes, character typology, and mythological elements. The relationship between the hero characters, especially their typologies and societal values, has been scrutinized. Additionally, the Shor people's oral traditions, such as the performance of epic storytelling and the use of instruments like the kaylama (oral chant) and kopuz (a stringed instrument), have also been considered.

The primary method of the study is text analysis and character analysis. Fifteen different epics were examined linguistically and thematically, and the "innate" and "behavioral" characteristics of the heroes were categorized in detail. The relationship of these heroes with their society, including their engagement in sharing with the people, ensuring justice, and fighting for their communities, was also assessed.

The heroic epics of the Shor Turks present an important cultural heritage that reflects the values, beliefs, and concept of heroism of their people. The hero types, similar to other Turkic epics, are generally endowed with extraordinary characteristics. However, the heroes in Shor epics are directly related to the way of life of the Shor people and are shaped into functional hero types, such as hunters and blacksmiths. These heroes are formed around themes of fighting against nature, combating social injustice, and protecting their people. The mythological elements in the content of the epics clearly reflect the Shor people's relationship with nature and their respect for natural forces.

In Shor epics, the heroes successes generally focus on struggles against nature, combating social injustice, and protecting their people. Heroes are born when their people need them, grow rapidly, and achieve great victories in a short time. They are not only endowed with innate sacred qualities but also acquire skills through wars and struggles.

The heroic epics of the Shor Turks serve as a significant oral cultural heritage that helps us understand the values, beliefs, and social structure of their society. These epics clearly reflect the Shor people's concept of heroism and their societal values. Heroes are depicted as strong, just, and protective figures. The Shor Turks concept of heroism strikes a balance between their innate sacred qualities and their responsibilities to their communities. This study has

contributed to our understanding of the characteristic traits of the heroes in Shor Turkic epics and revealed the diversity of heroism across different Turkic communities.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Her iki yazarın da katkı oranı eşittir./*Both authors contributed equally.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 04.11.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 21.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1579255
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 733-752.

Araştırma Makalesi
Research Article

DESTANDAN HİKÂYEYE MİTTEN GERÇEĞE KÖROĞLU'NUN MİTİK ADI, ATI VE MEKÂNI

♦

FROM EPIC TO FOLK TALE, FROM MYTH TO REALITY, KÖROĞLU'S MYTHIC NAME, HORSE AND PLACE

Ergin ALTUNSABAK*

ÖZ: Bir destan tipi olan Köroğlu, genellikle mitik bir kahraman olarak kabul edilse de zamanla anlatıda geçen mekânların ve yardımcı unsurların gerçek dünyaya dair nitelikler edinmesi Köroğlu'nun tarihî gerçekliğine yönelik iddiaları da beraberinde getirmiştir. Bu çalışmada Köroğlu anlatısı örneğinde bir folklor mahsulünün mitten-gerçeğe dönüşümünde yapı ve muhtevasında olan değişikliklerin seyrine bakılırken Köroğlu'na yönelik bilimsel tartışmalara da elde edilen bulgularla katkı sunmak amaçlanmaktadır. Burada hem destandan hikâyeye geçişte anlatı geleneğinin çalışma sistemini görmek hem de Köroğlu örneğinde anlatı kahramanlarının tarihî ve efsanevi şahsiyetlerine yönelik daha nesnel değerlendirmeler yapabilmek için anlatıda yer alan motif ve yardımcı unsurlara mitin iskeletini oluşturun yapı unsurları olarak bakmak gerekmektedir. Bu bakış açısı ile destan ve hikâye türündeki ortak motif ve unsurları ön plana çıkarmak ve anlatıcıların bu unsurları gerçekliğe yaklaştırmak üzere uğrattığı değişikliklerden ayırmak ("gor"u "kör", "çen"i "çam" yapmak gibi) Köroğlu örneğinde benzer başka anlatılarda da çeşitlenme ve şekillenme sürecinin folklorun dinamik yapısında nasıl gerçekleştiğinin izlenmesine yardımcı olacaktır. Dolayısıyla bu çalışma iki önemli çıktıya sahiptir. Bunlardan birincisi türün dönüşümüyle birlikte değişen adlandırmalara rağmen mitin semantik bütünlüğünü nasıl koruduğunu açığa çıkarmak; ikincisi ise mitik evrende teşekkül eden bir anlatının yeni ve daha rasyonel olan medeniyet bağlamındaki yolculuğunu görerek Köroğlu örneğinde tarihî ve efsanevi kişi ve olayların çözümlemesine bir yaklaşım getirmektir. Bu çalışmanın kapsamı ve sınırlılığı, Köroğlu anlatılarının çeşitliliğiyle birlikte gözetildiğinde çalışmanın amacına ulaşılabilmesinde özellikle kahramanın mekânı, adı ve atı üzerinde bir tartışma yürütülmesi makul bulunmuştur. Fakat bu çalışmanın ele alamadığı kısımların da başka çalışmalara kaynaklık etme ihtimali ve sonraki çalışmalarda daha derin tartışmaları gerçekleştirme imkânlarının bulunması bu çalışmanın yürütülmesine ayrı bir fırsat sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Destan, Halk Hikâyesi, Mit, Köroğlu, Çenlibel

ABSTRACT: *Köroğlu, an epic hero type, is generally accepted as a mythical hero. However, the fact that the places and supporting elements in the narrative acquired qualities related to the real world has also given rise to claims regarding the historical reality of Köroğlu. In this study, while examining the course of changes in the structure and content of a folklore product in its transformation from myth to reality in the example of the Köroğlu narrative, it is also aimed to contribute to the scientific discussions on Köroğlu with the findings obtained. In order to see the working system of the narrative tradition in the transition from epic to folk tale and to make*

* Dr. Öğr. Üyesi-Aksaray Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Aksaray-erginaltunsabak.ea0@gmail.com (Orcid: 0000-0002-7906-1257)

This article was checked by Turnitin.

more objective evaluations of the historical and legendary personalities of the narrative heroes in the example of Köroğlu, it is necessary to look at the motifs and auxiliary elements in the narrative as structural elements that form the skeleton of the myth. Bringing to the forefront the common motifs and elements in the epic and folk tale genres and stripping them of the changes that the narrators make to ground these elements in reality (such as making "grave" into "blind" and "fog" into "pine") will help us trace how the process of diversification and embodiment of folktales take place in the dynamic structure of folklore in the example of Köroğlu as in other similar narratives. Therefore, this study has two important outcomes. The first of these is to reveal how myth maintains its semantic integrity despite the changing nomenclatures along with the transformation of the genre; the second is to bring an approach to the analysis of historical and legendary persons and events in Köroğlu by developing the journey of a narrative formed in the mythical universe in the context of a new and more rational civilization. Considering the scope and limitations of this study, along with the diversity of Köroğlu narratives, it was found reasonable to conduct a discussion on the location, name and horse of the hero in order to achieve the purpose of the study. Considering the multitude of versions and branches of Köroğlu's narratives, it can be said that the mythical elements that Köroğlu has hidden in his genre transformation contain much more than what is given here. However, the possibility of the parts that this study could not address to be sources for other studies and the possibility of conducting more in-depth discussions in subsequent studies provided a separate opportunity for this study.

Keywords: *Epic, Folk Story, Myth, Köroğlu, Cenlibel*

Giriş

Köroğlu destanı anlatıldığı döneme zamana ve mekâna, kısacası anlatıldığı medeniyet dairesine göre nicelikte çeşitli değişiklikler gösterse de destandan hikâye türüne geçişte anlatının niteliğini değiştirmeyen belirli unsurları bulunmaktadır. Bu belirgin değişmeyen unsurlar aynı zamanda Köroğlu destanının mitik iskeletini kurmakta ve bu unsurlar, kabuğu değişse de kabuğunun içinde motifler aracılığıyla mitik sembolünü saklayarak anlatının hikâye türünde de yer almaktadır. Kahramanın veya kahramanın mekânının adında nicelikte görülen değişimler bir kabuk değişimini örneklendirmektedir. Anlatının semantik bütünlüğünün ve iskeletinin kurulması için kabuğun ihtiva ettiği motif ve olguların niteliğinin devamlılığını sağlayan ise anlatıdaki mitik sembollerdir. Bu çalışmada destandan hikâyeye tür dönüşümünde Köroğlu anlatısının destan evreninden yapılandırılan mitik iskeletini hikâye özellikleri kazanmasına karşın yeni edebî bağlamında ne şekilde koruduğu, tür değişimi sürecinde mitik unsurların nasıl daha olağan ve gerçekçi bir formda dönüştüğü üzerine bir tartışma yürütülmektedir. Tartışmanın öncesinde çalışmada Köroğlu anlatısının mitik temelli bir tür olduğu iddialarının kabulüyle yola çıkılmaktadır. Çalışmanın iddiasını güçlendirmek ve tartışmasını yürütebilmek için Köroğlu anlatıları ile ilgili literatürde halk hikâyesi olarak geçen Anadolu rivayetlerinde anlatının temel yapı unsurları olan kahramanın adı, mekânı, yardımcılarının üzerinde durulmaktadır. Anlatının doğu ve batı rivayetlerinin birçoğunda ortaklık gösteren bu üç temel unsur çeşitli adlandırma değişikliklerine uğramasıyla aynı zamanda anlatının mitik izlerinin de sürülmesinde en önemli dayanaklardır.

Doğu versiyonlarında kahramanın olağanüstü doğumu ve olağanüstü çocukluğu gibi mitik motiflerin daha yoğun yer alıyor olması, anlatıyı batı versiyonlarından ayıran en temel özelliklerdendir. Bu nedenle anlatının doğu versiyonlarının mitik çözümlemesini yapma uğraşı bilineni ve yapılanı tekrar etmesiyle de işe yarar bir çıktıyı ortaya koymazken mitik muhtevasından uzaklaşarak destansı özelliğini yitirdiği düşünülen batı versiyonlarında mitin ne şekilde iskeletini koruduğunun ortaya çıkarılması, bu anlatının ve kahramanın niteliğini (tarihî, mitolojik) ortaya koymak ve birçok hikâye ve menkıbe türünün mitik temellerinin izini takip etmede örnek bir çalışma olması açısından önem arz etmektedir. Bu çalışmayla anlatıda yer alan kahramanın adının, mekânının ve yardımcılarının türün dönüşümüyle ne şekilde evrildiğini açığa çıkarmak mitin de kendisine dönüşüm sürecinde nasıl yer bulduğunu ve yeni medeniyet bağlamında kendisini nasıl koruduğunu gösterecektir. Ancak öncelikle çalışmanın özgün tartışmasına girmeden önce Köroğlu anlatısının mitolojik ve tarihsel niteliği ve çeşitlenmesi, doğudan batıya gidildikçe tür adının değişmesinin nedenleri üzerine ileri sürülen bazı görüşlere tartışmanın dayanağını ve bulgularını güçlendirmek için burada kısaca yer vermekte fayda bulunmaktadır. Köroğlu anlatısının destan ve hikâye türüne yönelik tartışma motivasyonunu ve bu tartışmanın Köroğlu ile ilgili çalışmalarda yerini artıran hususlardan birisi anlatının hikâye türüne yönelik özellikler göstermesiyle kahramanın tarihî olaylarla ve kişilerle ilişkilendirilmesinin de kolaylaşmasıdır. Bunun neticesi ise kahramanın ve anlatının mitik fonksiyonuna yönelik tartışmaların arka planda kalarak bir folklor ürününün dinamik yapısının ve işlevinin gözden kaçırılmasına yol açmasıdır.

1. Destan ve Hikâye Evreninde Köroğlu

Türk anlatı geleneği içerisinde yer alan, birden fazla alana en çok yayılmış ürünlerden biri olması nedeniyle Köroğlu anlatısı ile ilişkili görüş ve tartışmalar da zengin bir literatür oluşturmuştur. Orta Asya bozkırlarından Balkanlara kadar uzanan geniş saha içinde teşekkül eden ve hâlâ gelişmekte olan Köroğlu Destanı rivayetlerinin iki versiyon etrafında toplandığını ifade eden Dursun Yıldırım; bu iki versiyonu Batı versiyonu ve Orta Asya versiyonu şeklinde isimlendirmektedir. Bu isimlendirmede Köroğlu Destanının Batı versiyonuna Azerbaycan, Anadolu, Balkan ve çevre Türk yerleşim sahalarında yer alan Türk rivayetleriyle, Gürcü, Ermeni ve diğer etnik grup ve milletlerin hayatında yer alan rivayetleri dâhil ederken Orta Asya versiyonuna ise Türkmen, Özbek, Karakalpak, Tatar, Kazak, Kırgız, Uygur Türklerine ait rivayetler ile Tacik ve Buhara Arapları arasında dolaşan Arapça ve Tacikçe anlatılan rivayetleri almaktadır (Yıldırım, 1998: 169). Metin Ekici de *Türk Dünyasında Köroğlu* adlı kaynağında Köroğlu'nun versiyonlarını Türkmenistan Türkleri, Kazakistan Türkleri, Özbekistan Türkleri, Doğu Türkistan (Uygur) Türkleri, Azerbaycan Türkleri, Türkiye Türkleri olarak altıya ayırmaktadır (2004: 8).

Köroğlu'nun teşekkül kaynağı ve yayılma sahasıyla ilgili ise literatürde yer alan birçok çalışma var olmakla beraber İsa Özkan'ın bu yöndeki görüşleri

konuyu özetler niteliktedir. Özkan, Köroğlu destanının yayılma sahası ve kollarıyla ilgili "Köroğlu Destanı'nda Kahraman ve Atının Doğuşu ile İlgili Motiflerin Tahlili" adlı çalışmasında kısa bir bilgilendirme yapmasının ardından bu destanın bir tek sahada geliştiğini söylemenin doğru olmayacağını belirtir. Özkan, bu yöndeki fikirlerini şu şekilde devam ettirmektedir: "Her bir kol, yüzyıllar içinde belli sahadaki tarihî olay ve kahramanları da içine alarak zenginleşmiştir. Ayrıca, diğer Türk destanları ile masal, halk hikâyesi, efsane gibi sözlü anlatım türlerinden pek çok motif, tip ve olay da destana karışmıştır." (1997: 226)

Halk hikâyeleri için destanîleşmiş masallar veya destanîliklerini kaybetmiş, masallarla çok karışmış destanlardır ifadelerini kullanan Pertev Naili Boratav, bu görüşten hareketle Köroğlu'nun türüne ilişkin de değerlendirmede bulunur. Boratav, bu hikâyelerin genelinin on yedinci asırdan sonra teşekkül etmiş olduğunu belirtmesinin ardından Köroğlu için *Köroğlu Destanı* adlı kitabını işaret ederek genellikle destan bazen de hikâye adlandırması yapmış olduğunu, destan ve hikâye türleri arasında kaldığını, bir defa unsurlar itibarıyla destanî tarafının galip geldiğini ifade eder (2016: 21).

Ali Yakıcı, Orta Asya anlatmalarında destan kahramanı olan Köroğlu'nun batı anlatmalarında hikâye kahramanına dönüşme sürecini Metin Ekici'nin görüşlerine atıfta bulunarak ifade etmektedir (2007: 117). Dolayısıyla Köroğlu'nun destan kahramanı mı, hikâye kahramanı mı olduğu tartışmasından daha çok Yakıcı'nın da atıfta ve Ekici'nin ise izahta bulunduğu dönüşümün olduğu kabulüyle bu dönüşümün nasıl gerçekleştiğine bakmak gerekir. Buna ilişkin görüşlerini Ekici, çalışmasının "Köroğlu'nun ve Köroğlu Anlatmalarının Ortaya Çıkışı Hakkındaki Görüşler" adlı başlığındaki değerlendirmesinin sonucunda şöyle açıklar:

> Sonuç olarak şunları söyleyebiliriz; Köroğlu muhtemelen Türklerin Batı'ya ilk göçleri döneminde bir 'Uç beyi' veya 'bir beyin oğlu' olarak yaşamış ve onun yaşadığı maceralarda yine aynı dönemde anlatılmaya başlanarak belli bir temel veya 'tabaka' bu dönemde oluşmuştur. Ancak Türk boylarının batıya doğru göçleri ve özellikle Oğuz-Türkmen gruplarının hem batıya göçleri ve hem de Orta Asya'daki diğer Türk boylarıyla ilişkileri sonucu, Köroğlu anlatmaları Türk sözlü geleneğinde sürekli bir gelişme ve değişme ve de genişleme kaydetmiştir. Bu gelişme, genişleme ve değişme sırasında da anlatıcılar tarafından büyük ölçüde "yerelleştirme" olgusuyla karşı karşıya kalmıştır. Bu "yeniden yapılandırma", bu anlatmaların sürekliliğini ve her zaman dinleyici bulma şansını arttırırken, anlatmanın birbirinden farklı iki ana versiyona ayrılmasına da yol açmıştır. "Doğu Versiyonları" ilk kolda destanın eski şekline daha bağlı kalırken, "Batı Versiyonları" kendi yeni bölgelerindeki yeni olayları destana sokan anlatıcılarla ilk kolda bile ciddi farklılığa ulaşmış ve bunun sonucunda Anadolu ve Azerbaycan sahalarıyla, bunlara komşu toplumlarda Köroğlu karakteri oldukça farklılaşmış ve Köroğlu Destanı Anadolu ve Azerbaycan sahalarında tür bakımından da değişime uğrayarak 'hikâye' türüne yaklaşan yeni bir çizgiye ulaştırılmıştır. (2004: 99-100)

Fuzuli Bayat, halk hikâyelerinin konu dışında, yapısı ve ifadesi açısından kahramanlık destanlarıyla farklılık göstermediği için Türkiye'de kullanılan halk hikâyeleri teriminin doğru olmadığından bahsederek konu farklılığının türü belirleyemeyeceğini ifade eder. Bu nedenle konu açısından farklılığı belirtmek için birine kahramanlık, diğerine aşk destanları denilmesinin makbul olduğunu belirtir (2003: 18). Öte yandan Boratav'ın *Halk Hikâyeleri ve Hikâyeciliği* (2020: 42) adlı çalışmasında mevzu bakımından tasnifini ikiye ayırdığı ve Köroğlu'nu da kahramanlık hikâyelerinin altına almasına bakılacak olursa aynı anlatıya bir yerde destan bir yerde hikâye adı verilmekten öteye belirgin bir yolla geçilememektedir. Nitekim buradan yola çıkarak Köroğlu'nun tüm versiyonlarını aynı türde değerlendirmenin zorluğuyla karşılaşılmaktadır. Bu görüş ve tartışmalar, neticesinde kahramanın niteliğine yönelik şu soruyu akla getirmektedir: Köroğlu alp mi, alperen mi, eren mi? Köroğlu anlatısının tür tartışmasına ve anlatının mitik yapısının belirmesine yardımcı olacak dayanaklardan biri de kahramanın tip yapısıdır.

Bayat, "Sözün gerçek anlamında Köroğlu, ayrı ayrı ele alındığında ne alptır ne de İslâmi irfâni değer kazanmış velidir. O bunların her ikisini birleştiren alperendir." der (2003: 13). Köroğlu'nda İslami kahramanlık destanlarının ülküsü olan alperenlikle (menakıplarda gazi tipi) aşk destanlarının hak âşığı anlayışının birleştiğini vurgulayan Bayat, (2003: 13) bu görüşüyle alperen sıfatlamasının da sadece kahramanın dinî mücadelesiyle ilgili olmadığına yönelik bir çıkarımın da önünü açmaktadır. Bu durumda kahramanın mitten yazıya, destandan hikâyeye geçişte göstermiş olduğu kahraman özelliğini belirlerken kahramanın savaşını ne zaman yaptığıyla birlikte ne için yaptığını da göz önünde bulundurmak gerekir. Kahramanın alperen özelliği kazanması için sadece dinî amaç gütmemesi ancak yapmış olduğu savaşta haklı olması onun bir hak savaşı olduğu anlamına gelmekte, bu da eylemini kutsallaştırmaktadır. Bu sayede savaşçı alp tipi, hakkı gözeten eren erdemiyle bir alperen sıfatı kazanmaktadır. Alperen kahramanlar bu değişim sürecinde alplıktan kalan kimi olağanüstülüklerini kaybetseler de savaşlarının kutsal olması nedeniyle olağanüstülükler, yardımcı unsurlar sayesinde yeni inanç bağlamında kendine makul bir zemin bulmaktadır. Buna ilişkin bir görüş Bayat'ın "Köroğlu'nun alpten alp erenliğe, ozandan hak âşıklığına geçişi, destanın yeni medeniyet sisteminde yeniden kurulması ile ilgilidir." (2003: 13) ifadesinde yer almaktadır. Böylelikle Köroğlu'nun haklı başlayan alplık savaşının mitik özellikleri performans teori gereği hikâye ortamında kendine yer bulamıyor olsa da mitik motiflerin göreceği işlev daha gerçekçi bir yolla anlatıda kendisini gösterebilir. Bunu diğer halk hikâyelerinde de görmek mümkündür. Âşık Garib'in Halep'ten Gürcistan'a yaptığı hızlı yolculuğunu (Türkmen, 2018: 228) yardımcı bir kişinin ve o kişinin olağanüstü özelliğe sahip atının (destan evreninde bu atın sahibi kahramanın kendisi olacaktır) yardımıyla gerçekleştirmesiyle, Köroğlu'nun Demirkapı Derbent kolunda oğlu Hasan'ın Köroğlu'na ulaşmak için yakalayarak bindiği atın Köroğlu'nun atının yavrusu olması arasında paralellik bulunmaktadır. Bu bahsedilen kahramanların arkaik dönem prototipleri olağanüstü, kanatlı atlara sahip olan

alplarken kendileri destandan hikâyeye geçişte olağanüstülüğün doğrudan kahraman üzerinde toplanmadığı, hak savaşı nedeniyle tanrı yardımıyla eylemlerini gerçekleştiren bazı mitik özelliklerini kaybeden alperene dönüşmüşlerdir. Bazı halk hikâyelerinde kahramanın kutsal aşk yolculuğunu gerçekleştirmesinde olağanüstülükler neredeyse tamamen kaybolmakta ancak kahramanın niyetinin nihayete varması için son andaki ölümü Latih Şah ve Mihriban Sultan hikâyesinde (Aslan, 2007: 288) olduğu gibi bir seveninin müdahalesi ile engellenir. Dolayısıyla mitik yardımların veya yardımcıların iyice kaybolmaya başladığı bu türlerin özellikleri de kendisine yine Köroğlu'nda yer bulmaktadır. Yukarıda bahsedilen Köroğlu kolunda Köroğlu'nun oğlu Hasan tarafından mağlup edildikten sonra karısı Nigâr tarafından ölümüne engel olunması, Köroğlu'nun destandan hikâyeye geçişinde ölümsüz kahraman motifinin rasyonel bir yolu olarak okunabilir. Bu tür değişimlerin temel nedenine yönelik bir tespiti Bayat'ın şu ifadesinden okumak mümkündür: "Saz şairleri Köroğlu'nu mitolojik çağdan Orta Çağın sufi düşüncesine geçirdikleri zaman eski elemanları yeni değerler ışığında düzenlemiş, bu iki dünya görüşünün sentezinden oluşan yeni bir destan vücuda getirmişlerdir." (2003: 47). Dolayısıyla hikâye anlatı geleneğine geçilirken tip yapısında da değişimin kısmen gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Fiziki gücün yerini daha çok akla ve erdeme bıraktığı süreçte, Köroğlu hikâyesindeki tip değişiminin bir şekilde diğer formlardan ayrıldığını görmekteyiz. Köroğlu, olağanüstülüklerle dolu epizotlarını hikâye anlatısına geçişte kaybetse de anlatının iskeletinin mitik bir anlatı üzerine kurulmuş olması tipin de tam anlamıyla değişimini gerçekleştirmesini mümkün kılmamaktadır. Bu yönüyle Köroğlu, bir kahramanlık öyküsünden öte kozmogoni ve bilinçlenme mitlerinin yoğun sembollerini saklayan bir anlatıdır.

2. Mitik Kahraman Olarak Köroğlu

Bu başlık altındaki değerlendirmeyi, Köroğlu ile ilgili çalışmaların çoğunluğunda yer alan iki soru ile açmak gerekmektedir. Bunlardan birincisi: "Köroğlu, tarihî-gerçek bir kişilik midir?" sorusu, ikincisi ise: "Mitolojik yolculuğu temsil eden sembolik bir kişiliğin, farklı yerlerdeki kahramanlara atfedilmesinden ortaya çıkan bir prototip midir?" sorusudur. Ali Duymaz, "Köroğlu'nun Epik Mekânı Çamlıbel" adlı çalışmasında Çamlıbel ile ilgili tespitlerini belirtirken Köroğlu anlatısının mitolojik kökenli bir metin olduğu vurgusunu yaparak anlatının formunun değişimini de geniş ve açık mekânların alpının bozkırlarının ve dağların yerini muhkem şehirlere, kalelere ve kulelere bırakmasıyla ilişkilendirerek bu yöndeki düşüncelerini şu cümlelerle tamamlar: "Böylece mitolojik kökenli metin de önce folklorlaşmaya, yani epik karakter kazanmaya; daha sonra da edebîleşme sürecine girmeye, halk hikâyesi formu kazanmaya başlamaktadır." (2014: 42). Ali Berat Alptekin ve Hatice İçel'in "Batı Versiyonlarında Köroğlu" adlı çalışmada yer verdikleri görüşler, Köroğlu'nun gerçekten mite dönüşüne yönelik bir olasılığı da izah etmektedir. Bahsedilen çalışmada destan kahramanı Köroğlu'nun bir prototipinin olması ve bunun da gerçekten

yaşayan bir şahıs olmasının bugünkü bilgilerimiz doğrultusunda muhtemel olabileceği değerlendirmelerinin ardından şu cümleye yer verilir; "Ancak bu prototip gerçekten yaşayan bir şahıs da olsa, artık destan mantığı kendi kahramanını yaratmış ve kahraman prototipinden çok farklılaşmıştır." (2011: 37-38)

Köroğlu'nun ve anlatısının tarihî veya mitik tarafına yönelik tartışmaları Öcal Oğuz'un *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları* adlı çalışmasında ifade ettiği cümleleri sonuçlar niteliktedir. Oğuz bu tartışmaya ilişkin şu ifadeleri dile getirir;

> Köroğlu bir destan kahramanı olduğu için, biz halk bilimi metodolojisi içinde ona tarihte yaşamış biri olarak bakılmasını ihtiyatla karşılıyoruz. Köroğlu anlatmalarına vücut veren bir tarihî proto-tip olsa bile, yüzlerce yıl içinde boydan boya, nesilden nesile sözlü gelenek ortamında anlatılarak taşınan Köroğlu'nun yaşadığı ortamların ihtiyacı ile şekillenen bir kahramana dönüştüğünü kabul etmek gerekir. Çünkü folklor mahsullerinin yaşaması buna bağlıdır (2000: 53-54).

Köroğlu tartışılırken "Köroğlu'nun yaşadığı ortamların ihtiyacı" dikkate alınarak bu anlatıyı insanlığın ortak belleğinde yer alan bilinçlenmenin bir öyküsü olarak görmek gerekir. Köroğlu'nu bu yönüyle okumak hem kahramanın tipine hem yardımcı unsurlarına hem de hikâyede yer alan motiflere daha farklı anlamlar katmaktadır. Bu düşünceye yönelik bir yaklaşımı "Köroğlu Merkezli Hikâyelerin Sembolik Açılımı" (2011) adlı çalışmasında gerçekleştiren Gülda Çetindağ Süme'nin bulguları da yukarıda sorulan soruların cevabına yönelik yapılan tartışmalara ışık tutmaktadır. Bu çalışmada araştırmacı, Köroğlu'nu sınavlarla dolu uzun bir yolculuğun beklediği; sınavlar yolunda çeşitli aşamalardan geçen ve zorluklarla karşılaşan bir kahraman olarak değerlendirmektedir (2011: 145). Çetindağ Süme'nin "Sınavlar Dünyasında Köroğlu" (Çetindağ Süme, 2011: 145) başlığında elde ettiği bulguları, Köroğlu'nun mitik bir kahraman olduğu tespitinde bulunmak için yeterli görülebilir. Bilgin Saydam, bilincin her 'hâl'i, bilinçliliğinin her aşaması için bir mitin mutlaka mevcut olduğunu söyler. Bilinç gelişiminin zorluklarının ortak ve bireysel öykülerde dile getirildiğine yönelik değerlendirmesinin ardından Saydam, çalışmasında şu ifadeye yer verir: "Bilincin sığındığı / sıkıştığı / büzüştüğü yerden çıkarak yoluna devam edişini anlatacak bir mit mutlaka olacaktır." (2019: 57). O hâlde Köroğlu anlatısına bu bilinçliliğin bir aşaması olarak bakarsak Köroğlu, bir körün oğlu olarak çenli belden, "bilincin sığındığı / sıkıştığı / büzüştüğü yerden" mitin yardımcı unsurlarıyla çıkarak kahramanın "bizim kendi övüncümüzün habercisi olan büyük mit figürünün" (Saydam, 2019: 57) yoluna devam edişini anlatacak bir mittir denebilir. Mitik bir anlatı olarak nitelendirdikten sonra anlatının hikâye bağlamındaki gerçekle ilgili çıktılarının da nasıl ve ne için olduğunu da izah etmek yükümlülüğü doğmaktadır. Burada hem destandan hikâyeye geçişte anlatı geleneğinin çalışma sistemini görmek hem de Köroğlu örneğinde anlatı kahramanlarının tarihî ve efsanevi şahsiyetlerine yönelik daha nesnel değerlendirmeler yapabilmek için anlatı türünün değişiminde nelerin

dönüştüğü takip edilmelidir. Anlatının destandan hikâyeye geçişinde hem yapı farklılıkları hem de muhtevasındaki motif ve epizotlardaki dönüşüm ve eksilmeler bu takibi sağlayan izlerdir. Dolayısıyla bu bakış açısıyla bilinçlenme öykülerindeki ortak motif ve unsurları ön plana çıkarmak ve anlatıcıların bu unsurları gerçekliğe yaklaştırmak üzere uğrattığı değişiklikleri görmek (gorukör, çeni-çam yapmak gibi) Köroğlu örneğinde benzer başka anlatılarda da çeşitlenme ve şekillenme sürecinin folklorun dinamik yapısında nasıl gerçekleştiğinin izlenmesine yardımcı olacaktır.

Nicelik olarak dönüşse de işlevsel niteliğinde belirgin değişiklik göstermeyen anlatının bazı unsurları, anlatının koruduğu mitik sembollerdir. Değişime uğramış olmasına rağmen bir sıfatın anlatıda neyi sembolize ettiğini çözümlemek anlatıda mitin kendisini de ne şekilde koruduğunu açıkça göstermektedir. Bu bakış açısından hareketle aşağıda tür dönüşüm sürecinde anlatının bazı unsurlarındaki değişimler, Köroğlu'nun Anadolu versiyonunda neden halk hikâyesi olarak ayrıldığı sorusuna da cevap vermektedir. Bu iddiadan hareketle Köroğlu, türün dönüşümü ile hikâye anlatım bağlamına geçmiş olsa da Köroğlu'nu halk hikâyeciliğinin rasyonel çevresinde bir mit kahramanı olarak gösteren unsurların değişim ve dönüşüm serüvenine de sırasıyla bakmak gerekir.

3. Mitten Gerçeğe Kahramanın Mekânının Hikâyede Dönüşümü: Çenlibel'den-Çamlıbel'e

Kahramanı tarihî gerçekliğine ve rasyonel çevreye yaklaştırılmak veya onu tarihsel bir şahsiyet olarak algılayabilmek için kahramanın yaşamış olduğu yerin gerçeğe yatkın bir mekân olması gerekmektedir. Bu mekânın adının da çamın ve dağlık alanın çok olduğu her yere yakıştırılabilecek "Çamlıbel" olması, anlatının gerçekliğine yönelik soru işaretlerini azaltmanın veya mitten-gerçeğe uyarlamanın makul bir yolunu açmaktadır. Dolayısıyla Kaya'nın bahsettiği gibi;

> Köroğlu destanında önemli bir faktör de Çamlıbel (Çembil, Çembil bel, Çambil, Jembil, Çandıbel, Çenlibel, Şamlıbel, Şemlibel)'dir. Çamlıbel Köroğlu ve keleşlerinin mekân ve olayların başlangıç yeridir. Kazanılan zafer sonrası buraya dönülür. Toplantılar burada Köse Kenan'ın başkanlığında yapılır. Kimi zaman düşmanlar buraya saldırsa da genellikle saldıranlar başarıya ulaşamaz. Kollarda her ne kadar ana, baba, kardeş, oğul, sevgili aşkı karşımıza çıkmasa da toprak ve memleket sevgisi daima ön plandadır. Yaşanılacak en ideal yer olarak Çamlıbel görülür. Eğlencenin en güzeli orada yapılır, sefa sürme için en güzel yerdir Çamlıbel. (2023: 26).

Anlatılarda, Çamlıbel'in Çembilbel/Çenlibel/Çambıl/Jambıl/Çandıbil/Çenglibel/ Çardaklı Çamlıbel gibi bazı ses değişiklikleri ile karşımıza çıktığını belirten Esma Şimşek ve Gülda Çetindağ Süme bu mekânın kelime olarak "çen", sis; "bel" ise yer anlamına gelmekte olduğunu belirtmektedirler (2014: 191). Duymaz, Çamlıbel ile ilgili olarak "çen" yani sisli ve dumanlı anlamına dikkat çekerek şu ifadelere yer verir: "İster "çen"li, yani sisli, dumanlı anlamında olsun isterse "çam"lı olsun dağ veya dağın istiaresi olarak kabul

edebileceğimiz şehir, kale, kule gibi mekânlar olsun Çamlıbel'i gerçek mekânlarla örtüştürerek tarihselleştirme çabaları hep olmuştur." (2014: 46). Bu çaba elbette doğudan batıya yönelişte türün değişimiyle birlikte anlatıcıların türün özelliğine uygun bir aktarım sağlama gayretlerinin doğal bir sonucu olarak da ortaya çıkmaktadır. Çamlı bir mekân daha gerçekçi bir işleve sahip olurken çenli yani sisli mekân algısı kahramanın bilinçlenme serüveniyle ilgili daha mitik bir işlev yürütmektedir. Dolayısıyla çenli mekân üzerinde "çen" kavramını diğer mitlerdeki ilgileriyle birlikte de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Böylece mekânın Çenlibel olarak adlandırılmasıyla sadece bir doğal olaya vurgu yapılmamakta mekânın özellikle görünmezliği ve zorluğu mümkün kılan bir mekân olarak tasvir edilmesi sağlanmaktadır. Anadolu'da yiğitlik gösteren ve başı dertten kurtulmayan insanlar için söylenen "Uca dağ baş dumanlı olur." sözü de duman-sis ve güç arasındaki bu mitik imgeyi saklamaktadır. Bu hâliyle düşünüldüğünde kahramanın mitolojide yolculuğa çıktığı orman ve çöl gibi tehlikelere açık alanların işlevi bu anlatının ortaya çıktığı coğrafyaya uygun en doğal olayların birine atfedilmiş bulunmaktadır. Bu tür mekânlarda verilen imtihanlarla ilgili dünya mitlerinde belirgin örnekler de yer almaktadır. Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adıyla çevrilen kitabında bu mekânlara ilişkin düşünceleri şu şekildedir;

> Mitolojik yolculuğun-"maceraya çağrı" olarak belirlediğimiz- bu ilk aşaması kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumunun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderi belirtir. Bu önemli hazine ve tehlike bölgesi çeşitli biçimlerde sunulabilir: uzak bir ülke, bir orman, yeraltında, dalgaların altında ya da göğün üstünde bir krallık, gizli bir ada, sisli dağ tepesi ya da derin bir düş hali; fakat hep tuhaf biçimde akışkan ve çok biçimli varlıkların, hayal edilemez eziyetlerin, insanüstü görevlerin ve olanaksız zevklerin yeridir (2010: 72).

Çamlıbel'i epik bir mekân olarak değerlendiren Duymaz, epik mekân tasvirlerinde tarihsel ve fiziksel mekânlar gibi ayrıntıya girilmez, görünür ve anlamlı genel özellikleriyle karakterize edilir demektedir. Böylece hem mitolojik kutsal mekânların özelliklerini taşır hem de tarihsel mekânlarla çağrışım fırsatları oluşturur. (2014: 48) Duymaz'ın bu görüşü, mitik bir mekânın kahraman prototipini inşa etmede ve aktarmadaki işlevinin tür değişimi ile tarihsel ve fiziki bir mekâna dönüşmesini en net izah eden ifadelerden biridir.

Yukarıda Campbell, mekân örneklerini verirken bu çalışma için dikkatle üzerinde durulması gereken "sisli dağ tepesi"ni de belirtmektedir. Buradan hareketle Köroğlu anlatısının mitik mekânı, dünya mitlerini de içine alan dağ kültü göz önünde bulundurulduğunda bu mekân neden "çenli-çamlıbel" yerine "çenlitepe" veya "çamlıtepe" olmadı veya zafere muktedir olan bu anlatı kahramanının en tepeye çık(arıl)masını ne engelledi gibi sorular da akla gelmektedir.

Esma Şimşek ve Gülda Çetindağ Süme, Çamlıbel'in mitolojik mekân

algısıyla ilgili değerlendirmelerini yaparken dağ figürünün mitolojik manası üzerinde durarak Çamlıbel'in Köroğlu'nun gücüne güç katmasını sağladığını ve bunun dağ kültü ile açıklanabileceğini belirtirler (2014: 198). Dağın birçok dünya mitinde erginlenme yolundaki kahramanlara kucak açan kapsayıcılığına ve kutsal olan ile bağlantıyı sağlamadaki aracılığına birçok inanç sisteminde de rastlamak mümkündür. Bu durumda dağ kültü yönünden kahramanın tepede olmasını engelleyecek bir neden görülememektedir. Ancak Çamlıbel söz konusu olduğunda dağın kendi içindeki fiziki konumlarının da mitik yönden başka işlevlere sahip olabileceğine yönelik bir çıkarıma varmak mümkün olabilir. Dağ, doğal yaşamda zirvesinden eteğine kadar her konumunda var olan ayrı bir iklime ve bitki örtüsüne sahip olma özelliği ile birden fazla coğrafi etkiye sahip olduğu gibi mitik mekân algısında da her bir konumu farklı düzeydeki sembollere sahiplik yapmaktadır. Bundan yola çıkarak mitik yolculuk serüveninde dağın eteğindekiler ayrı, sırt ve beldekiler ayrı, zirvedekiler ise farklı bir eşikte ve aşamada bulunmaktadır denilebilir. "Çen" kavramının yanında "bel" yer adının da tahlili üzerine burada yapılacak belirli tespitler türün dönüşümünde bel yer adının da anlatıda işlev kazandığını gösterirken anlatıda mekânın tepe yerine tepeye yakın bir konumda olan çenli bir bel olarak belirlenmesinin de rastgele gerçekleştirilmediğini göstermektedir.

Eğer kahramanın sis ve duman imgesiyle görünmezlikteki mücadelesini sembolize etme gayesi varsa anlatıda çenin daha yoğun olduğu tepe de bunun için gayet uygun bir konum olabilirdi. Hem tepe anlatının realist bağlamında da gerektiğinde bir kale görevi yapabilecek daha iyi bir seçenek de olabilirdi. Bu noktada Köroğlu'nun tam anlamıyla destan evreninin yani kahramanların tanrısal niteliklere sahip olduğu arkaik dönemlerin eseri olduğunu söylemekten kaçınmak gerekebilir. İnanç sisteminin insan-tanrı olgusundan uzaklaştığı bağlam göz önünde bulundurulduğunda dağın belinin de erginlenme yolundaki kahramana en uygun konumlardan biri olması mümkündür. Tepeler yani zirveler birçok dünya mitinde tanrılara aittir. Oysa Köroğlu, olağanüstü süreçlerle inşa edilen bir kahraman olsa da insani özellikleri ön plana çıkan bir kahramandır. Buradan hareketle iki çıkarım yapılabilir. Birincisi; Köroğlu, erginlenme sınavına tabi tutulduğu için eteğe ya da zirvenin konumuna değil tam bir eşik özelliği gösteren bel'e yerleştirildi. İkincisi; anlatının teşekkül dönemi ve medeniyet dairesi gereği anlatıda kahraman, çok tanrılı ve insan-tanrı sistemindeki inançlardan şekil olarak uzaklaştırılıp tepeden bel'e indirilerek kahramanın bir tanrı tasviri çizmesinden kaçınıldı. Bu da destan türünden hikâye türüne geçişte karşılaşılan en belirgin farklılardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreçte inşa edilen kahramanın tanrı veya yarı tanrı sıfatlarından uzaklaştırılarak kutsalla ilişkisinin yardımcı unsurlarla kurulması yoluna gidilir. Bu değişimin James George Frazer'in *Altın Dal* adlı çalışmasında yer alan bedenleşmiş tanrılar başlığında belirttiği; insan bilgisinin artmasıyla birlikte doğanın uçsuz bucaksız olduğunu, onun yanında ne kadar küçük ve zayıf olduğunu anlamasıyla ve o

dev doğa makinesini kontrol eden varlıkları kim bilir nasıl büyük ve güçlü sanmalarıyla bunun böylece tanrılarla o eşitlik duygusunun yavaş yavaş yok olması (2023: 33) süreciyle ilgili olduğu söylenebilir

"Yüce ana arketipinin simgesel görüntü seviyesi olan anne karnı, sıcaklık, merhamet, besleyicilik ve koruyuculuk özellikleriyle kahramanın evi/yuvasıdır. Köroğlu, anne karnındaki oluşum süreci tamamlandıktan sonra evden/yuvadan ayrılarak bireyleşme yolunda sınavlar yolculuğuna çıkar." (Şenocak, 2009: 621). Bu yolculuğun başlamasının ardından kahramanın hemen her rivayette yer alan mekânı bu yolculuk için oldukça mitik bir fonksiyonu üstlenmiş olur. Bu anlatıda mit, karanlıktan ve yerden yolculuğuna başlayan kahramanın kutsal olana doğru manevi yükselmesini Çamlıbel üzerinden fiziki bir mekân ile somutlaştırır. Aynı zamanda mit, sistemi gereği; kahramanın yolculuk serüveninde Köroğlu için isabetli bir mekân inşa eder ki; bu mekân ne daha evveli mitik tasavvurda yer alan ve tanrıların mekânı olan zirvedir ne de karanlıktan ışığa doğru yolculuğuna başlamayan sıradan bireylerin mekânı olan dağın eteğidir. Bu mekân, birçok mitte de karşılaşılan ve kahramanın yükselme eşiğinin en kült mekânlarından olan dağın bu anlatıda işlev kazanan belidir. Burada ayrıca dikkati çeken ve mitin dinamik sistematiğini gösteren bir husus bulunmaktadır. Köroğlu'nun dağ kültü içinde bir ayrıcalığı vardır. Köroğlu, destan ve hikâyenin farklı edebî ve sanat bağlamları arasında bir geçişi seyrettirirken mitin sistematiği kahramanın mekânını da bu geçişe uygun bir şekilde konumlandırmaktadır. Öte yandan dünya mitlerinde manevi yükselmenin tam tersi olan manevi düşüş veya cezalandırma fonksiyonunu da yeraltının taşıdığı göz önünde bulundurulduğunda Köroğlu'nun mekânının çenli bir dağ beli olmasının rastlantısal olmadığı ve mitin kurgusuna uygun bir mekân olarak tasvir edildiği anlaşılmaktadır.

4. Mitten Gerçeğe Kahramanın Adının Hikâyede Dönüşümü: Gordan-Köre Köroğlu

Yukarıda mekânın konumu ve sıfatı üzerindeki değerlendirmeler dikkate alındığında anlatıda ön planda olan körlük, çen-sis ve bir geçiş aşamasının mekânı olan bel arasındaki ilgi bütünlüğünü korumaktadır. Bu unsurların mitik işlevleri ele alındığında Köroğlu'nun doğu ve batı versiyonları arasında yer alan kör ve gor kavramlarının da farklı anlamlara sahip olsalar da kahramanın bilinçlenme serüvenine yaptıkları gönderme açısından aynı niteliğe ve kahramanın mekânı, mekânın sıfatı ve kahramanın adı arasındaki bütünlüğü tamamlayan mitik işleve sahip oldukları da görülebilir. Batı versiyonlarında bir körün yani karanlığa hapsedilmiş bir babanın yardımıyla zafer elde ederek aydınlanan oğlunun öyküsü dinlenirken doğu versiyonlarında da annesi, gora (mezara) yani karanlığa gömülmüş bir kahramanın aydınlanma serüveni takip edilmektedir. Kahramanın adı, farklı versiyonlarda farklı ve uzak anlamlara sahip olsa da doğu ve batı rivayetleri arasında kahramanın adının karanlıkla ilintisi arasında belirgin bir ayrım bulunmamaktadır. Doğu ve batı versiyonları arasında kahramanı karanlıktan aydınlığa doğru yönlendiren ilk adımın

birinde baba diğerinde anne olması da doğu versiyonlarına mitin daha yoğun tesir göstermesi ve mitin özünde var olan anacıl yapısından kaynaklanmaktadır. Mehmet Açа'nın bahsettiği gibi, "Türk kahramanlık destanlarında terennüm edilen olaylar ve bu olaylarda rol alan bahadırların Türk toplumunun tarihi ile düşünüş ve inanış sistemlerinden kopuk bir şekilde ortaya çıktığını iddia etmek, destanları meydana getiren toplum, çevre ve şartları göz ardı etmek anlamına gelecektir." (2000: 9). Batı versiyonlarında değişen medeniyet bağlamı ve inanç dairesi gereği anlatılardaki yoğun babacıl üslup, bu anlatıda da kendisini göstermektedir. Bu inanç dairesinin anneden babaya yönelik değişime etkisini Bilgin Saydam'ın aşağıdaki ifadelerinden okumak mümkündür;

> Yeni düzen, bazı eski değerlerin kurban edilmesini gerektiriyordu: Umay, Ot İne dahil olmak üzere, bütün pagan penteonun geçerliliği sona ermişti Uyum süreci, anacıl dinamikli, kanbağının önemli olduğu 'Animistik Türk Ruhu'nun, babacıl, tinsel bağın önplana çıktığı 'Müslüman (Türk) Ruhu'na değişmesini gerektiriyordu. Eril ilke, dişil ilkenin egemenliğini ve kendi başınalığını reddediyor; tinsel olanın asıl yönelinmesi gereken 'yaşamın amacı' olduğunu vurguluyordu. Böylece aile içindeki eril öğeye, yani erkeğe, özellikle de babaya ağır bir yük yüklenmiş oluyordu (2019: 229).

Bu değerlendirmeden hareketle anacıl üslubun etki ettiği eskiden yeni medeniyet dairesine geçişte kahramanı doğuran anneden daha çok, kahramanın ve yardımcılarının erginlenmesini sağlayan babaya sorumluluk yüklendiği söylenebilir. Bunun neticesi de anlatıda kahramanın gor-oğlundan kör-oğluna dönüşmesi olmuştur. Kahramanın karanlıktan aydınlığa ve bilinçlenme öyküsüne yönelik mitin iskeletinde yer alan yolculuğunun başlangıç unsuru anneden babaya değişse de görünmezliği sembolleştiren gor veya kör arasındaki ilgi, işlevini ve mitin iskeletini koruyacak şekilde devam etmiştir. Nitekim körlüğün mitik fonksiyonu destandan hikâye türüne evrilen anlatılarda işlevini öylesine korumaktadır ki erginlenme yolculuğundan dönen Garip'in, savaşından dönen Beyrek'in ışığa ve aydınlığa kavuşmaları anne veya babalarının körlüğünün sonlandırılmasından devşirilir.

Gor, Kör, Çen, Bel kelimelerinin fonksiyonu ve aşağıda bahsedilecek olan atının karanlıktaki gelişimi de göz önünde bulundurulduğunda tüm bu adlandırmaların anlatıda rastlantısal olarak yer almadığı hatta türün dönüşüm sürecinde de mitin korunduğu söylenebilir. Bahsedilen motiflerin tamamının bir araya geldiğinde anımsattığı tepe gibi kavramları da içine alan semantik bir bütünlük oluşturduğu görülmektedir. Gor da kör de çen de görme zorluğunu ve karanlığı imgeleyen üç ortak kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatı, kahramanı dumanla kaplı olan mekânına karanlıkta yetişen atıyla ve karanlığa gömülmüş bir babanın veya dedenin yol göstermesiyle ulaştırmaktadır. Bel ise bu körlükten sıyrılmayı sağlayacak eşiğin aşılacağı ve sonunda zirveye varılacağı bir mekân olarak düşünüldüğünde gor da kör de çeni yani dumanı mitik serüvende

tamamlayacak aynı fonksiyona sahip olgular olarak anlatıda yerini almaktadır. Böylece kahraman, anlatıda gorun oğlu da olsa körün oğlu da olsa karanlıkla ilişkilendirilmektedir. Nitekim kör veya gor vasıtasıyla atfedilen karanlık, tekâmülün ana ögelerinden biri olarak edebî mahsullerde yerini almaktadır. Bu nedenle Bayat'ın belirttiği gibi bilgeliğin, aksaçlılığın, gizemliğin, Tanrı dostu olmanın simgesine dönüşmüş olan körlük, motif gibi epik kural çerçevesine salınmış, birçok destan geleneğinde yaşatılmıştır (2014: 187). Kahramanın değil ancak yardımcılarının körlükle ve karanlıkla imtihan edilmesiyle de kahraman tekâmülünü yardımcılarının üzerinden devşirmiş olmaktadır. Bu sayede hem alp hem bilge sıfatlarına uygun bir prototipi, anlatı geleneği sağlamış olmakla birlikte anlatı kahramanın adının kaynağı da olağanüstülükten uzaklaştırılıp rasyonel bir zemine ulaştırılmaktadır.

5. Mitten Gerçeğe Kanatlı Atın Hikâyede Dönüşümü

Türkistan rivayetlerinde uçan, soylu atlar, dolayısıyla kırat, argımak veya tulpar sıfatlarıyla nitelendirilir diyen Özkan, Altay ve Hakas destanlarında atların bükülmez kanatlarının bulunduğundan bahseder. Özkan ayrıca destan kahramanının atının Anadolu'da rastlanan bu özelliğinin Türkistan'dan taşınmış bir motif olarak değerlendirilebileceğini ifade eder (1997: 230). Görüldüğü üzere destan evreninde kahramanın yardımcısı olan atların kanatlarını o anlatı geleneği yok etme gereği duymamıştır. Bu arkaik dönem anlatılarındaki tanrı-insan sıfatının da bir gereği olarak düşünülebilir. Oysa hikâye anlatı geleneğinde Kırat'ın kanatlarına vurgu yapılmış olmasına karşın ilerleyen süreçte Kırat'ın kanatları Ruşen'in sabırsızlığı nedeniyle görünürde kaybolmuş olur. Bu noktada yeni medeniyet dairesi tanrı ve insan arasındaki yetki sınırlarını belirlerken mitin güce sınır koymasından faydalanmaktadır. Ancak yine de yeni medeniyet bağlamındaki tür dönüşümüyle hikâyede fani insanlar tarafından sıradan olarak nitelendirilen ve beğenilmeyen at, karanlığa hapsedilmiş bilge babanın yardımıyla kutsal kahramanı kutsal yolculuğuna taşıyacak yardımcısı olmuştur. Adem Balkaya'nın *Türk Halk Anlatılarında Kahramanın Yardımcıları* adlı kitabında yardımcı ihtiyacının nedeni üzerine tartışma yürütürken bahsettiği gibi "Rasyonel dünyaya ait anlatı kahramanları nihayetinde insan olmanın gereği olarak bu sınırlılıkları yaşar. Tek başına dış dünyada yapmakla yükümlü olup ancak insani sınırlılıklar dairesinde yerine getiremeyeceği durumlarda yardımcıları devreye sokulur." (2017: 38). Gaipten haber veren, yol gösterici Dede Korkut'un dahi gücünün sınırlılığına vurgu yapan Kamal Abdulla, güce sınır konulmasının önce mitte, sonra folklorda ve sanatta değişmez karakteristik unsurlardan biri olduğunu belirtir (2019: 165). Ancak bu sınırları aşabilmesi için kutsal kahramana aracı olan yardımcısının da sınamalardan geçip tekâmüle ererek kutsal olması gerekecektir. Bu noktada kahramanın atının sınırlamaları kahramanın erginlenmesiyle semantik bir paralellik içinde nasıl aştığına bakmak anlatının mitik yoğunluğunun başka bir yönünü göstermektedir.

Köroğlu'nun meşhur Kırat'ının yetişmesi Ekici'nin aktardığı Türkiye Türkleri versiyonunda şu şekilde geçmektedir:

> Ruşen kendileri için bir otak, atları için de bir tavla yaptı. Atların kırk günlük yiyeceğinin, içeceğini koyup kapıyı ışık içeriye girmeyecek şekilde kapattı. Derler ki, insanlar daima sabırsız olar. İnsanlara gelen bela sabırsızlıkları yüzündendir. Ruşen de kırk gün sabredemeyip kendi kendine dedi: "Kırk günde olan şey otuz dokuz günde de olar." Doğru atların tövlesine bakmaya gitti. Tovlenin üstünde küçük bir delik açılmıştı. Ruşen ahırın üzerine çıkıp bu delikten içeri bakmaya başladı. Birdenbire gözlerine inanamadı. Sağdaki atta bir çift kanat var idi. Tekrar eğilip bakanda atın kanadı yavaş yavaş sınıp kaybolduğunu gördü (2004: 350).

Körlüğün ve karanlığın bu tür mitik anlatılardaki erginlenmeye yönelik işlevi, epizotlarda ve yardımcı unsurlarda birbirini tamamlayıcı bir şekilde yer almaktadır. Bu nedenle kahramanın atının yetişmesindeki karanlığın rolü de dikkatlerden kaçmamaktadır. Doğu rivayetlerinde gorun karanlığında, batı rivayetlerinde ise çenin, sisin ve dumanın karanlığında erginlenmenin eşiğini aşacak olan kahramanın atı da yine karanlığın imtihanına tabi tutulur ve kutsal erginlenmesini gerçekleştirir. Kahramanın atı, kanadı çıkmışken kutsal olmayanın bakışı ve dünyanın ışığıyla kanatlarını kaybederken anlatıcının usta müdahalesi ile kanatları olmayan ancak uçan bir at formuna dönüştürülerek kutsal olanla hikâye evreninde ilintisi kurulur. Nihayetinde bu at, kahramanın rasyonel nedenlerle sınırlı kaldığı yerlerde kahramanın gücünün sınırlarını kaldıracak kutsal aracı olacaktır. Bu nedenle anlatı, yeni medeniyet bağlamı ile kanatlı atların olduğu arkaik dönem arasında bir pazarlığı gerçekleştirmekte ve atın kanatlarını yok etse de onu uçurmaya ve kutsal gücünü beslemeye devam etmektedir. Mitik kanatlı atların rasyonel çerçevede kanadı olmadan uçması, anlatıda Kırat'ın ve Dorat'ın sınaktan geçirildiği sıradaki karşılaştırmaları üzerinden vurgulanmaktadır. Çamura, dikene ve taşlığa ayrı ayrı sürülerek üç defa imtihan edilen atlardan Kırat'ın ayağına ne çamur değmekte ne de ayağını diken ve taş yaralamaktadır. Ancak Dorat'ın ayağına bir parça balçık değdiği, dikenin ve taşın ayağını yaraladığı görülmektedir (Ekici, 2004: 351). Öte yandan Ali Berat Alptekin'in *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı* adlı çalışmasında, Thompson'un Motif Index'ine göre sıraladığı motifler arasında Sihirli atla uçma motifini Şah İsmail'in atı ile örneklendirdiğini görmekteyiz (2023: 297). Buraya Köroğlu'nun atının alınmamasında atın belirgin sihir özellikleri göstermemesi bir neden olarak değerlendirilebilir. Aslında bu tasnifleme ürün dönüşümünde mitik bir motifin de anlatının bağlamına göre nasıl zayıfladığına ve bu noktada yardımcı unsurların anlatıda yer alan özelliklerine dikkatle bakma gerekliliğine gayet iyi bir örnektir. Köroğlu atıyla yolculuğunu atlarının kanatları sayesinde doğrudan gerçekleştirseydi anlatı bir hikâyeden çok, bir masal formunu kazanacaktı. Ancak anlatı sisteminde, atı fantastik formundan uzaklaştırıp işlev olarak aynı motifte tutmak için kanatları olmayan fakat ayağı da çamur olmayan bir at betimlemesi yapılmaktadır.

Köroğlu anlatısına ihtiva ettiği sembollerini dikkate alacak şekilde bakıldığında bu anlatının Campbell'ın "o hikâye" (2010: 13) diyerek vurguladığı türe açık bir örnek olduğu söylenebilir. Bu yönüyle Köroğlu'nun insanın tabiat-medeniyet, doğa-kültür, birey-toplum arasındaki varoluş ve bilinçlenme sancısının psikolojik, sistemli ve dinamik bir edebi mahsulü olduğunu söylemek kaçınılmazdır. Bunun için etrafında bir anlatı dairesi oluşturacak kadar dinamik bir anlatı yapısına ve muhtevasına sahip olan Köroğlu'na; M. Bilgin Saydam'ın "benlik bilinçliliğinin gelişim serüveni' olarak gördüğü mitolojiye ilişkin görüşleriyle daha net bakılabilir. İç gerçekliğin içerik ve dinamiklerinin bilinçli anlama/kavrama çabamıza kendilerini hiçbir zaman bütünüyle temsil etmeyeceğini belirten Saydam, mitlerin bu iç dinamiklerin, dış gerçekliğe yansıtılmasıyla oluşan ortak toplumsal ürünler olduğunu aktarır. Bu yansıtmanın ilk işlevinden bahseden Saydam'ın özellikle bahsettiği yansıtmanın işlevlerinden birisi için çalışmasında dile getirdiği ve Köroğlu anlatısındaki kahramanın mekân ve yardımcılarının mitik ilgisine de ışık tutan ifadeleri şu şekilde geçer:

> İç gerçekliğin elle tutulamazlığı, anlaşılamazlığı, yani nesneleştirilememesinin getirdiği belirsizlik ve kapalılık, zıtların birlikteliğinin bulanıklığı, çelişki ve çatışması, iç gerçekliğin içerik ve dinamiklerinin dış gerçekliğin nesne ve dinamiklerine yansıtılmasıyla aşılmış olur. Soyutun somutlaştırılması, 'kullanılabilir' bir dizgeleştirmeye olanak sağlar. 'Bütün'ün parçaları görünür hale gelir. Bu açıdan bakıldığında doğanın ve doğaüstünün güçleri, öznenin iç gerçekliğini yerleştirdiği ve iç dinamiklerini kavramak için kullandığı araçlardır (2019: 50).

Doğanın ve doğaüstünün bu yöndeki araçsallığı anlatının zaman ve medeni daireye göre dönüşümüyle birlikte mite dayalı anlatılarda işlevini sürdürmektedir. Bu nedenle Köroğlu'nda gor ile veya kör ile karanlıkla başlatılan öykü, görünmezliği ve karanlığı çenli bir mekân ile muhteva ederken zamansız gelen ışığın kahramanın yardımcısına verdiği zararı da vurgulamaktadır. Bu sayede insanlık tarihi boyunca bireyin her bir nesilde yeniden yaşamış olduğu erginlenmedeki manevi ağırlığın, psikolojik ve soyut karmaşanın en dizgeli somutlaştırmalarından biri yapılmış olur. Görüldüğü üzere Kırat ve Dorat'ın birlikte imtihan edildiği sınakta Dorat'ın Kırat gibi tam anlamıyla yetişmemiş olduğu dikkati çekmektedir. Anlatının daha önceki bir kısmında Kırat'ı yoklarken bir noksanlık bulamayan Ali Kişi, Dorat'ın sırtında sedef büyüklükte ufak bir çukurun olduğunu fark etmiş ve bunun Dorat'ın üstüne düşen ışıktan kaynaklandığını Ruşen'e vurgulamıştır. Bunun neticesinde atlar sınak edilirken Kırat'ın alt metinde ayağının yerden kesildiği, Dorat'ın ise az da olsa ayağının yere değdiği mesajı verilmektedir. Dorat, kendisine ışık değdiği için kutsal erginlenmesini gerçekleştirememiştir.

Işık birçok mitte ortak olarak aydınlanmanın ve tekâmülün gerçekleşmesinin imgesiyken karanlık, erginlenme aşamasının imgesidir. Oysa kahramanın kutsal atı dünyaya ait değil kutsala dair bir varlıktır. Bu

nedenle erginlenme aşamasında olan ata veya canlıya dünyaya ait olan ve dünyevinin faydalandığı güneş ışığının değmesinden kaçınma gayesiyle bakılacak olursa bu kaçınma mitin sistematiğine ve somutlaştırma sürecine uygun düşmektedir. Işık, mitlerde yaygın olarak canlılığın ve kaostan kozmosa geçişin ögesidir. Bu yönüyle bakıldığında da ışıktan kaçınma kendisine anlamlı bir yer bulmaktadır. Kaosun yani karanlığın içinde tekamülünü gerçekleştirecek olan varlık, kozmos için tam anlamıyla hazır olmamıştır. Böylece gor-oğlu veya kör-oğlu olmanın, çenli-sisli bir mekânda yaşamanın semantik bütünlüğü kahramanın yardımcısının erginlenme yolculuğunda da kendisini tamamlamaktadır. Kutsal kahramanı inşa etmek için doğu varyantlarında kahramanın kendisini gora yani karanlığa hapseden mitik anlatı, hikâye evreninde kendisini değil kahramanın yolculuğunu başarması için yardımcı unsurlarını karanlığa gömmektedir. Nitekim atların erginlenmesinden sonra kutsal niteliği ile ışığa kavuşup canlılık arasında yerini alması kozmosun habercisidir. Türk anlatı geleneğinde kahramanın ailesine geri döndüğünde kör olan bir yakının gözünün açılması da kozmosu belirtmektedir. Bu açıdan bakıldığında hikâye anlatı geleneğinde de kaos-kozmos zıtlığı kahraman üzerinden değil yardımcı unsurların aracılığıyla da işlevini korumaktadır. Kozmos unsuru olan ışığın fayda göstermesi için zamansız gelmemesine atın gelişimi üzerinden yapılan vurgu da bunun bir parçasıdır. Dolayısıyla kahramanın yardımcı atı uğruna bir diğer yardımcıyı, aynı zamanda babası olan yol göstericiyi karanlığa hapseden anlatı geleneğinin, atı da gelişimi için karanlığa hapsetmesi arasındaki dizge karanlığın tekamüldeki işlevine bakıldığında mitik bağlamından koparılmadan daha gerçekçi bir aktarımla devam ettirilmiştir.

Sonuç

Anlatı kahramanının adı, mekânı veya yardımcıları birçok bölgede türe bağlı olarak çeşitlense de kahramanın adının da mekânının da yardımcılarının da niteliği değişmemektedir. Bunlarla birlikte yukarıda görüldüğü üzere kahramanın adından mekânın adına ve yardımcıların sıfatlarına değin birçok olgu göz önünde bulundurulduğunda anlatının türün değişmesine ve çeşitlenmesine rağmen belirli motifleri semantik bir bütünlük içinde muhteva ettiğini görmek mümkündür. Bundan yola çıkarak Köroğlu anlatısı tarihi bir olaydan çok; birey- toplum, doğa- kültür, tabiat-medeniyet olguları arasındaki ortak psikolojik karmaşayı saklayan sembolik bir mamuldür denilebilir. Kısaca Köroğlu'nun bu kadar farklı kollarla çeşitlenmesini sağlayan da onun gerçek bir hikâyeye dayanmasından çok, her mitte yer alan ve belirli kalıplarla aktarılan kutsal bir öykü niteliğine sahip olmasıdır. Mit, eninde sonunda insanın bilinçlenme yolundaki çektiği acının ortak öyküsünü anlatmakta ve bu sancıyı ortak motifler daha net ifade etmektedir. Bu nedenle de anlatıda nicelik yönünden değişiklikler olsa da mitin iskeleti korunmaktadır. Bu nicelikteki değişiklikler bir folklor mahsulünün dinamik yapısı gereği anlatının çeşitlenmesini, daha farklı yerlerde sahiplenilmesini ve canlılığını korumasını sağlarken anlatının niteliği olarak belirtebileceğimiz anlatının esas iskeletini kuran motiflerin barındırdığı semboller de anlatının esas mesajını ve formunu

yani "o hikâye"yi koruyan unsurları olmaktadır. Dolayısıyla anlatının asıl kalıcılığı da buna dayanmaktadır.

Kahramanın adı, mekânı, yardımcıları işlevleri ve arasındaki rastlantısal olmayan ilgiler üzerinden okunduğunda Köroğlu'nun kahramanın bilinçlenme yolculuğundaki ortak bir öyküyü seyrettirdiği söylenebilir. Bu nedenle Köroğlu'nun yerel bir kahraman olmasından öte insanlığın ortak belleğinde işlevsel bir edebiyat kültü niteliğine sahip bir eser olduğunu söylemekten kaçınılmaması gerekmektedir. Bununla birlikte bu çalışmada tür değişirken mitik bir anlatıda rastgele bir değişimin olmadığı, bunun mitik işlevlerini ve anlamlarını koruyacak şekilde gerçekleştiği tespitine varılmaktadır. Medeniyet dairesinin ve dolayısıyla anlatı bağlamının değişmesiyle türün dönüşümü de gerçekleşmiştir. Türün dönüşümüyle birlikte mitin iskeleti sabit kalmakla birlikte gerçeküstü olan mekân ve at gibi yardımcı unsurlar da daha rasyonel bir zeminde kendisine yer bulmaktadır. Bunun neticesinde karanlık; anlatıdaki fonksiyonunu devam ettirirken gordan çıkan kahraman, babası kör olan kahramana dönüşmekte ve kahramanın adı da değişmektedir. Görünmezliğin bir imgesi olan sisin ihtiva ettiği çenlibel-çamlı bele, kahramanı kutsal yolculuğuna taşıyan kutsal kanatlı at, uçmayan ancak ayağı yerden kesildiği için çamur olmayan bir at imajına bürünmektedir. Öte yandan kahramanı halk hikâyesinin daha realist bağlamında tanrılaştırmanın güçlüğü nedeniyle tanrısal kahraman imajını tanrı mekânına yakın bir yerde yani belde konumlandırmak destandan hikâye ortamına daha makul bir geçiş olarak değerlendirilebilir. Tüm bunlardan yola çıkarak anlatının teşekkül ortamı ile ilgili fikir edinmek de mümkün olabilir. Anlatıda yer alan unsurlar kahramanı tanrı vasfına yükseltmeyecek tasavvur ortamına aittir. Ancak tamamen olağanüstü özelliklerden arındırmayacak kadar da destan döneminden uzaklaşılmamıştır.

Sözün kısası destan devri bir toplumun gençliğinin, hikâye ise yetişkinliğinin mahsulüdür. Bu nedenle destan türünde daha gerçeküstü bir muhteva bulunurken hikâyede daha gerçekçi bir tavır vardır. Aynı anlatının destan türündeki olağanüstülükleri barındırıp hikâyede bunlardan arınma çabası bu yetişmenin bir karşılığıdır. Gençlikte yaşanan yetişme-erginlenme sancısı kaostan-kozmosa, tabiattan-medeniyete, bilinçsizlikten-bilince olan mitik serüvendir. Dolayısıyla mit bir hikâyede azalır ancak kaybolmaz. Nitekim birey ve toplum ne kadar yetişirse yetişsin gençliğinin derin izlerini taşır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Abdulla, K. (2019). *Gizli Dede Korkut*. 4. Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Aça, M. (2000). "Türk destancılık geleneğine bütüncül yaklaşabilme ve alp kavramı üzerine bazı yeni yaklaşım denemeleri". *Millî Folklor*, 12 (48), 5-17.

Alptekin, A. B. - İçel, H. (2011). Batı versiyonlarında Köroğlu. *Millî Folklor*, 91, 37-50.

Alptekin, A. B. (2023). *Halk hikâyelerinin motif yapısı*. 12. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları

Aslan, E. (2007). *Çıldırlı Âşık Şenlik*. 4. Baskı, İstanbul: Maya Akademi.

Balkaya, A. (2017). *Türk halk anlatılarında kahramanın yardımcıları*. 2. Baskı, Erzurum: Fenomen Yayıncılık

Bayat, F. (2003). *Köroğlu şamandan âşıka, alpten erene*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Bayat, F. (2014). Köroğlu destanı'nda körlük mitolojik olgusu. *Tüfek İcad Oldu Mertlik Bozuldu Köroğlu Kitabı*, (hzl.: Sabri Koz),177-188, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Boratav, P. N. (2016). *Köroğlu destanı*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Boratav, P. N. (2020). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (çev.: Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çetindağ Süme, G. (2011). *Köroğlu merkezli hikâyelerin sembolik açılımı*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Duymaz, A. (2014). Köroğlu'nun epik mekânı: Çamlıbel. *Tüfek İcad Oldu Mertlik Bozuldu Köroğlu Kitabı*, (hzl.: Sabri Koz), 35-52, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Ekici, M. (2004). *Türk dünyasında Köroğlu*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Frazer, J. G. (2023). *Altın dal/ dinin ve folklorun kökenleri*. (çev. Mehmet H. Doğan), 4. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kaya, D. (2023). *Türk dünyasında Köroğlu kolları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Türkmen, F. (2018). *Âşık Garip hikâyesi*. 3. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

Oğuz, Ö. (2000). *Türk dünyası halk biliminde yöntem sorunları*. 2.Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

Özkan, İ. (1997). Köroğlu Destanı'nda kahraman ve atının doğuşu ile ilgili motiflerin tahlili. *Türk Dili*, 549, 223-233.

Saydam, B. (2019). *Deli Dumrul'un bilinci*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Şenocak, E (2009). Köroğlu Destanı'nda simgesel değerler. *21. Yüzyılda Köroğlu ve Bolu Araştırmaları, Uluslararası Köroğlu, Bolu Tarihi ve Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, 618-635, Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi.

Şimşek, E. - Çetindağ Süme, G. (2014). Köroğlu hikâyelerinde mitolojik bir mekân algısı: Çamlıbel. *Tüfek İcad Oldu Mertlik Bozuldu Köroğlu Kitabı*, (hzl.: Sabri Koz), 189-204, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Yakıcı, A. (2007). Halk anlatılarında yer alan Köroğlu tipleri ve âşık Köroğlu'nun bu tipler arasındaki yeri. *Millî Folklor*, 76, 113-123.

Yıldırım, D. (1998). *Türk bitiği araştırma/inceleme yazıları*. 1.Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

Extended Summary

Köroğlu is one of the most well-known folk heroes in Turkish folk narratives. The fact that he was known from Central Asia to Balkans enabled the stories about him to spread to many areas. As a result of this spread, narratives about Köroğlu have diversified considerably. In the research conducted on Köroğlu, it is claimed that there are at least six versions of the Köroğlu narratives. These versions take their place in the literature as the Turkmenistan Turks, Kazakhstan Turks, Uzbekistan Turks, East Turkestan (Uyghur) Turks, Azerbaijan Turks, and Turkey Turks versions. Apart from these nations, there are also narrations told by other

nations. The Koroglu Epic narratives are generally collected in two versions. These versions are called the Western version and the Central Asian version or the Western version and the Eastern version. In the eastern versions, the hero's name is Goroğlu, while in the western versions it is Köroğlu. The eastern versions of the narratives about Köroğlu have more epic characteristics. The western versions of the narratives about Köroğlu have more folk stories characteristics.

Discussions about the hero named Köroğlu have a wide place in the literature. Some of these discussions are about Köroğlu's historical identity. Therefore, some of these discussions are about the reality of Köroğlu narratives. There are opinions that it is possible that Köroğlu is a living person, based on our current knowledge. Those who share this view point out that even though Köroğlu is a living person, the logic of the epic has created its own hero. On the other hand, since Köroğlu is an epic hero, there are also people who are cautious about regarding him as a person who lived in history within the methodology of folklore. According to this view, even though Köroğlu was a historical prototype that gave birth to narratives, he turned into a hero through oral tradition over hundreds of years. This study assumes that Köroğlu is a mythical figure, rather than a person with historical reality. Although Köroğlu is generally accepted as a mythical hero, over time the places and supporting elements in the narrative acquired qualities related to the real world, which brought about claims regarding the historical reality of Köroğlu. However, it should not be overlooked here that Köroğlu is a narrative that undergoes a change of genre. Because in epic versions of the narrative, the episodes involving the hero's birth, naming, and location contain very intense extraordinary events. The folk story versions of the narrative have a more realistic content compared to the epic.

Köroğlu, an epic hero type, is generally accepted as a mythical hero. However, the fact that the places and supporting elements in the narrative acquired qualities related to the real world has also given rise to claims regarding the historical reality of Köroğlu. In this study, while examining the course of changes in the structure and content of a folklore product in its transformation from myth to reality in the example of the Köroğlu narrative, it is also aimed to contribute to the scientific discussions on Köroğlu with the findings obtained. In order to see the working system of the narrative tradition in the transition from epic to folk story and to make more objective evaluations of the historical and legendary personalities of the narrative heroes in the example of Köroğlu, it is necessary to look at the motifs and auxiliary elements in the narrative as structural elements that form the skeleton of the myth. Bringing to the forefront the common motifs and elements in the epic and folk story genres and stripping them of the changes that the narrators make to ground these elements in reality (such as making “grave” into “blind” and “fog” into “pine”) will help us trace how the process of diversification and embodiment of folk stories take place in the dynamic structure of folklore in the example of Köroğlu as in other similar narratives. Therefore, this study has two important outcomes. The first of these is to reveal how myth maintains its semantic integrity despite the changing nomenclatures along with the transformation of the genre; the second is to bring an approach to the analysis of historical and legendary persons and events in Köroğlu by developing the journey of a narrative formed in the mythical universe in the context of a new and more rational civilization. Considering the scope and limitations of this study, along with the diversity of Köroğlu narratives, it was found reasonable to conduct a discussion on the location, name and horse of the hero in order to achieve the purpose of the study. Considering the multitude of versions and branches of Köroğlu's narratives, it can be said that the mythical elements that Köroğlu has hidden in his genre transformation contain much more than what is given here. However, the possibility of the parts that this study could not address to be sources for other studies and the possibility of conducting more in-depth discussions in subsequent studies provided a separate opportunity for this study.

Köroğlu's name in the epic genre was "Goroğlu", and his name in the folk story genre was Köroğlu. In the epic genre, the hero is called "Goroğlu" because he came out from the grave. In the folk story genre, he takes the name "Köroğlu" because his father was blinded. If we summarize the study based on this example; both the words gor and kör are related to darkness. Therefore, although these two words are very different in terms of meaning and

linguistic function, they serve the same function in myth. Because both symbolize darkness in myth. The same applies to the words "chen" (fog) and "çam" (tree). Although there is a phonetic similarity here, there are two words that are far apart in terms of meaning. However, in mythology, the function assigned to both words refers to the same symbol. Both words can be associated with the initiation of the hero in mythology. In short, the words and names that describe the hero's journey may change in the transition from epic to folk story. However, these words and names are not changed randomly. They are replaced with words that preserve their mythological functions. In this way, words that symbolize the same meanings are selected. Thus, it is possible to see that the narrative contains certain motifs in a semantic integrity despite the change and diversification of the genre.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 04.11.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 21.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1579375
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 753-774.

Araştırma Makalesi
Research Article

YARATICI ŞEHİRLEŞME SÜRECİNDE KIRŞEHİR ABDALLIĞI VE ADEM GÖÇER'İN ROLÜ: KÜLTÜREL KİMLİK AÇISINDAN BİR DEĞERLENDİRME

♦

KIRŞEHİR ABDALISM AND THE ROLE OF ADEM GÖÇER IN THE CREATIVE URBANIZATION PROCESS: AN EVALUATION IN TERMS OF CULTURAL IDENTITY

Alev ÖZTÜRK MERDİN*

ÖZ: Abdallık geleneği, müzik, ritüel ve sözlü kültür gibi çeşitli pratikler aracılığıyla kültürel kimliğin aktarılmasında ve yeniden üretilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu gelenek, sadece bir müzik veya sanat formu olmanın ötesinde, zengin bir kültürel mirası, sosyal değerleri ve tarihsel deneyimleri barındıran bir yaşam biçimidir. Çalışmanın örneklem alanı 2019 yılında UNESCO tarafından müzik şehri olarak kabul edilen Kırşehir ilidir. Abdallık geleneği, şehrin kültürel kimliğinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Adem Göçer, "Yaşayan İnsan Hazinesi" ünvanına sahip bir davul ustası olarak, Abdallık geleneğinin yaşatılmasında ve gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir gelenek icracısıdır. Kırşehir'in yaratıcı şehirleşme sürecinde Abdallık geleneğinin ve Adem Göçer'in kültürel kimlik inşasındaki önemini vurgulamak, kültürel mirasın korunması ve yaşatılması açısından oldukça elzemdir. Çalışmanın ilk bölümünde, Adem Göçer'in müzikal performansları, ritüelleri ve toplumsal etkileşimi, halkbilimi yöntemlerinden performans teori bağlamında incelenerek Kırşehir'in yaratıcı şehirleşme sürecinde, Abdallık geleneğinin ve bu geleneğe bağlı olarak oluşan uygulama ve ritüellerin kültürel kimlik inşasındaki rolünün ortaya konulması amaçlanmaktadır. Yaratıcı şehirler ağı programının Kırşehir'in kültürel dinamiklerine etkisi ve şehrin kültürel sürdürülebilirlik stratejilerinin değerlendirilmesi geleneğin ortaya çıktığı kültürel bağlamın aktarılması açısından oldukça mühimdir.

Anahtar Kelimeler: Abdallık Geleneği, Yaratıcı Şehir, Yaşayan İnsan Hazinesi, Kültürel Kimlik, Adem Göçer

***ABSTRACT**: The Abdallık tradition has an important role in the transmission as well as the reproduction of cultural identity through various practices such as music, ritual and oral culture. This tradition is more than just a music or art form, it is a way of life that harbours a rich cultural heritage, social values and historical experiences. The sample area of the study is Kırşehir province, which was recognised as a city of music by UNESCO in 2019. The Abdallık tradition constitutes an important piece of the culture identity of the city. Adem Göçer, as a drum master with the title of 'Living Human Treasure', is an important tradition performer in keeping the Abdallık tradition alive and transferring it to the next generation. Emphasising how the Abdallık tradition and Adem Göçer's importance in the construction of cultural identity in the creative urbanisation process of Kırşehir is essential for the preservation and survival of cultural heritage. In the first part of the study, Adem Göçer's musical performances, rituals and social interaction are analysed in the context of performance theory, one of the folklore methods, and it is purposed to demonstrate the role of the Abdallık tradition and the practices and rituals*

*Dr Öğr. Gör..–Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Rektörlük Türk Dili Bölümü/Kırşehir-alevozturk48@gmail.com (Orcid: 0000-0002-6957-4913)

This article was checked by Turnitin.

related to this tradition in the process of creative city formation of Kırşehir in the construction of cultural identity. The impact of the creative cities network programme on the cultural dynamics of Kırşehir and the evaluation of the cultural sustainability strategy of the city are very important in terms of conveying the cultural context in which the tradition emerged. The Abdallık tradition plays an important role in the transmission and reproduction of cultural identity through various practices such as music, ritual and oral culture. This tradition is more than just a music or art form, it is a way of life that embodies a rich cultural heritage, social values and historical experiences. The sample area of the study is Kırşehir province, which was recognized as a city of music by UNESCO in 2019. The Abdallık tradition constitutes an important part of the cultural identity of the city. Adem Göçer, as a drum master with the title of "Living Human Treasure", is an important tradition performer in keeping the Abdallık tradition alive and transferring it to future generations. Emphasizing the importance of the Abdallık tradition and Adem Göçer in the construction of cultural identity in the creative urbanization process of Kırşehir is essential for the preservation and survival of cultural heritage. In the first part of the study, Adem Göçer's musical performances, rituals and social interaction are examined in the context of performance theory, one of the folklore methods, and it is aimed to reveal the role of the Abdallık tradition and the practices and rituals related to this tradition in the creative urbanization process of Kırşehir. The impact of the Creative Cities Network program on the cultural dynamics of Kırşehir and the evaluation of the cultural sustainability strategies of the city are very important in terms of conveying the cultural context in which the tradition emerged.

Keywords: *Abdallık Tradition, Creative City, Living Human Treasure, Cultural Identity, Adem Göçer*

Giriş

Performans, kültürel kimliklerin inşası ve ifadesinde merkezi bir rol oynar. Richard Schechner'ın performans teorisi, gündelik yaşamdan sanatsal pratiklere kadar geniş bir yelpazede insan eylemlerini anlamayı sağlamaktadır (Schechner, 2019: 81). Bu teori, yaratıcı şehirleşme süreçlerinin, kültürel kimliklerin performans olarak nasıl şekillendirildiğini ve yeniden üretildiğini anlamak için de bir çerçeve sunmaktadır. Schechner'ın performans teorisine göre, performansın merkezinde icra etme söz konusudur. Dört aşamadan oluşan performans eyleminde "olmak, yapmak, yaptığını göstermek, yaptığını göstermeyi açıklamak" teorinin temel dinamiklerini oluşturmaktadır. Varoluşun kendisi olan "olmak," her varlığın yaptığı her şey olarak tanımlanan "yapmak" ile birleşir. "Yaptığını göstermek," yapılan eylemin vurgulanması ve altının çizilmesiyle performansı oluştururken, "yaptığını göstermeyi açıklamak" ise yapılanın nasıl gösterildiği üzerine düşünümsel bir mesafeyle çalışmayı, yani performans çalışmalarının özünü ifade etmektedir (Gümüş ve Gündoğan, 2010: 17).

Sanatçıların performansları, öğrenilmiş ve sınırları çizilmiş eylemlerden oluşur. Bir sanatçının performansı yeni gibi görünse de, aslında daha önceki eylemlerin yeniden yorumlanmasıdır (Arslan, 1999:19). Schechner'a göre performans, toplumsal ve kültürel alanda insanları etkilemek için sunulan ve sergilenen tüm eylemleri kapsar. Bu eylemler,

gündelik yaşamdan sanata, spordan işe, ritüelden[1] oyuna kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır (Gümüş ve Gündoğan, 2010: 17). Performans teorisi, performans olayının yapısını, icracı, seyirci ve anlatı gibi unsurları ve performansı etkileyen faktörleri inceleyen disiplinler arası bir alandır. Sosyoloji, antropoloji, halkbilim, psikoloji ve tiyatro gibi çeşitli disiplinlerden beslenerek çok yönlü bir araştırma modeli sunar (Onat, 2021: 16).

Özkul Çobanoğlu, halkbilim araştırmalarında "performans" kavramını iki temel yaklaşımla ele almıştır: Birincisi, folklorun icrası veya gerçekleştirilmesi anlamında sanatsal bir eylem; ikincisi ise, icracı, sanat formu, dinleyici ve çevre bütünüyle birlikte sanatsal bir olay. Bu tanımlar, folkloru yalnızca "materyaller/ürünler" veya "nesneler" bütünü olarak görme anlayışını aşarak, onu bir iletişim biçimi olarak değerlendirmeye olanak sağlamıştır. Bu yaklaşım, halkbilim araştırmalarının sadece metin merkezli bir inceleme yönteminden ziyade çok yönlü bir şekilde ele alınmasını gerekli kılmaktadır (Çobanoğlu, 1999: 318).

Folklor formları sadece sözlü kültür ürünleri ile sınırlı değildir; dans, resim ve müzik gibi sözsüz kültür ürünleri de bir topluluğun kültürel yaşamında önemli bir yer tutmaktadır. Bu sözsüz ürünler de birer folklor ürünü olarak icra edilir ve toplum bireyleri arasında iletişim aracı olarak anlam kazanır. Bu durum, performansın sosyal özelliklerini inceleyen farklı bir bağlam sunmaktadır (Çobanoğlu, 2016:363; Onat, 2021:18). Performans teorisi kuramında "bağlam", bir performans olayını etkileyen çok boyutlu koşullar kümesini ifade eder. Richard Schechner'ın tanımına göre bağlam, performansın sunumunun ötesinde, mekân, organizatör, biletler gibi bileşenleri de içermektedir. Her performans, daha geniş bir çerçevede değerlendirilebilecek bir bağlama sahiptir ve tek bir bağlamla sınırlandırılamaz. Performansın, içinde bulunduğu toplumun algılama biçimleriyle birlikte ele alınması gerekir çünkü toplumsal algılar performansın yorumlanmasını ve anlamlandırılmasını etkilemektedir (Çobanoğlu, 1999: 376). Bauman'a göre "bağlam" kavramı, kültürel ve sosyal bağlamlar olarak ikiye ayrılır. Bu bağlamın temel bileşenlerini "anlam sistemleri" ve "sembolik ilişkiler" oluşturmaktadır. Bir folklor ürününün kültür içindeki yeri ve diğer kültürlerle ilişkisi, Bauman' ın tasnifinde yer alan performansın içeriğini de aktarmaktadır (Çobanoğlu, 1999: 375).

Performans, sıradan bir iletişim eyleminin ötesinde, özel bir yorumlayıcı çerçeve içinde gerçekleşen ve izleyici tarafından incelenmeye

[1] Çalışmada ritüel kelimesi Gordon Marshall'ın ritüel tanımından hareketle kullanılmıştır: "Ritüel, uygun zamanlarda gerçekleştirilen ve sembollerle ifade edilebilen tekrarlanan bir davranış modelidir. Din, ritüellerin etkili olduğu başlıca alanlardan biri olsa da etkisi seküler ve gündelik yaşama kadar uzanır. Ritüeller, amacı ne olursa olsun toplumsal bir işlevi yerine getirir. Başlangıçta dini bir çerçevede ortaya çıkan bir ritüel, sonuçta toplumsal bir amaca hizmet eder. Bu bağlamda inanç, ortaklık duygusundan dayanışmaya kadar uzanan süreçte toplumsal bir işlevi yerine getirmede temel bir rol oynar. "(Marshall, 1999: 623).

sunulan işaretlenmiş bir eylem biçimidir. Bu bağlamda performans, iletişim eylemini nesnelleştirir, bağlamından çıkarır ve izleyicinin dikkatini ve farkındalığını artırır. Performans, hem sanatçıyı iletişimsel olarak sorumlu kılmaktadır hem de izleyiciye sanatçının becerisini ve performansının etkililiğini değerlendirme sorumluluğu vermektedir (Bauman, 2008: 120).

Müzik, özünde bir performans sanatıdır. Notaların çalınması ve şarkıların söylenmesinin ötesinde, müzisyenin becerisi, yorumu ve doğaçlamasıyla şekillenen bir eylemdir. Müzisyenler, yıllar süren eğitim ve pratiklerle müzikal yeteneklerini geliştirir. Her performans, önceden öğrenilmiş ve prova edilmiş melodi ve ritimlerin tekrarı olsa da, müzisyenin kişisel yorumu ve doğaçlamasıyla benzersiz bir deneyime dönüşür (Schechner, 2019:83).

2004 yılında UNESCO'nun şehirlerin yaratıcı endüstriler aracılığıyla işbirliklerini teşvik etmek amacıyla başlattığı Yaratıcı Şehirler Ağı programı, farklı gelir seviyelerine, nüfusa ve kapasitelere sahip şehirlerin iş birliği yapmasını sağlayan bir girişimdir. Bu şehirler, zengin kültürel mirasları ve çeşitli sanat dallarındaki kapasiteleriyle yaratıcılığın yeni alanlarını keşfetme ve geliştirme potansiyeline sahiptir. Programın amacı, yerel toplulukların katılımıyla kültürel endüstrilerin birçok alanda sürdürülebilir bir kültürel alt yapıya hizmet etmelerini sağlamak ve UNESCO'nun kültürel çeşitlilik hedeflerine katkıda bulunmaktır. Yaratıcı Şehirler Ağı programında "el sanatları, halk sanatları, film, edebiyat, müzik, medya sanatları ve tasarım" olmak üzere yedi temel tema bulunmaktadır. Program kapsamında dünya genelinde yaklaşık 350 şehir yer almaktadır (URL-1).

Yaratıcı şehirler, kalkınma stratejilerinin merkezine yaratıcılığı ve kültürel endüstrileri yerleştiren, uluslararası iş birliğini aktif olarak teşvik eden dinamik ve yenilikçi kentsel merkezlerdir. Küresel nüfusun önemli bir bölümüne ev sahipliği yapan ve küresel ekonomik faaliyetlerin büyük bir kısmını oluşturan bu şehirler, yaratıcı ekonominin potansiyelini ortaya çıkarmak ve sürdürülebilir kalkınmayı sağlamak için ideal platformlar sunar. Yaratıcı ekonomi, sadece ekonomik büyümeyi desteklemekle kalmaz, aynı zamanda sosyal kapsayıcılığı, kültürel çeşitliliği ve çevresel sürdürülebilirliği de teşvik eder. Sürdürülebilir kalkınma ve kentsel yenilenme çabalarını kültürel etkileşim ve diyalogla bütünleştiren yenilikçi politikalar, stratejiler ve girişimler, kültür ve yaratıcılığı besleyen zengin ve canlı ekosistemler oluşturur. Bu ekosistemler, yerel yeteneklerin gelişmesini, kültürel mirasın korunmasını ve yaratıcı endüstrilerin büyümesini destekleyerek şehirlerin kültürel kimliklerini güçlendirir ve yaşam kalitesini artırır. Kültür ve yaratıcılık, şehirlerin ekonomik ve sosyal gelişiminde önemli bir güç olmakla birlikte, aynı zamanda şehirlerin kimliğini ve rekabet gücünü de şekillendiren temel unsurlardır. 2024 itibarıyla Türkiye, sekiz yaratıcı şehirle bu küresel harekete katılmıştır (URL-2). Kırşehir ili, 2019 yılında müzik alanında programa dâhil olan ilk şehirdir. Şehrin temel müzik dinamiğini "Abdallar" olarak nitelendirilen geleneksel müzik toplulukları oluşturmaktadır. Şehirde geleneksel müzik

anlayışı, modern müzik teknik ve yaklaşımları ile sentezlenerek müzik aktarımına devam etmektedir (URL-6).

Kırşehir ili zengin müzik repertuvarı ve bu repertuvarın icrasında önemli rol oynayan Abdal müzisyenleriyle yöreye özgü halk müziğinin temsilinde önemli bir görev üstlenerek tarih boyunca birçok sanatçı yetiştirmiştir. Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Hacı Taşan ve Çekiç Ali gibi önemli halk ozanlarının yetiştiği Kırşehir, UNESCO tarafından "Müzik Şehri" olarak ilân edilmiştir. Bu ünvan, uluslararası alanda tanınması ve korunması açısından önemli bir adımdır. Bu sayede, Kırşehir'in müzikal mirası uluslararası platformda tanıtılmakta ve şehrin kültürel kimliği güçlenmektedir. Ağ, Kırşehir gibi şehirlere kültürel çeşitliliği teşvik etme ve sürdürülebilir kalkınma için işbirlikleri geliştirme olanağı da sunmaktadır.

Performans teorisi, Kırşehir Abdallık geleneğinin müzik ve performans ilişkisini analiz ederek bu kültürel mirasın yaratıcı şehirler bağlamındaki önemini ortaya koymada kullanılabilir. Abdallık geleneğindeki müzik performansları, Richard Schechner'ın performans tanımına uygundur. Abdallar, müziklerini belirli bir hazırlık ve prova sürecinden geçirerek icra ederler. Her performans, ezberlenmiş ve prova edilmiş melodi ve ritimlerin tekrarını içermekle birlikte, aynı zamanda müzisyenin kendi yorumunu ve doğaçlamasını da barındırır. Bu, her performansı dinleyici için özgün bir deneyim haline getirir.

1. Yaratıcı Şehirler Ağının Tarihsel Bağlamı: Abdallık Geleneği

“Abdal” kelimesinin kökü Arapça “bdl” sözcüğüne dayanmaktadır (Köprülü, 2014: 434). Bedel, badal” kelimesi “bir şeyin yerine geçmek, yer değiştirmek, karşılık, adanan nesne” anlamlarına karşılık gelmektedir (Okumuş, 2005: 599). Arapça kökenli "bedil" kelimesinin çoğulu olan "abdal", "değiştirmek", "takas etmek" ve "temsil etmek" gibi anlamlar da taşır. Bununla birlikte, "yoksul", "düşkün" ve "yaşlı dilenci" gibi anlamları da içeren kelime, derin bir tasavvufi boyuta sahiptir (Devellioğlu, 2013: 4). “"Abdal" kelimesi, günlük konuşmalardan sözlü anlatı türlerine kadar geniş bir kullanım alanına sahip bir sözcüktür. Bu kelime, taşıdığı kültürel, tasavvufi ve tarihsel bağlamı itibariyle “derviş, bilge” gibi değerlendirilmiştir (Okumuş, 2005: 599).

Abdallık geleneği, toplumların siyasal, sosyal, kültürel ve dini yaşamında yüzyıllar boyunca etkili bir rol oynamış ve bu süreçte birçok değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Zaman içinde çeşitli dallara ayrılarak gelişen bu gelenek, özellikle Kuzeydoğu ve Orta Anadolu bölgelerinde önemli bir kültürel unsur olarak varlığını sürdürmektedir. Geçmişten gelen uygulamaları günümüzde de yaşatarak, ozanlar ve âşıklar toplumu bir arada tutan kültürel öğeleri kuşaktan kuşağa aktarmaktadır. Toplumdaki alışkanlıkları, gelenekleri ve töreleri canlı tutarak önemli bir işlev görmektedir (Akçakaya, 2022: 109).

Etnomüzikologlar, müziğin kültürel etkinliklerde, ritüellerde, sosyal ilişkilerde ve topluluk sembolizminde oynadığı rolü araştırırken, sosyal ve

doğa bilimleri ile beşeri bilimlerden yararlanmaktadır. Müzik performansları, müzik deneyimleri ve müzik sanatçıları tarafından kullanılan kavramlar, kültürel kimliğin inşasında ve toplulukların kültürel kodlarının anlaşılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Çalgıların ses renkleri ve sahaları, kültürel kimliğin oluşumunda ve toplulukların kültürel kodlarının çözümlenmesinde etkilidir (Dağdeviren, 2022: 366). Abdallık geleneği de Orta Anadolu'da Kırşehir ve Kırıkkale başta olmak üzere çeşitli şehirlerde gelenek aktarımını devam ettiren önemli bir kültürel imgedir.

Abdal topluluklarının kökeni konusu, akademik tartışmalara konu olan karmaşık bir meseledir. Ahmet Yaşar Ocak, Anadolu'daki Abdal topluluklarının tek bir etnik kökene bağlanmasının zor olduğunu savunur. Farklı bölgelerde, hatta Orta Asya, Afganistan, Türkmenistan ve Azerbaycan gibi coğrafyalarda da "Abdal" ismini taşıyan grupların varlığına dikkat çeker. Ancak, bu grupların Türkiye'deki Abdallar ile organik bir bağının olduğunu düşünmez. Tokel'e göre, "Abdal" kelimesi tasavvuftan gelir ve özellikle Orta Çağ'da Kalenderiye akımına mensup dervişler için kullanılmıştır. Âşıkpaşazade'nin eserinde de adı geçen "Rum Abdalları" da bu bağlamda değerlendirilebilir. "Abdal" ismi, Orta Anadolu başta olmak üzere Ege, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da çeşitli gruplar tarafından kullanılmıştır. Bu grupların bazıları belirli meslekleri icra etseler de hepsinin aynı etnik kökene sahip olduğunu söylemek mümkün değildir. (Ocak, 1992: 271).Ocak, farklı fizyonomik özellikler gösteren Abdal gruplarının varlığına dikkat çekerek, konunun daha fazla araştırılması gerektiğini ifade eder (Erkan, 2008: 24).

Bazı kaynaklarda, Abdal grupları ile "teber" kelimesi ilişkilendirilmektedir bu husus, onların tarihsel mesleklerine dair ipuçları sunmaktadır. Ocak'a göre, "teber" kelimesi baltacı anlamına gelir ve Abdalların demircilikle uğraştıklarını gösterir. Günümüzde Abdallar bu kelimeyi "davulcu" anlamında kullanmaktadırlar. Bu durum, geçmişte demircilikle, özellikle balta imalatıyla uğraşan Abdalların zamanla bu mesleği bırakmış olsalar da "teber" kelimesini yeni meslekleriyle ilişkilendirerek kullanmaya devam ettikleri şeklinde yorumlanabilir. Erol Parlak da bu görüşü destekleyerek, Abdalların kendilerine "teberci" dediklerini ve Farsçada "teber" kelimesinin "kısa saplı balta" anlamına geldiğini belirtir. Yörüklerde olduğu gibi, Abdalların da yaptıkları işe bağlı olarak bu adı almış olmaları muhtemeldir (Parlak, 2009:14).

Bayram Bilge Tokel, Orta Anadolu Abdalları'nın kültürel geleneğini iki temel yaklaşım doğrultusunda incelemiştir. İlk yaklaşımda, Hacı Bektaş Veli, Yunus Emre, Âşık Paşa, Ahmet Gülşehri, Koyun Abdal ve Âşık Musa gibi önemli şahsiyetlerin temsil ettiği manevi ve insani değerleri yücelten sade dil ve aydınlık düşünce geleneğidir. Bu gelenek, asırlardır süregelen yazılı ve sözlü kültürel mirasın bir yansımasıdır. İkinci yaklaşım ise Kırşehir ve çevresindeki Türkmen aşiretlerinin Orta Asya'dan getirdiği saf şiir ve müzik kültürüdür. Bu sözlü gelenek, göçebe hayatın ve kültürünün bir ifadesidir.

Kırşehir, bu iki zengin kaynağın birleşmesiyle, müzik ve kültür zenginliğine sahip olmuştur (Tokel, 2004:14-15; Erkan, 2008:26).

Kırşehir'deki Abdal topluluğu, müzikal mirasıyla şehrin kültürel kimliğine önemli katkılar sağlamaktadır. Davul, zurna, bağlama ve keman gibi çeşitli enstrümanlarda uzmanlaşan Abdal müzik icracıları Kırşehir'in müzikal dokusunu zenginleştiren önemli bir rol oynamaktadır (Büyükşahin, 2023: 26). Kırşehir'in UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı programında yer almasında, Abdal müziğinin ve bu geleneğe balı kültürel mirasın önemli bir etkisi vardır. Bu ağ, Kırşehir'in kültürel zenginliğini uluslararası platformda tanıtmasına ve Abdal müziğinin daha geniş kitlelere ulaşmasına olanak sağlamıştır. Abdallık geleneği, sadece müzikle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda bir yaşam biçimini ve kültürel değerleri de içerir. Bu gelenek, Kırşehir'in kültürel kimliğinin önemli bir parçasını oluşturur ve şehrin kültürel çeşitliliğine katkıda bulunur. Abdal geleneğinin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması, Kırşehir'in kültürel mirasının zenginliğini ve çeşitliliğini korumak açısından büyük önem taşımaktadır.

1.1.Abdallık Geleneğinin Yaşayan Temsilcisi Adem Göçer

UNESCO'nun Yaşayan İnsan Hazineleri programı, somut olmayan kültürel mirasın korunmasını amaçlar. Bu program, kültürel miras unsurlarının icrası, aktarımı ve yeniden üretimi için gerekli bilgi ve becerilerin korunmasını vurgular. Bireylerin somut olmayan kültürel mirası yaşatmaları ve yeniden canlandırmaları, ayrıca bu süreçte gerekli bilgi ve becerileri edinmeleri program aracılığıyla teşvik edilir. Program, toplumlar arasında farkındalık yaratmayı ve ulusal/uluslararası düzeyde somut olmayan kültürel mirasın yaşatılmasını ve korunmasını desteklemek için kültür aktarımına odaklanır (URL-2).

Türkiye, bu sözleşmeye taraf olarak somut olmayan kültürel mirasını koruma ve yaşatma yükümlülüğünü üstlenmiştir. Bu bağlamda, Yaşayan İnsan Hazineleri, geleneksel sanat ve zanaatların, kültürel uygulamaların ve diğer kültürel ifadelerin yaşayan temsilcileri olarak önemli bir rol oynar. Yaşayan İnsan Hazineleri, kültürel değerlerin ve geleneklerin gelecek nesillere aktarılmasını sağlayarak kültürel mirasın sürekliliğini destekler. Bu ünvan, aynı zamanda kültürel çeşitliliğin korunmasına ve kültürel mirasın ulusal ve uluslararası düzeyde tanınırlığının artırılmasına da katkıda bulunur (Oğuz, vd. 2013: 6; URL-2).

Türkiye'de Yaşayan İnsan Hazinesi ünvanı, somut olmayan kültürel mirasın korunması ve yaşatılması amacıyla Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından verilmektedir.

Bu kriterlere uygun bulunan sanatçı, usta ve icracılar, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından envanter numarası verilerek kayıt altına alınır ve YİH ünvanı verilir (Arıoğlu, 2023: 29). Bakanlığın son bilgileri ışığında 2024 yılı itibariyle Yaşayan İnsan Hazinesi olarak envantere alınan 67 usta bulunmaktadır (Alkur, 2024: 8).

Adem Göçer, Kırşehir yöresine ait kaşık ve halay oyunlarının yanı sıra, özellikle davul icrasındaki sıra dışı performansıyla tanınan bir sanatçıdır. Davul, kaşık ve zurna gibi enstrümanları ustalıkla kullanan Göçer, ilerlemiş yaşına rağmen sanatını icra eden gelenek temsilcisidir. Kültür ve Turizm Müdürlüğü Ustalar Müzik ve Oyun Topluluğu üyesi olan Göçer, UNESCO tarafından 2017 yılında "Yaşayan İnsan Hazinesi" ilan edilmiş ve ödülünü 2020 yılında almıştır. Göçer'in müzik performansı, "taksim" adı verilen bir davul girişinden sonra zurna eşliğinde bozlak icrasıyla devam eder. Daha sonra kaşık ve köçeklik gösterisiyle programını sonlandırır. Göçer'in sanatsal yeteneği ve kültürel mirasa katkıları, ona "Yaşayan İnsan Hazinesi" ünvanının atfedilmesinin de gerekçeleri arasındadır (Bekki, 2022: 55). Adem Göçer, Kırşehir'in kültürel mirası olan Abdallık geleneğinin yaşayan bir temsilcisidir. Adem Göçer, davul yapımı ve icrası alanındaki ustalığıyla, 2017 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Yaşayan İnsan Hazineleri envanterinin kayıtlı ustaları arasındadır (URL:3).

1958 yılında Kırşehir'in Kaman ilçesinde doğan Göçer'in resmi kaydı, dönemin şartları nedeniyle 1960 yılında yapılabilmiştir. Annesi Çiçek, babası ise resmi kayıtlarda Osman, lakabı ise Bektaş olan bir zurna icracısıdır. "Kör Bekteş" olarak bilinen babası ve dedesi gibi davulculuk geleneğini sürdüren Adem Göçer, Abdallık geleneği içinde yetişmiş bir ustadır. Adem Göçer'in yaşamı, Abdallık geleneğinin kuşaktan kuşağa aktarımının ve aile içindeki devamlılığının çarpıcı bir örneğidir. Dedesinden babasına, babasından kendisine ve oradan da çocuklarına ve torunlarına uzanan müzikal miras, Abdal müziği ve kültürünün yaşatılmasında önemli bir rol oynamıştır. 1983 yılında Cennet Hanım ile evlenen Göçer'in dört çocuğu vardır. 1984 doğumlu ilk çocuğu Allahverdi, 21 yaşında bir kaza sonucu hayatını kaybetmiştir. Allahverdi'nin vefatından sonra iki çocuğuna, Adem Göçer bakmaktadır. 1986 doğumlu ikinci oğlu Cesur, bir kız ve bir erkek çocuk babasıdır. 1988 doğumlu ilk kızı Sevinç'in iki kız, bir erkek çocuğu varken, 1994 doğumlu ikinci kızı Sevcan'ın bir kız ve bir erkek çocuğu vardır. Adem Göçer'in toplamda dokuz torunu bulunmaktadır (Büyükşahin, 2023: 35; KK-1).

Adem Göçer, sohbet geleneği içinde de Kırşehir'in kültürel kimliğini ve Abdallık geleneğinin önemli isimlerini vurgulayan bir şiirsel bir dil kullanmaktadır. “Kırşehir bizim ilimiz/Muharrem Ertaş bizim babamız” adlı dizelerle başlayan kendi yazdığı şiiri, sanat anlayışını da doğrudan aktarmaktadır. Muharrem Ertaş, Çekiç Ali ve Hacı Taşan gibi ustalar, Abdal müziğinin önemli temsilcileri olarak anılırken, Neşet Ertaş ise "gören gözümüz, düşünen beynimiz, konuşan dilimiz" olarak nitelendirilerek, Abdal kültürünün ifadesi olarak belirtilmektedir. Sanat eserleri, şehirlerin kültürel ve tarihsel dokusunu anlamak için önemli bir kaynak nitelendiğindedir. Göçer’in dizelerinde Kırşehir'in kültürel kimliği ve Abdal geleneğinin önemli isimleriyle olan bağlantısını vurgulamak için güçlü bir örnek teşkil etmektedir (KK-1; Büyükşahin, 2023: 35).

Adem Göçer, davulculuk becerisini kulaktan dolma öğrenerek geliştirdiğini belirtirken, aynı zamanda Abdal toplumundaki geleneksel eğitim sürecine de ışık tutmaktadır. Bu süreçte, resmi bir eğitimci-öğrenci ilişkisi olmasa da, genç müzisyenler ustaları izleyerek ve taklit ederek öğrenirler. Göçer, kendi neslinden önceki dönemde örnek aldığı davulcuları sıralarken, bu usta-çırak ilişkisinin izlerini de ortaya koymaktadır. Göçer'e göre, yörelerindeki en usta davulcular arasında Şeker Mehmet, Erol Cöke, Halil Usta, Yaşar Usta ve İsmet Öge gibi isimler yer almaktadır. Göçer ayrıca, daha önceki dönemlerde Topal Satılmış ve Tefçi Hüseyin Usta gibi ustaların da varlığından bahseder. "Biz neslin devamı, devri sürdürenleriz" diyerek, Abdal müziğinin kuşaktan kuşağa aktarımında kendi rolünü ve sorumluluğunu vurgular. Göçer'in ifadelerine göre, günümüzde de çok sayıda davulcu bulunmaktadır (Büyükşahin, 2023: 36).

"Abdal" kavramı, kimi zaman olumsuz çağrışımlar taşıyarak ayrımcılığa ve ötekileştirmeye yol açabilmektedir. Adem Göçer ve benzeri Abdal müzisyenler, "abdal" kimlikleriyle gurur duysalar da, bu kavramın aşağılayıcı bir şekilde kullanılması karşısında doğal olarak incinmekte ve tepki göstermektedirler. Göçer, bu noktada, kendilerine "abdal" diye hitap edenlerin de bir ünvanı olduğunu vurgulayarak, Abdal kimliğinin ve kültürünün saygı görmeyi hak ettiğini ifade etmektedir. Adem Göçer, Abdallık geleneği ile ilgili geçmiş dönemlerde belleğinde kalan dizelerden bahseder, bu dizeler aynı zamanda Göçer'in toplumla olan etkileşimi ve yaşam felsefesinin de yansıması olarak değerlendirilebilir. "Sevdim saydım insanların merdini" dizesiyle başlayan Göçer, Abdallık geleneğinde ozanların insanlara olan sevgisini ve saygısını vurgular. "Döğüldükçe diyemedim derdimi" dizesi ise Abdal toplumunun karşılaştığı zorluklara rağmen direncini ve sükûnetini ifade eder. "Asırlardır incitmedim ferdimi" dizesi, Abdalların barışçıl ve zararsız bir yaşam tarzını benimsediklerini göstermektedir. Son olarak, "Dostluk gördüm Abdalların çulunda" dizesi, Abdal toplumunun dayanışma ve dostluk değerlerine vurgu yapmaktadır (KK-1). Göçer, bu dörtlükle Abdal kültürünün özünü ve toplumdaki yerini aktarırken, Anadolu Türk müziğinin kültürel bağlamının derinliğine de dolaylı bir atıf yapmıştır (Çınar, 2021:104-34; Büyükşahin, 2023: 38). Bu dizelerde, Abdalların toplumsal hayatta maruz kaldıkları zorluklara ve ön yargılara rağmen, insanlara sevgi ve saygı gösterdikleri, kimseyi incitmedikleri ve dostluğa önem verdikleri vurgulanmaktadır. Aynı zamanda, Abdal kültürünün zenginliği ve değeri de dile getirilmektedir. Adem Göçer'in ifadeleri ve aktardığı dörtlük, Abdal kimliğinin ve kültürünün toplum içinde doğru anlaşılması ve saygı görmesi açısından önemli bir mesaj taşımaktadır. "Abdal" kavramının aşağılayıcı bir şekilde kullanılmasının önüne geçilmesi ve Abdal kültürünün zenginliğinin ve değerinin takdir edilmesi, toplumsal hoşgörü ve kültürel çeşitlilik açısından büyük önem taşımaktadır

Çıraklıktan Ustalığa Giden Yol: Davul İcracısı ve Yapımcısı

Davulun kullanım alanları oldukça çeşitlidir. Haberleşmeden savaşa, dini törenlerden eğlencelere, gündelik yaşamdan olağanüstü durumlara kadar birçok farklı amaç için kullanılmıştır (Gazimihal, 1975). Örneğin, savaşlarda düşmana gözdağı vermek, mehter ve dini törenlerde ritmi sağlamak, düğünlerde eğlenceyi artırmak, oruç tutanları sahura kaldırmak, cirit oyunları ve at yarışlarında heyecanı yükseltmek, bayram kutlamalarında coşkuyu ifade etmek, güreş müsabakalarında ritmi belirlemek ve hatta yangın gibi acil durumlarda insanları uyarmak için kullanılmıştır. Bu çok yönlülük, davulun Türk kültüründeki önemini vurgular. (Uzunkaya, 2015)'te belirtildiği gibi, davul, Türk müziğinin en önemli vurmalı çalgılarından biridir.

Adem Göçer, davul çalmaya 10 yaşında başladığını ve ilk dönemlerinde davul yerine "teneke, kova, helke" gibi malzemeler kullandığını anlatır. Davul olmadığı için soba borularına vurarak ritim tuttuğunu ve davul çalmayı öğrenmeye başladığını belirtir. Babasının düğünlere giderken onu da götürdüğünü ve orada davul çalma fırsatı bulduğunu ifade eder. Adem Göçer'in yaşam öyküsü, Abdal geleneğinin gelecek kuşaklara aktarılması ve korunması açısından büyük önem taşımaktadır. Göçer'e verilen lakaplar, onun davulculuktaki gelişimini ve toplumdaki tanınırlığının artışını yansıtır. "Küçük Abdal" lakabı, onun genç yaşta davul çalmaya başlamasını ve Abdal topluluğuna aidiyetini vurgular. "Kör Bekteş'in Adem" lakabı, onun aile geçmişine ve kimliğine atıfta bulunurken "Davulcu Adem" lakabı, onun davulculuktaki ustalığını ve mesleki kimliğini vurgular. "Yaşayan İnsan Hazinesi" ünvanı ise, onun Abdal müziğine ve kültürüne katkılarının resmi olarak tanınması ve değer görmesini simgelemektedir (Göçer, 2024).

Göçer'in davula başlama hikâyesi de yine bir düğün aracılığıyla olmuştur. Düğünde çalan davulcunun yörenin halaylarına uygun çalamadığını fark eden Göçer, "Küçük Abdal bir gel hele" diyerek davul çalması için çağrılır. Bu olay, Göçer'in davulculukta yeteneğini göstermesi ve usta-çırak ilişkisine adım atması açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Göçer'in davul çalmaya başlama öyküsü, Abdal müzisyenlerin karşılaştığı zorlukları ve müziğe olan tutkularını yansıtır. İmkânların kısıtlı olduğu dönemlerde, genç müzisyenler yaratıcılıklarını kullanarak ve çevrelerindeki malzemelerden yararlanarak müzik yapmayı öğrenmişlerdir. Göçer'in düğünlerdeki deneyimi, onun yeteneğini sergilemesi ve usta-çırak ilişkisine başlaması için bir fırsat yaratmıştır. Bu olay, Abdal müziğinde usta-çırak ilişkisinin ve genç müzisyenlerin yetişmesindeki önemini vurgular (KK-1). Bu aktarım sürecinde, genç müzisyenler ustalarını izleyerek, dinleyerek ve onlarla birlikte çalarak öğrenirler. Ustalar, resmi bir eğitim vermemelerine rağmen, genç müzisyenlerin gelişiminde önemli bir rol oynarlar. Bu geleneksel eğitim yöntemi, Abdal müziğinin korunması ve kültürel mirasın sürdürülebilirliğinin sağlanarak gelecek nesillere aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır. Adem Göçer'in ifadeleri, Abdal toplumundaki

usta-çırak ilişkisinin ve bu ilişkinin müzikal geleneğin sürdürülmesindeki rolünün anlaşılması için değerli bir kaynak niteliği taşımaktadır (KK-1).

Adem Göçer, kendini bir neslin devamı olarak görürken, Abdallık geleneğinin sürdürülmesindeki rolünü ve ailesinin bu gelenekteki yerini vurgulamaktadır. "Benim bura davulcu ocağı" ifadesiyle, ailesinin Abdal müziği ve kültürünün taşıyıcısı olduğunu belirtir. İlk oğlu Allahverdi'nin vefatına rağmen, ikinci oğlu Cesur, torunu Hünkâr ve babasının adını taşıyan üçüncü oğlu Bektaş'ın davul çalması, geleneğin gelecek kuşaklara aktarıldığını göstermektedir. Kardeşi Özdemir'in zurna çalması ve kardeşinin ve kız kardeşinin çocuklarının da davul çalması, ailenin Abdal müziğine olan bağlılığını ve bu geleneğin aile içindeki yaygınlığını ortaya koymaktadır (Büyükşahin, 2023: 37).

Davul, Türk müziğinin temel ritim ve vurmalı çalgılarından biridir. Hayvan derisinden yapılmış iki başlı, silindirik bir gövdeye ve ahşap, metal veya nadiren topraktan yapılmış bir çerçeveye sahiptir [Uzunkaya ve Akbal, 2014]. Türklerin yaşadığı coğrafyalarda yaygın olarak bulunan davul, Türk müziğinin çeşitli türlerinde kullanılır ve Türk toplumlarının yaşamının farklı alanlarında önemli bir rol oynar (Ekici, 2002).

Adem Göçer, ona ustalık kazandıran davul yapımında kullanılan malzemeleri ve yapım aşamalarını ayrıntılı bir şekilde anlatır. Davulun kasnağının 48-52 cm çapında kayın ağacından yapıldığını, ince kesilip tabaka haline getirildiğini belirtir. Göçer'in davul yapım teknikleri temelde altı madde hâlinde sıralanabilir:

1. Kayın, gürgen veya ceviz ağacından (tercihen ceviz) kasnağı oluşturma.

2. Kuşburnu ağacı dallarını ateşle şekil vererek çemberi yapma.

3. Gürgen veya şimşir ağacından tokmağı yapma.

4. Ilgın, Kızılcık veya Karamuk ağacından çıbığı yapıp ateşle hafifçe pişirme.

5. Ön deriye keçi derisi, çubuk derisine kuzu, toklu veya oğlak derisi takma (günümüzde naylon deri).

6. İpleri kındap veya bayrak siciminden yapma (günümüzde naylon ip) (KK-1).

Günümüzde asma davul icrasını genellikle abdallık geleneğinden gelen sanatçılar sürdürmektedir. Bu nedenle, asma davul icrasının inceliklerini anlamak için Abdallık geleneğinin derinlemesine incelenmesi gerekmektedir (Büyükşahin, 2023: 26). Davul, sadece bir çalgı olmanın ötesinde, Abdallık geleneğinin taşıyıcısı ve kültürel mirasın önemli bir parçasıdır. Davulun yapım tekniği, kullanılan malzemeler ve icra üslubu, Abdallık geleneğinin özelliklerini yansıtır ve bu geleneğin kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli bir rol oynar. Bu bağlamda, davul, Türk kültürünün zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtan önemli bir semboldür.

Göçer, Abdallık geleneğinin kültürün özünü oluşturduğunu ifade ederek Abdal ustalarını "vergili" olarak nitelendirmiştir. Geleneği icra etmenin bir görev olarak kabul edilmesi anlayışı, Abdal müziğinin ve kültürünün kuşaktan kuşağa aktarılmasına da katkıda bulunmuştur. Göçer, aile büyüklerinden aldığı terbiye ve öğretilere bağlı kalarak, geleneği yaşatmaya ve gelecek nesillere aktarmaya gayret ettiğini her seferinde yinelemiştir (Büyükşahin, 2023: 37).

Adem Göçer, davul çalma yeteneği sayesinde "küçük Abdal" lakabıyla tanındığını ve bu lakabın uzun süre kullanıldığını anlatır. Büyüdükçe ve yetenekleri geliştikçe "Kör Bekteş'in Adem" ve daha sonra "Davulcu Adem" olarak anılmaya başlandığını belirtir. Göçer, "Yaşayan İnsan Hazinesi" ünvanını aldığında duyduğu gururu ve memleketinin de bu ünvandan gurur duyduğunu ifade etmektedir (KK-1). Adem Göçer'in ifadeleri, Abdallık geleneğinde akrabalık bağlarının ve usta-çırak ilişkisinin önemini ortaya koymaktadır. Gelenek, aile içinde ve akrabalar arasında aktarılırken, ustalar genç müzisyenlere örnek olur ve onların gelişimine rehberlik eder. Bu süreç, Abdal müziğinin ve kültürünün yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması için hayati önem taşımaktadır. Göçer'in "Abdallık nerde kaldı?" sorusu, geleneğin sürdürülmesi konusundaki endişesini ve bu geleneğe olan bağlılığını yansıtmaktadır.

Adem Göçer, davul çalarken yaşadığı deneyimi anlatırken, müziğin onu nasıl derinden etkilediğini ve trans haline geçirdiğini ifade eder. Davulun gücünün onu ele geçirdiğini, göğe yükseldiğini ve ayaklarının yerden kesildiğini hissettiğini belirtir. Bu deneyimi, manevi bir yolculuk olarak nitelendirir ve "sanki bir bineğe biner gibi çıkarır beni arşa" ifadesiyle tasvir eder. Göçer, bu deneyimin anlamını yalnızca yaşayanların anlayabileceğini vurgular (Büyükşahin, 2023: 42). Göçer'in davul çalarken yaşadığı bu deneyim, Şamanizm ve Kamlık geleneklerindeki trans hallerine benzerlik gösterir. Şamanlar ve Kamlar, müzik ve ritüel danslar aracılığıyla trans haline geçerek ruhani dünyalarla iletişim kurarlar. Göçer'in deneyimindeki trans hali, onun müziğe olan derin bağlılığını ve manevi dünyayla olan ilişkisini yansıtır. Adem Göçer, düğüne gitmeden önce evden çıkarken "Himmet" aldıklarını ve ailelerine "hayırlı Himmet" dilediklerini anlatır. "Himmet"in Allah'tan, yani Sahib'lerinden gelmesini dilediklerini ve bu dua ile yola çıktıklarını belirtir. Göçer, işe başlamadan önce dua ederek manevi bir ritüel gerçekleştirmektedir. Bu ritüel kültürel mirasın manevi boyutunu yansıtır ve geleneksel sanatların dini inançlarla olan bağlantısını göstermektedir Aynı zamanda, Türk halk müziği ve dansında da dini ve kültürel unsurların iç içe geçtiği görülmektedir (Büyükşahin, 2023: 42). "Himmet almak", manevi destek ve yardım istemek anlamına gelir. Bu terim, genellikle dini ve tasavvufi bağlamlarda kullanılır ve kişinin Allah'tan veya bir evliyadan yardım dilemesini ifade eder. Adem Göçer'in ifadelerine göre, Abdal müzisyenler de davul çalmaya başlamadan önce "Himmet" alarak manevi destek ve ilham dilerler. Bu ritüel, müziğin manevi boyutunu ve müzisyenin performansına olan etkisini vurgular. Düğüne gitmeden önce

okunan dua ise, müzisyenleri olası tehlikelerden koruması için Allah'a yakarıştır.

Neşet Ertaş, Abdal müziğinin tanınması ve değer görmesi için önemli katkılarda bulunmuş bir sanatçıdır. Kırşehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'ne bağlı Ustalar Müzik ve Oyun Topluluğu''nun kurulması neticesinde Abdal müzisyenlere istihdam sağlanmıştır. Neşet Ertaş'ın müziği, Abdallık geleneğinin önemli bir parçasıdır ve bu geleneğin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Adem Göçer, Abdal ustalarıyla olan anılarını ve Neşet Ertaş'ın Abdal müziğine katkılarını anlatırken, Abdal müzisyenler arasındaki dayanışmayı ve Neşet Ertaş'ın bu topluluk için önemini vurgular. Göçer, Neşet Ertaş sayesinde Kültür Bakanlığı bünyesinde Kırşehir Abdalları Korosu'nun kurulduğunu ve burada davulculuk yaparak geçimini sağladığını belirtir. Göçer, geçmişte Abdal müzisyenlerle birlikte düğünlerde çaldığı günleri ve yaşadıkları zorlukları da anlatır. "Bir yorganın altında 7 kişi yattığımız olurdu" ifadesi, Abdal müzisyenlerin dayanışmasını ve zor koşullar altında birbirlerine destek olduklarını gösterir. Göçer, tüm Abdal ustalarla çalışmaktan duyduğu memnuniyeti dile getirir ve tüm insanlar için iyi dileklerde bulunur (KK-1).

2. Yaratıcı Şehirler Ağının Kültürel Bağlamı Kırşehir Örneği

Charles Taylor'a göre kimlik, bireylerin ve grupların çevreleriyle etkileşimleri, değer sistemleri, gelenekleri ve inançları tarafından şekillenen dinamik bir aidiyet duygusudur. Kimliğin oluşumunda mekânsal bağlam, cinsiyet, sosyoekonomik durum, etnik köken, coğrafya, kültür ve sosyal çevre gibi çeşitli faktörler rol oynar. Bu unsurlar, bireyin kendini ve toplumdaki yerini nasıl algıladığını etkiler. Coğrafi konum, kültürel pratikleri ve gelenekleri şekillendirirken, sosyoekonomik durum kaynaklara erişimi ve bireyin yeteneklerini geliştirme biçimini etkiler. Cinsiyet rolleri ve beklentileri de bireyin kimlik algısını şekillendirir. Bu faktörlerin etkileşimi, kimlik oluşumunun karmaşıklığını vurgular (Taylor, 2012: 15-23).

Göçebe Abdal toplulukları, göç ettikleri bölgelere kendi inançlarını ve kültürel alışkanlıklarını yaymışlardır. Osmanlı döneminde Anadolu Abdalları, Balkanlar ve Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşmasında önemli bir rol oynamışlardır. Kültürel kimlik, bireylerin ait olduğu kültürel gruplar tarafından biçimlendirilen ve tarihsel süreçlerle derinleşen bir özelliktir. Bu kimlik, sıradan yaşam pratiklerinden sanata, dil ve eğlence biçimlerine kadar geniş bir yelpazeyi kapsar. Kültürel kimliğin unsurları arasında dil, din, müzik, dans, el sanatları ve folklor gibi geleneksel unsurlar bulunur. Bu unsurlar, toplulukların kimliğini ve sosyal bağlarını pekiştirir. Gelenek ustaları, toplumların kültürel miraslarını sürdüren, yaşatan ve geliştiren bireylerdir. Onlar, sanatçılar, zanaatkârlar, hikâye anlatıcıları ve müzisyenler olarak çok çeşitli rollere sahip olabilirler.

Yaratıcı şehirler, bireyler, gruplar, ürünler, gelenekler ve mekânlar arasındaki etkileşimlerin ürünüdür. Kültür, bu yaratıcı etkileşimlerin hem kaynağı hem de sonucudur. UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı, bu etkileşimleri

küresel ölçekte teşvik etmeyi amaçlar. Geleneksel kültürel miras, bu etkileşimler sayesinde yaratılır, değişir, dönüşür ve yaşatılır. Yaratıcı şehirler, yerel, ulusal ve küresel etkileşimlerin merkezi olarak, geleneksel kültürün korunması ve geliştirilmesinde önemli bir rol oynar (Özdemir, 2020: 3). Geleneksel uygulamaların içindeki yaratıcılığın desteklenmesi ve yeni yaratıcı ifadelere ilham kaynağı olması, kültürel mirasın dinamik yapısını güçlendirir (Fidan, 2017). Abdallık ve Ahilik gibi gelenekler, "gelenek ustaları" sayesinde yüzyıllar boyunca yaşatılmıştır. Bu ustalar, bilgi ve becerilerinin yanı sıra, geleneklerin özünü ve ruhunu da gelecek nesillere aktarır.

Abdal müzik gruplarının icra ettiği temel müzik geleneği bozlak üzerinedir. Bozlak geleneğinde kullanılan başlıca çalgı, yöresel farklılıklar gösteren boyutlarıyla bağlamadır. Bağlama, bozlak müziğiyle neredeyse özdeşleşmiştir. Benzersiz tınısı ve çok yönlü yapısı, bozlakların zenginleşmesine ve güçlenmesine önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Bağlamanın yanı sıra, zurna da bozlakların karakteristik özelliklerini taşıyan bir diğer önemli halk çalgısıdır. Özellikle açık alanlarda, davul eşliğinde çalınan zurna, bozlaklara ayrı bir görkem katmaktadır. Son yıllarda Abdallar arasında yaygınlaşan keman da bozlak icrasında kullanılan çalgılar arasındadır. Keman, kendine özgü ses karakteriyle bozlak müziğine yeni bir boyut kazandırmıştır (Parlak, 2009).

Orta Anadolu, özellikle Kırşehir ve Kırıkkale/Keskin yöresi, Abdal geleneğinin önemli merkezlerinden biridir ve bu bölge, Hacı Taşan, Çekiç Ali, Muharrem Ertaş ve oğlu Neşet Ertaş gibi Abdal müziğinin önde gelen isimlerini yetiştirmiştir. Bu sanatçılar, Abdal müziğinin zengin repertuvarını ve kültürel değerlerini gelecek nesillere aktarmada önemli bir rol oynamışlardır. Abdal müziği, sözlü gelenek ve performans sanatının bir birleşimi olarak toplumsal olayları, duyguları ve deneyimleri yansıtan bir anlatım biçimidir. Kırşehir ve Keskindeki Abdal toplulukları, bu müzikal geleneği canlı tutarak kültürel mirasın korunmasına katkıda bulunmaktadır (Önal, 2024: 833).

Abdal müziği, genellikle sözlü gelenek yoluyla öğrenilir ve icra edilir. Ustalar, çıraklarına çalgı çalmayı, şarkı söylemeyi ve repertuvarlarını öğretir. Bu süreçte, sadece müzikal bilgi değil, aynı zamanda Abdal kültürüne ait değerler, normlar ve hikâyeler de aktarılır. Böylece, Abdal ustaları, kültürel kimliğin ve toplumsal hafızanın korunmasında önemli bir rol oynar. Gelenek ustaları, kültürel mirasın yaşatılması ve aktarılmasında önemli bir rehber konumundadır. Bilgi ve becerilerini usta-çırak ilişkisi aracılığıyla yeni nesillere aktararak kültürel sürekliliği sağlar. Ustalar, toplulukların ve grupların tarihini ve kültürel hafızasını canlı tutarak kültürel belleğin koruyucuları olarak görev yapar. Aynı zamanda, icra ettikleri geleneksel sanatlar aracılığıyla toplumsal kimliğin oluşumuna ve güçlenmesine katkıda bulunur. Geleneğin temsilcileri, geleneksel formları modern dünyaya uyarlayarak kültürel mirasın dinamik bir şekilde yaşamasını sağlamaktadır (Fedakâr ve Demir, 2018: 90-101).

Küreselleşmenin yarattığı kültürel homojenleşme eğilimine karşı, yerel kültürlerin korunması ve sürdürülebilir kılınması için çeşitli stratejiler geliştirilmektedir. Kültürel ve yaratıcı endüstriler, ekonomik kalkınmaya önemli katkılar sağlamaları ve kültürel çeşitliliği desteklemeleri nedeniyle artan bir ilgi odağı haline gelmiştir (URL-3). UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı, 2004 yılında kurulmuş olup şehirlerin kültürel ve yaratıcı potansiyellerini geliştirmelerine ve uluslararası işbirliği platformlarına erişmelerine imkân tanımaktadır. Ağ; edebiyat, film, müzik, zanaat ve halk sanatları, tasarım, gastronomi ve medya sanatları gibi yedi farklı yaratıcı alanı kapsamaktadır. Şehirler, kültürel kimlikleriyle uyumlu bir alanda başvurarak ağa dâhil olabilir ve bu sayede marka değerlerini artırabilirler (Esen ve Atay, 2020: 30). Kırşehir, UNESCO tarafından "Müzik Şehri" ünvanıyla kabul edilmiş önemli bir merkezdir. Bölgede uzun süredir varlığını sürdüren Ahilik ve Abdallık gelenekleri, Kırşehir'in kültürel mirasının gelişiminde ve aktarılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu gelenekler, şehrin kültürel kimliğinin önemli bir parçasını oluşturmakta ve müzik, ritüel ve sosyal pratikler aracılığıyla toplumsal hafızanın ve kimliğin şekillenmesine katkıda bulunmaktadır.

Kırşehir'in UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı kapsamındaki etkinlikleri, şehrin kültürel mirasının korunması ve tanıtılmasını destekleyen çok yönlü bir yapı sunmaktadır. Bu etkinlikler, Kırşehir'in geleneksel müziğini, el sanatlarını ve halk kültürünü ulusal ve uluslararası platformlarda tanıtmayı amaçlamaktadır. Kırşehir, 2019 yılında müzik alanında UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı'na katılımından bu yana, kültürel etkinlikleriyle öne çıkmaktadır. Bu etkinlikler, şehrin kültürel kimliğini güçlendirmenin yanı sıra kültür turizminin gelişmesine de katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, Kırşehir'in yaratıcı endüstrilerinin desteklenmesi ve yerel sanatçıların uluslararası platformlarda tanıtımı için önemli fırsatlar sunmaktadır. Kırşehir'in UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı'ndaki aktif rolü, şehrin hem kültürel hem de ekonomik kalkınmasına olumlu etkilerde bulunmaktadır (URl-2; URL-6).

2.1.Ustalar, Müzik ve Oyun Topluluğu

Kırşehir'de, kültürel mirası korumak ve yaşatmak amacıyla Kırşehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü ve yerel yönetimler tarafından iki usta topluluğu oluşturulmuştur. Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı Kırşehir Kültür ve Turizm Müdürlüğü Ustalar Müzik ve Oyun Topluluğu, 2001 yılından beri Abdal geleneğinin önemli bir parçası olan Bozlak kültürünü tanıtmak ve gelecek nesillere aktarmak için çalışmaktadır. Bu topluluğun çalışmaları, Kırşehir'in UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı'na dâhil edilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Kırşehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü tarafından desteklenen topluluk, şehrin kültürel kimliğinin korunması ve gelecek nesillere aktarılması hususunda önemli bir icracı konumundadır.

2.2.Uluslararası Müzik Festivalleri

Kırşehir'de düzenlenen müzik festivali, şehrin kültürel mirasını koruma altına alan ve UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı'ndaki yerini pekiştiren önemli bir etkinliktir. Festival programı, çeşitli müzik türlerini ve kültürel performansları içermektedir.

2022 yılında Eylül ayında ilki gerçekleşen festival; Neşet Ertaş Kültür Sanat Merkezi'nden başlayıp Cacabey Meydanı'nda sona eren bir kortej yürüyüşü ile başlamıştır. Kırşehir Belediyesi Abdallar Korosu'nun davul zurna gösterisiyle festivale devam edilmiştir. Akşam saatlerinde Abdallar Konseri, Âşık Maksut Feryadi Konseri ve Emel Taşçıoğlu Konseri gerçekleştirilmiştir. Kırşehir Belediyesi Abdallar Korosu'nun davul zurna gösterisi ve Veli Ertaş Konseri ile başlayan gün, (Kalyoncu & Özata, 2012) Hacıbektaş Gönüllü Semah Topluluğu'nun performansı ve Fatma Aydoğan Konseri ile devam etmiştir. Festival, Sura İskenderli Konseri ile sona ermiştir.

12-13 Temmuz 2023 tarihlerinde Kırşehir'de gerçekleştirilen UNESCO Uluslararası 2. Müzik Festivali, şehrin kültürel mirasını ve "Müzik Şehri" ünvanını yansıtan zengin bir program sunmuştur. Festival, Kırşehir Belediyesi Abdallar Korosu'nun davul zurna performansları gibi yerel gelenekleri öne çıkarırken Hanover ve Batum'dan gelen uluslararası müzik ve dans topluluklarıyla kültürel çeşitliliği de kutlamıştır. Veli Ertaş konseri ve Hacıbektaş Gönüllü Semah Topluluğu'nun gösterisi gibi etkinlikler, Kırşehir'in zengin müzikal alt yapısını sergilemiştir. Fatma Aydoğan ve Sura İskenderli konserleri de festivale uluslararası bir boyut katmıştır. Kırşehir Belediyesi Abdallar Korosu'nun performansları, Abdal müziğinin nesilden nesile aktarılan zengin kültürel mirasını vurgulamıştır. Festival, yerel ve uluslararası sanatçıları bir araya getirerek kültürler arası etkileşimi teşvik etmiş ve Kırşehir'in kültürel zenginliğini uluslararası bir platformda sergilemiştir.

2.3.Halk Eğitim Kursları ve Gençlere Yönelik Müzik Atölyeleri

Kırşehir'in UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı kapsamındaki önemli faaliyetlerinden biri, Kırşehir Belediye'si bünyesinde faaliyet gösteren halk eğitim kursları ve gençlere yönelik müzik atölyeleridir. Bu atölyeler, Abdallık Geleneğinin gelecek nesillere aktarılmasını amaçlamakta ve özellikle bağlama, davul gibi geleneksel çalgıların öğretilmesine odaklanmaktadır. Şehrin gençlerinin katılımıyla gerçekleşen bu müzik dersleri ve atölyeler, Abdallık geleneğinin yaşatılması ve sürdürülmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Geleneksel müziğe olan ilgiyi genç nesiller arasında artırmayı hedefleyen bu eğitimler, Kırşehir'in "Yaratıcı Şehir" ünvanını almasında etkili olan kültürel değerlerin korunması ve geleceğe taşınması için yürütülen çalışmaların başında gelmektedir. Bu atölyeler, gençlerin kültürel miraslarına sahip çıkmalarını ve sanatsal yeteneklerini geliştirmelerini sağlayarak, Kırşehir'in kültürel kimliğinin güçlenmesine katkıda bulunmaktadır (URL-6).

Atölyelerde verilen eğitimler, sadece müzik aleti çalmayı öğretmekle kalmayıp aynı zamanda Abdallık geleneğinin tarihini, felsefesini ve kültürel önemini de gençlere aktarmaktadır. Bu sayede gençler, kültürel miraslarına daha derin bir anlayışla bağlanmakta ve geleneğin taşıyıcıları olarak yetişmektedirler. Kırşehir'deki müzik atölyeleri, UNESCO'nun somut olmayan kültürel mirasın korunması ve yaşatılması hedefleriyle de örtüşmektedir. Bu atölyelerin uzun vadeli etkileri, Kırşehir'in kültürel zenginliğinin gelecek nesillere aktarılmasını sağlayarak şehrin kültürel kimliğinin güçlenmesine ve UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağındaki yerinin pekişmesine katkıda bulunacaktır.

2.4.Ulusal ve Uluslararası İşbirlik Etkinlikleri

Kırşehir'in UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı'na katılımı, ulusal ve uluslararası işbirliklerinde artışa yol açmıştır. Bu kapsamda, Türkiye'deki ve diğer ülkelerdeki UNESCO Yaratıcı Şehirler ile ortak projeler geliştirilmekte ve çeşitli kültürel etkinlikler düzenlenmektedir. İşbirlikleri, sadece müzik alanıyla sınırlı kalmayıp el sanatları ve diğer kültürel alanlarda da bilgi paylaşımı ve karşılıklı destek sağlanmaktadır. Kırşehir'in kültürel zenginliklerini dünya çapında tanıtma fırsatı sunan bu işbirlikleri, kültürel değerlerin korunmasına katkı sağlamaktadır. Bu noktada, Kırşehir Belediyesi, Kırşehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü gibi yerel kurumlar, Ahiler Kalkınma Ajansı ve UNESCO gibi ulusal ve uluslararası kuruluşların paydaşlığı da önemlidir. Bu kurumlar, işbirliği projelerinin geliştirilmesi ve uygulanmasında aktif rol alarak Kırşehir'in kültürel potansiyelinin ortaya çıkarılmasına ve sürdürülebilir kalkınmasına destek olmaktadır. Ahiler Kalkınma Ajansı, bölgesel kalkınma stratejileri kapsamında kültürel mirası ve yaratıcı endüstrileri destekleyen projelere finansman sağlamaktadır. Kırşehir Belediyesi ise, kültürel etkinliklerin düzenlenmesi, altyapının iyileştirilmesi ve kültürel mirasın korunması konularında aktif rol oynamaktadır. Kırşehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, kültürel değerlerin envanterinin çıkarılması, tanıtım faaliyetlerinin yürütülmesi ve kültürel turizmin geliştirilmesi gibi alanlarda çalışmalar yürütmektedir. UNESCO ise, küresel ağını kullanarak Kırşehir'in uluslararası alanda tanıtımını desteklemekte ve diğer yaratıcı şehirlerle işbirliği imkânları sağlamaktadır (URL-4).

Sonuç

Kırşehir, Anadolu'nun kültürel kavşak noktasında yer alan ve zengin kültürel mirasa sahip bir şehirdir. Kırşehir'in kültürel kent belleğinin önemli bileşenlerinden birisi de müzik alanındaki köklü gelenekleridir. "Abdal Geleneği" olarak bilinen bu müzik kültürü, Kırşehir'in kent kimliğinin önemli bir unsurudur. Abdalların müzikteki ustalığı, nesilden nesile aktarılarak zengin bir kültürel mirasa dönüşmüştür. UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı, şehirlerin kültürel ve yaratıcı endüstrilerdeki başarılarını tanıyan ve destekleyen bir platformdur. Kırşehir, "Müzik Şehri" ünvanıyla bu ağa dâhil olmuştur. Bu ünvan, Kırşehir'in müzikal mirasının uluslararası alanda

tanınması ve korunması açısından önemli bir adımdır. Davul ustası ve icracısı Adem Göçer, Abdallık geleneğinin önemli temsilcilerinden biridir. Göçer'in ustalığı ve kültürel mirası yaşatmadaki rolü, Kırşehir'in müzikal kimliğinin önemli bir parçasıdır. Adem Göçer gibi ustalar, geleneksel müziğin gelecek nesillere aktarılmasında ve yaşatılmasında önemli bir icracı konumundadır. Kırşehir'in UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı'na dâhil olması, şehrin kültürel ve ekonomik kalkınmasına katkı sağlamaktadır. Bu ağ, Kırşehir'in müzikal mirasını uluslararası platformlarda tanıtma ve kültürel turizmi geliştirme fırsatı sunmaktadır. Aynı zamanda, Adem Göçer gibi ustaların desteklenmesi ve geleneksel müziğin gelecek nesillere aktarılması için yeni imkânlar yaratmaktadır.

Sözlü aktarım ve topluluk katılımına vurgu yapan Abdallık geleneği, küreselleşme bağlamında kültürel süreklilik ve değişim dinamiklerine bağlı önemli bilgiler sunmaktadır. Geleneksel çalgıları ve performans stillerine olan hâkimiyeti ile Abdallık geleneği, Kırşehir ilinde müzik geleneğinin özünü temsil etmektedir. UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı gibi girişimler, Abdal müziği ve Adem Göçer gibi sanatçıların uluslararası alanda tanınmasına ve kültürel alışverişin artmasına olanak sağlamaktadır. Bu süreç, hem Abdallık geleneğinin korunmasına ve yaşatılmasına hem de Kırşehir'in kültürel kimliğinin güçlendirilmesine katkı sağlayabilir. Ancak, yaratıcı şehirleşme sürecinin getirdiği ticarileşme ve turizm baskıları, Abdallık geleneğinin özgünlüğünü ve kültürel değerlerini tehdit edebilir. Bu nedenle, Kırşehir'in yaratıcı şehirleşme sürecinde Abdallık geleneğinin korunması ve sürdürülebilirliği için dikkatli bir planlama ve yönetim gerekmektedir.

Abdallık geleneği, performans teorisi bağlamında incelenmeye değer zengin bir alandır. Abdalların müzik performansları, ritüelleri ve sözlü anlatıları, belirli bir hazırlık sürecinden geçen ve tekrarlanan eylemlerdir. Bu performanslar, hem Abdallık kültürünün hem de Kırşehir'in kültürel kimliğinin bir ifadesidir. Adem Göçer gibi usta müzisyenler, Abdallık geleneğini kendi yorumlarıyla zenginleştirerek gelecek kuşaklara aktarırlar. Abdallık performanslarında, icracı ve seyirci arasında güçlü bir etkileşim bulunmaktadır. Bu sürecin sürdürülebilirliği için kültürel değerlerin korunması, geleneksel sanatların desteklenmesi ve yaratıcı endüstrilerin geliştirilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akçakaya, Ü. (2022*). Kahraman (yolculuk) arketipi açısından kendini gerçekleştirme: Türk halk ozanı Neşet Ertaş örneği*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Alkur, M. (2024). *Yaşayan insan hazinesi programı kapsamında kabak kemane ustası İrfan Alkur ve çalgı atölyesi.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bauman, R.(2008). Tür, performans ve metinlerarasılığın üretimi. (çev. Işıl Altun), *Milli Folklor*, 20(1), 114-122.

Bekki, S. (2022). Küçük Abdaldan yaşayan insan hazineliğine davulun ustası Adem Göçer. *UNESCO Müzik Şehri Kırşehir Uluslararası Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 55-76, Erzurum: Fenomen Yayıncılık.

Büyükşahin, C. (2023). *Asma davul icracısı üzerine bir araştırma: Adem Göçer örneği.* Karabük: Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çınar, S. (2021). Âşık tarzı müzik geleneğine paralel yorumlar: Barış Manço. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 1033-1048.

Çobanoğlu, Ö. (1999). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Dağdeviren, A. (2019). Abdallar, müzik ve turizm. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 12(67), 860-878.

Dağdeviren, M. (2022). Müziksel öğelerin kültürel kimlik oluşturmadaki rolünün etnomüzikolojik yansımaları. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 48, 365-382.

Demir, E. (2024). Kimliğin İnşası: Dil, inanç ve toplumsal tarih temelinde abdal ve çingeneler. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 40, 83-96.

Develioğlu, F. (2013). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.

Erkan, S. (2008). *Kırşehir yöresi halk müziği geleneğinde abdallar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ekici, S. (2002). *Türk halk çalgılarının tarihi gelişimi*. Ankara: Turizm Folklor Araştırma Kurumu.

Esen, Ü. - Atay, Ö. (2020). Türkiye'nin yaratıcı şehirleri. *Bilig*, 92, 29- 54.

Fedakâr P. - Demir, G. K. (2018). Yaşayan insan hazineleri programının somut olmayan kültürel mirasın sürdürülebilirliği bağlamında değerlendirilmesi. *Milli Folklor,* 120, 90-101.

Fidan, S. (2017). *Âşıklık geleneği ve medya endüstrisi*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Gazimihal, M. R. (1975). *Türk vurmalı çalgıları.* Ankara: AÜ Basımevi.

Gümüş, P. – Sezindoğan, P. (2010). Richard Schechner ve performans kuramı. *MİMESİS Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, 17, 15-25.

Köprülü, M. F. (2004). *Edebiyat araştırmaları 2.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (çev.: Osman Akınhay-Derya Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2.

Ocak, A. Y.(1992). Türk folklorunda Rum Abdalları. *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, 272-277, Ankara.

Oğuz, M. Ö. (2007). Folklor ve kültürel mekân. *Milli Folklor*, 76, 30-32.

Oğuz, M. Ö. (2008). UNESCO ve geleneğin ustaları. *Milli Folklor,* 77, 5-10.

Okumuş, E. (2005). Türkiye'de marjinal bir grup olarak abdallar. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*. 3(6), 593-626.

Onat, H. (2021). *Geleneksel kazak müziği icracıları ve performans özelliklerinin performans teori açısından incelenmesi.* Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Önal, H. (2024). Abdallar ve icra ettikleri bozlakların makamsal yapısı: Kırşehir ve Kırıkkale örneği. *Premium E-Journal of Social Sciences (PEJOSS)*, 8(43), 829–840.

Özbek M. (1975). *Türk halk çalgıları*. Ankara: Ötüken Neşriyat.

Özdemir, N. (2012). *Kültür ekonomisi ve yönetimi.* Ankara: Hacettepe Yayınları.

Özdemir, N. - Özdemir, E. (2020). Yaratıcı kentler ve yaşayan kültür. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 3(4), 2-23.

Parlak, E. (2009). Anadolu Türkmen düğünlerinin baş aktörleri abdallar, abdalların düğün çalgıcılığı ve değişen koşullar altında düğüncülük geleneği. *Uluslararası Halk Kültüründe Eğlence Sempozyumu,* Kocaeli.

Schechner, R. (2009). Performans ve sosyal bilimler: Giriş. *MİMESİS Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi,* (çev.: Pınar Gümüş), 16, 81-83.

Uzunkaya, E.- Akbal, Ö. (2014). Türk halk danslarının icrasında bir asma davul geleneği ayağa çalma. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi,* 44, 33-54.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: UNESCO yaratıcı şehirler ağı. https://www.unesco.org.tr/Pages/3001/2401/UNESCO-Yarat%C4%B1c%C4%B1-%C5%9Eehirler-A%C4%9F%C4%B1-Program%C4%B1. (Erişim: 13.08. 2024).

URL-2:UNESCO Komisyonu. https://ich.unesco.org/en/projects/community-based-inventorying-of-intangible-heritage-in-urban-areas-00423. (Erişim: 18.06.2024).

URL:3 : Kültür Bakanlığı yaşayan insan hazineleri envanteri. https://yakegm.ktb.gov.tr/TR-12929/yasayan-insan-hazineleri-ulusal-envanteri.html. (Erişim: 07.09.2024).

URL:4 : UNESCO Türkiye Millî Komisyonu (2024a). "Yaşayan insan hazineleri" ulusal sistemlerinin kurulmasına ilişkin kılavuz ilkeler. https://www.unesco.org.tr/Pages/183/1. (Erişim: 13.05. 2024).

URL:5: Kültür ve Turizm Bakanlığı (2024b). Yaşayan insan hazineleri ulusal envanteri. https://yakegm.ktb.gov.tr/TR-12929/yasayan-insan-hazineleri-ulusal-envanteri.html. (Erişim: 22.05.2024)

URL-6: UNESCO Türkiye Millî Komisyonu (2024c). İnsanlığın sözlü ve somut olmayan mirası başyapıtları ilânı: Adaylık dosyaları hazırlama kılavuzu: 2001. https://www.unesco.org.tr/Pages/323/19. (13.05.2024).

URL-7: AHİKA (2019). Kırşehir müzik alanında UNESCO yaratıcı şehirler ağı'na Türkiye'den dâhil olan ilk şehir oldu. https://www.ahika.gov.tr/haberler/kirsehir-muzik-alaninda-unesco-yaratici-sehirler-agina-turkiye-den-dahil-olan-ilk-sehir-oldu. (Erişim: 20.06.2024)

URL-8: T.C. Kırşehir Valiliği (2019). UNESCO Kırşehir müziğini tescilledi. http://www.kirsehir.gov.tr/unescokirsehir-muzigini-tescilledi. (Erişim: 14.05.2024).

URL-9: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı (2024). Yaşayan insan hazineleri ulusal envanteri https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12929/yasayan-insan-hazineleri-ulusal-envanteri.html (Erişim: 10.06.2024)

Sözlü Kaynaklar

Göçer, Adem, 1960, Kırşehir doğumlu, İlkokul mezunu, Emekli. (Görüşme: 12.05.2024).

Extended Summary

Folklore forms are not limited to oral culture products; non-verbal culture products such as dance, painting and music also have an important place in the cultural life of a community. These non-verbal products are also performed as folklore products and gain meaning as a means of communication between community members. This provides a different context for examining the social characteristics of performance. Beyond an ordinary act of communication, performance is a marked form of action that takes place within a special interpretive framework and is presented for scrutiny by the audience. Launched in 2004 by UNESCO to encourage cities to collaborate through the creative industries, the Creative Cities Network program is an initiative that enables cities with different income levels, populations and capacities to collaborate. With their rich cultural heritage and capacities in various art forms, these cities have the potential to explore and develop new areas of creativity.

Kırşehir province, with its rich musical repertoire and Abdal musicians who play an important role in the performance of this repertoire, has undertaken an important role in the representation of local folk music and has trained many artists throughout history. Kırşehir, where important folk minstrels such as Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Hacı Taşan and Çekiç Ali grew up, has been declared "City of Music" by UNESCO. This title is an important step in terms of international recognition and protection. In this way, Kırşehir's musical heritage is promoted on an international platform and the cultural identity of the city is strengthened. Performance theory can be used to reveal the importance of this cultural heritage in the context of creative cities by analyzing the relationship between music and performance in the Abdallık tradition of Kırşehir. Musical performances in the Abdal tradition conform to Richard Schechner's definition of performance. Abdals perform their music through a certain preparation and rehearsal process. Each performance includes the repetition of memorized and rehearsed melodies and rhythms, but also includes the musician's own interpretation and improvisation. This makes each performance a unique experience for the listener.

The sampling area of the study is Kırşehir province, which was recognized as the city of music by UNESCO in 2019. The Abdallık tradition constitutes an important part of the cultural identity of the city. Adem Göçer, as a drum master with the title of "Living Human Treasure", is an important tradition performer in keeping the Abdallık tradition alive and transferring it to future generations. Emphasizing the importance of the Abdallık tradition and Adem Göçer in the construction of cultural identity in the creative urbanization process of Kırşehir is essential for the preservation and survival of cultural heritage. In the first part of the study, Adem Göçer's musical performances, rituals and social interaction are examined in the context of performance theory, one of the folklore methods, and it is aimed to reveal the role of the Abdallık tradition and the practices and rituals related to this tradition in the construction of cultural identity in the creative urbanization process of Kırşehir. The impact of the Creative Cities Network program on the cultural dynamics of Kırşehir and the evaluation of the cultural sustainability strategies of the city are very important in terms of conveying the cultural context in which the tradition emerged.

The research findings reveal that the Abdallık tradition is an integral part of Kırşehir's cultural identity and offers both important opportunities and various challenges in the process of creative urbanization. In this context, Adem Göçer's role in the continuation of the Abdallık tradition has an essential importance in terms of preserving and transferring cultural heritage to future generations. Göçer; both as a performer and a cultural figure, makes important contributions to the survival of the Abdallık tradition and its existence in the cultural fabric of Kırşehir.

When the effects of the urbanization process on the Abdallık tradition are examined, it can be considered as an important initiative to reach a wider audience through cultural tourism and thus increase the potential to generate economic income. However, the negative effects of the urbanization process on the Abdallık tradition should not be ignored. Urbanization may cause

the traditional lifestyles of the performers to change and social relations to weaken. The fact that the traditional venues (village squares, rural areas, etc.) where the Abdallık tradition is performed are replaced by modern concert halls and festivals narrows the field of activity of cultural identity. The Abdal tradition contributes to Kırşehir having a unique identity. Abdal music has become one of the symbols of Kırşehir and plays an important role in the promotion of the city. However, the preservation and sustainability of cultural identity requires a continuous effort. Local administrators, non-governmental organizations and cultural actors of Kırşehir should cooperate and develop joint projects for the preservation and transfer of the Abdal tradition to future generations. In this way, Kırşehir's cultural heritage can be preserved and the city's creative urbanization potential can be further enhanced.

"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*: Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal ve Beşer Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etik kurulu Tarih: 03.09.2024 Karar No: 2024/08114 / *Kırşehir Ahi Evran University Social and Human Sciences Scientific Research and Publication Ethics Committee Date: 03.09.2024 Decision No: 2024/08114*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Çeviri için Deepl Translate kullanılmıştır. */ Deepl Translate was used for the translation.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. */ The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 20.06.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1502863
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 775-794.

Araştırma Makalesi
Research Article

TARİHSEL VERİLER IŞIĞINDA ESKİ TÜRKLERDEKİ HALK MUTFAĞI FAALİYETLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

♦

AN EXAMİNATION ON FOLK CUISINE ACTIVITIES IN OLD TURKS IN VIEW OF HISTORICAL DATA

Hasan Ali DİKEN*

ÖZ: Eski Türklerdeki halk mutfağı faaliyetleri Orta Asya veya Türkistan sahasında teşekkül eden geleneksel mutfak kültürü uygulamalarını kapsamaktadır. Eski Türklerin geleneksel mutfak kültürü uygulamaları ise tarihsel süreçte Türkistan'da kurulan Türk devletlerine ait tebaanın ortak ve yaygın dünya görüşünü yansıtmaktadır. Hun, Göktürk ve Uygur devletlerinin hüküm sürdüğü devirler itibarıyla ortaya konulan Türk halk mutfağı pratikleri geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Bu durum Türklerin "insan", "zaman" ve "mekân" unsurları bağlamındaki zorunlu mutfak ihtiyaçlarını ön plana çıkarmıştır. İlk olarak Orta Asya bozkırlarında boy gösteren Türk milletine dair halk mutfağı ögelerinin tarihsel ve kültürel kodlar ekseninde ele alınması gerekmektedir. Eski Türk devletlerinin hüküm sürdükleri devirler şüphesiz halkın geleneksel mutfak etkinliklerinin pratiğe döküldüğü belirli zaman aralıklarına tekabül etmektedir. Dolayısıyla eski Türklerin halk mutfağı uygulamalarını Hun, Göktürk ve Uygur devletleri özelinde açıklamak elzemdir. Bu çalışmada eski Türklerin halk mutfağı faaliyetleri Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar dönemindeki yeme-içme kültüründen yola çıkılarak yorumlayıcı-tarihsel çözümleme yöntemiyle incelenmiştir. Eldeki tarihsel verilere yönelik olarak eski Türk kültürünün "mutfak" temelindeki geleneksel kodlarına yer verilmiştir. Sonuç olarak eski Türklere özgü bir biçimde oluşan, gelişen, yerleşen ve yayılan halk mutfağı anlayışının kültürel sürekliliği belirleyici, yönlendirici, destekleyici ve şekillendirici yönleri, "yöneten" ve "yönetilen" kesimler dikkate alınmak suretiyle eski Türk devlet düzenindeki üretim, tüketim, dağıtım ve ticaret mahsullerini takiben tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halk mutfağı, geleneksel mutfak kültürü, eski Türkler, Türkistan, Orta Asya

ABSTRACT: *When considering the folk cuisine activities of the old Turks, it is possible to witness the existence of historical background that covers the traditional kitchen culture practices formed in Central Asia or Turkestan. The folk cuisine practices among the old Turks reflect the common and widespread worldview of the subjects of the Turkish states established in the respective area. As of the periods when the Hun, Gokturk and Uyghur states ruled, the folk cuisine practices introduced within the scope of the formation and development process of Turkish folk culture expanded to wide geography. This has emphasized Turks' culinary needs in the context of "people", "time" and "space". It is essential to address the folk cuisine elements of the old Turks who inhabited the steppes in the context of certain historical and cultural codes. The old Turkish state regimes point to historical and cultural frameworks corresponding to certain time periods in which the traditional contextualized culinary*

* Dr. Öğr. Üyesi- Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Erzincan- h.ali.diken@hotmail.com (Orcid: 0000-0001-5948-4255)

This article was checked by Turnitin.

activities of the folk were put into practice. It is necessary to explain the folk cuisine products of the old Turks in terms of the periods when these states were in control. In this study, the traditional activities of the old Turks within the context of folk cuisine are examined through an interpretive-historical analysis, based on the food and beverage culture that prevailed during the periods in question. The traditional codes of the old Turkish culture on the basis of "culinary" are presented in line with the available historical data. The determinant, directive, supportive and shaping aspects of the cultural continuity of the folk cuisine concept, which was formed, developed, settled and spread in a way specific to the old Turks, have been determined following the production, consumption, distribution and trade crops of those periods, taking into account the "ruling" and "ruled" communities.

Keywords: *Folk cuisine, traditional kitchen culture, old Turks, Turkestan, Central Asia*

Giriş

Orta Asya veya Türkistan sahasındaki geleneksel mutfak faaliyetleri kapsamında ilk olarak ilgili coğrafyanın tarih öncesindeki başlıca Türk orijinli kültürlerine değinmek lazımdır. Zira Çarlık ve Sovyet dönemlerindeki arkeolojik kazılar ve yüzey araştırmaları sonucu Türkistan'ın tarih öncesi dönemleri hakkında önemli bulgular elde edilmiştir (Bahar, 1994: 235). Bahsi geçen bulgulardan biri de mevcut dönemlerdeki geleneksel mutfak kültürü faaliyetlerinin mahiyetidir. Bu yüzden Türkistan bozkırlarındaki halk mutfağının geleneksel oluşum ve gelişim çizgisini Orta Asya'nın en eski kültürleri özelinde açıklamakta fayda vardır. Dahası Türkistan'ın en eski kültürlerine dönük olarak ortaya çıkan halk mutfağının geleneksel çatısını Türklerin bu havalideki yerleşim ve yayılım alanlarını göz önünde bulundurmak kaydıyla kronolojik bir zemini takiben tetkik etmek gerekir. Zira geniş düzlüklere sahip olan Orta Asya coğrafyası Türk milletinin tarih sahnesine çıktığı bir alanı işaret etmektedir. Bu alanda Türklerin sosyokültürel ve sosyoekonomik yaşam süreçlerine ait hemen hemen her şeyi bulmak mümkündür. Bunlar arasında Türk halk mutfağının izlerine de rastlanılmaktadır.

Her ne kadar adı "Orta Asya" olarak anılsa da malum coğrafyada Türklerin geçmişten bugüne süregelen hâkimiyetleri söz konusudur. Doğal olarak ilgili coğrafyaya "Türkistan" adı da verilmektedir. Nitekim yazılı kaynaklar itibarıyla Türkistan sözüne çok eski çağlarda değişik biçimlerle rastlanıldığı bilinmektedir (Yıldırım, 2023: 22). Türklerin yayılma sahaları göz önüne alındığında, Orta Asya'ya ait en eski kültür bölgelerine mensup olan insanların Türklerin ataları olabilme ihtimalleri oldukça yüksektir. Ayrıca tarihi çok uzun bir geçmişe dayanan Türkistan'ın da "Türklerin vatanı" anlamını taşıdığı açıktır (Abdikulova, 2007: 100). Sosyal, toplumsal ve kültürel eksenlerde eski Türk dünya görüşüne ve yaşam biçimine sirayet eden Orta Asya'nın en eski kültürel yapıları bu bağlamda büyük birer öneme sahiptirler.

Aslında çöl değil, yayla iklimine sahip bozkırlar halkı olan Türklerin, yayılmaları esnasında, bozkır coğrafî ve iktisadî şartlarının yer almadığı ve

kültürlerinin yaşama imkânının zayıfladığı sınırlarda durakladıkları; ormanlık, sıcak veya çok rutubetli bölgelere pek girmedikleri görülmektedir (Kafesoğlu, 1998: 56). Bu durum, kuşkusuz Türklerdeki halk mutfağını şekillendirici bir zemin teşkil etmiştir. Geniş otlakların, verimsiz düzlüklerin ve kumlu çöllerin çevrelediği Türkistan sahasından elde edilen arkeolojik, etnografik, tarihsel ve folklorik kanıtlardan hareketle Türklerin ilk halk mutfağı uygulamalarını içeren bir kültürel miras alanının varlığından bahsetmek mümkündür. Mevcut araştırmalar ve incelemeler, Türklerin ilk yayılım alanlarını kapsayan Orta Asya'nın en eski kültürleri ile bu kültürlerin akabinde kurulan eski Türk devletlerine ilişkin pek çok halk mutfağı birikimini gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla Türkistan'daki Türk kültür varlığının "halk mutfağı unsurları" çerçevesinde belli bir tarihî arka plana istinaden izahı şarttır.

Orta Asya'nın milattan önceki devirlerine ait olmak şartıyla yürütülen kazı çalışmalarının mukabilinde ilk Türklerin teşekkül ve tekâmül süreçleri de bir bakıma başlamıştır. Nitekim malum kazı çalışmalarıyla birlikte Türkistan coğrafyasının milattan önceki yerleşimi Yontma Taş Çağı'na (Mezolitik Devir) kadar götürülmektedir. Zira Türkistan'ın tarih öncesi dönemleri M.Ö. 5000'li yıllara gitmektedir. Bu tarihsel veriler ışığında, Yontma Taş Çağı insanlarının genellikle ormanlık alanları mesken tuttukları düşünülmektedir. Söz konusu dönemin insanları, taşları yontarak kendi ihtiyaçları doğrultusunda birtakım ilkel aletler geliştirmişlerdir (Koca, 2017: 5). Bu aletler arasında Türkistan'daki ilk halk mutfağı faaliyetlerine dönük kap kacak türünden başlıca mutfak eşyaları da vardır. Dünya hayatına adımını attığı andan itibaren karnını doyurma çabasına girişen insanlığın, dünyanın neresinde olursa olsun, bu tür dönemlerden geçtiği ve böylece içinde yer ettiği coğrafyalara göre kendi halk mutfağını şekillendirdiği aşikârdır. Aynı durumun eski Türkistan coğrafyası üzerinde yaşamış olan insanlar için de geçerli olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Mezolitik Devir itibarıyla eski Türkistan'a yerleşmiş bulunan erken dönem insan topluluklarının bilhassa avcılık ve balıkçılık faaliyetleriyle geçimlerini sağladıkları ve böylelikle biyolojik varlıklarını sürdürdükleri tahmin edilmektedir. Ayrıca ilgili devrin Türkistan'ında kimi küçükbaş hayvanların evcilleştirildiği de elde edilen kazı buluntularından hareketle gözlemlenmiştir. Yine aynı dönem insanlarının doğadaki bitkilerden istifade ettiklerine dair bir kısım izlere şahit olunmuştur. Ancak Yontma Taş Devri'nde Türklerin ilk atalarının (Proto-Türklerin) özellikle avcılığı daha ileri boyutlara taşıyarak alışılmışın dışındaki av hayvanlarından da istifade ettikleri görülmüştür (Koca, 2017: 5). Bu gibi ilk mutfak faktörlerine ait birincil ipuçlarının, tarihî geri planda ekseriyetle Merkezî Asya'nın en eski kültürlerine bağlandığını dile getirmekte yarar vardır. Bahsi geçen kültürler "Anav", "Kelteminar", "Afanesyovo" veya "Abakan", "Andronovo", "Karasuk", "Tagar" ve "Taştık" olmak üzere yedi grupta toplanmaktadır.

Anav kültürü çevresinde yaşamış olan insanların at ve koyun besledikleri bilinmektedir. Dolayısıyla Anav kültürü insanlarının, kendi beslenme gereksinimlerini bilhassa hayvansal ürünlerden sağladıkları düşünülmektedir. Bu durumun yanı sıra, Anav kültürü insanının buğday ve arpa gibi başlıca tahıl ürünlerini dibeklerde öğütüp mutfağına taşıdığını belirtmekte yarar vardır (Ögel, 1984: 20). Anav kültürünü takip eden Kelteminar kültürü çevresinde yaşamış olan insanların kap kacak ve çanak çömlek gibi bazı eşyaları mutfak araçları içerisinde değerlendirdikleri bilinen bir gerçektir. Söz konusu mutfak araçlarının, Yenisey havzasında yer alan bugünkü dağlık Altay bölgesindeki Katun ırmağı çevresinde tespit edilen Kuyum kurganlarındaki maddî kültür unsurlarıyla benzerlik gösterdiği ifade edilmektedir (Kiselev, 1951: 21'den aktaran Yıldırım, 2020a: 451). Bu iki bölge arasında kurulan bağlantı, eski Türklerin yayılma ortamlarını belirten kültür sahaları da dikkate alındığında önemlidir. Zira iki havzada da tespit edilen mutfak araçlarını Türk halk mutfağının geçmişine dair "belge" niteliği taşıyan bir düzlemde ele almak kuvvetle muhtemeldir.

Kelteminar kültürünü izleyen Afanesyovo veya Abakan kültürü çevresinde yaşamış olan insanların ise daha çok avcılık ve balıkçılık yaparak yemek ihtiyaçlarını karşıladıkları tahmin edilmektedir. Ayrıca Afanesyovo kültürü insanlarının hayvancılık yaptıkları da elde edilen bulgular arasındadır. Bu durum, ilgili kültüre ait kazı çalışmaları bağlamındaki kurganlardan çıkarılan at ve koyun kemikleriyle sabittir (Ögel, 1984: 18). Anav, Kelteminar ve Afanesyovo (Abakan) kültürlerinin saptandığı bölgeler içinde ilk Türklerin geleneksel mutfak tasarımlarına ait altyapıyı gözlemlemek yüksek bir olasılık dâhilindedir. Örneğin Afanesyovo kültürü, Türklerin ilk kez ortaya çıktıkları ve çevreye doğru yayıldıkları düşünülen bugünkü Hakasya'nın başkenti Abakan ve çevresinde hüküm sürmüştür. Bu sebepten ötürü, Afanesyovo kültürüne "Abakan kültürü" adı da verilmektedir (Koca, 2017: 6). Dolayısıyla bu kültürel bölgede cereyan eden halk mutfağı faaliyetlerinin Ön-Türk veya Proto-Türk profiline uygun bir gelişim çizgisini içine alma ihtimali oldukça yüksektir.

Afanesyovo kültürünü seyreden Andronovo kültürü havzasında yaşamış olan insanların ekseriyetle toprak kullanarak çeşitli mutfak gereçleri yaptıkları bilinmektedir. Bu gereçler arasında çömlekler ve kaşıklar ilk sırada yer almaktadır. Ayrıca Andronovo kültürü insanlarının hayvancılık etkinlikleriyle ilgilendiklerine dair kimi deliller de mevcuttur. At ve koyun yetiştiriciliğinin bu kültürel bölgedeki varlığı da yine eldeki bulgularla ortaya çıkarılmıştır (Kafesoğlu, 1998: 318). Bu bağlamda Andronovo kültürüne ait insanların hayvancılığa önem atfettikleri ve kendi halk mutfağı faaliyetlerini hayvansal ürünlerle de şekillendirdikleri akla gelmektedir. Yine kazılardan elde edilen bulgulara göre Andronovo

kültüründe atlı konar-göçer hayata geçişin yapıldığı da edinilen bilgiler arasındadır (Yıldırım, 2020b: 15).

Andronovo kültüründen sonra gelen Karasuk kültürü havzasında yaşamış olan insanların bilhassa koyun yetiştiriciliği yaparak elde ettikleri hayvansal besinlerle halk mutfaklarını meydana getirdiklerinin altını çizmek lazımdır. Zira Karasuk kültürü bölgesinde koyun yapağısına rastlandığı arkeolojik buluntularla sabittir (Ögel, 1984: 31). Nitekim koyunların kırkılmasıyla elde edilen yapağı, Karasuk kültüründeki hayvancılık faaliyetinin en önde gelen göstergeleri arasındadır. Dolayısıyla Karasuk kültürü insanının, koyunun yününü ve derisini değerlendirmenin yanında etini de yemeklik malzemelere dâhil ettiğini dile getirmek gerekir. İlgili kapsamda Karasuk kültürü insanının hayvancılığa önem verdiğini ve hayvansal gıdalarla kendi halk mutfağı faaliyetlerini şekillendirdiğini dile getirmekte yarar vardır.

Karasuk kültürü sonrası ortaya çıktığı düşünülen Tagar kültürü havzasında yaşamış olan insanların dağ keçisi, geyik ve sığır gibi bir kısım hayvanları evcilleştirerek bu hayvanlardan sağladıkları çeşitli besinleri halk mutfağı ürünleri arasına kattıklarını belirtmekte fayda vardır. Yine bu bölgedeki kazı araştırmalarıyla gün ışığına çıkarılan üçayaklı süslü tunç kazanlar Tagar kültürünün başlıca mutfak araçlarından bazılarıdır (Esin, 1978: 14). Aynı durum Tagar kültürünün devamı niteliğindeki Taştık kültürü havzasında yaşamış olan insanlar için de geçerlidir. Nitekim Taştık kültüründe de benzer halk mutfağı unsurlarının bulunduğu vurgulanmaktadır. Esas olarak Karasuk kültürü zamanında filizlenmeye başlayan Tagar kültürü, İskitler döneminde kendine has özellikler ortaya çıkarmakla beraber Taştık kültürü dönemine kadar devam etmiştir (Davlet, 1976: 16). Taştık kültürüne ait mutfak etkinlikleri de doğal olarak geçmişin izlerini daha da ileriye götürmek suretiyle taşımıştır. Taştık kültür sahasındaki birçok mutfak eşyasının üzerinde gözlemlenen hayvan başlı motif kalıpları temel olarak Türkistan'daki hayvancılık faaliyetinin ileri seviyelerde seyrettiğini göstermektedir. Türk kültür tarihindeki hayvan sembolizminin en belirgin özelliklerini yansıtan bu örnekler, Taştık kültürü insanlarının "Türklerin esas ataları" oldukları konusundaki görüşleri kuvvetlendirmektedir (Esin, 1978: 11).

Buraya kadarki izahattan yola çıkılarak tekrar ifade etmek gerekirse, Türkistan'ın en eski kültürlerinin hüküm sürdükleri bölgelerde ilk Türklerin geleneksel mutfak kültürü faaliyetlerine ait yapısal ortamları gözlemlemek çok büyük bir olasılık dâhilindedir. Çünkü söz konusu kültürel havzalar, Türklerin yayılma sahalarını içine alan birer derinlik arz etmektedirler. Dolayısıyla bu havzalarda vuku bulan mutfak etkinlikleri birbirlerinin peşi sıra ilerleyen medeniyet unsurlarının neticesinde şekillenmiştir. Bilindiği gibi Türk mutfağı, Türk kültürünün önemli bir unsurudur. Ayrıca Türk mutfağı, evrensel kültür ortamının da sayılı değerlerinden birisidir. Türk mutfak kültürünün derinliği ise Türklerin tarihî olaylarından, coğrafî koşullarından, kültürel geleneklerinden,

ekolojik ortamlarından ve ekonomik yapılarından kaynaklanmaktadır (Sürücüoğlu ve Özçelik, 2008: 1289). İlgili husus hiç kuşkusuz Orta Asya veya Türkistan coğrafyasının en eski kültürlerinden eski Türk kültürüne yansıyan bir özelliktir. Nitekim eski Türklerdeki halk mutfağı faaliyetlerinin temeli, bu en eski kültürlerin getirileriyle harmanlanarak atılmıştır.

Türkistan coğrafyasındaki kazı araştırmalarında öne çıkarılan Anav, Kelteminar, Afanesyovo (Abakan), Andronovo, Karasuk, Tagar ve Taştık kültürleri genel literatürde "Orta Asya'nın en eski kültürleri" olarak tanımlanmakla birlikte, eski Türk kültür havzasını tümüyle kapsayan birer özelliğe sahiptir. Bu kültürler, maddi kültür unsurlarını içeren ilk kültürler olarak dikkat çekmektedir (Yıldırım, 2020a: 449). Duruma Türk halk kültürü açısından bakıldığında, Türkistan sahasındaki halk mutfağı pratiklerinin malum kültürel havzalar kanalıyla dikkat çekici boyutlara ulaştığını dile getirmekte yarar vardır. Temeli toplayıcılık, avcılık, hayvancılık, ziraat ve benzeri faaliyetlere dayanan halk mutfağının Orta Asya'daki muhtelif bölgelerde çeşitli kazı bulgularıyla tespiti büyük bir önem arz etmektedir. Bu tespit, hiç şüphesiz Türklere atalar döneminden intikal eden kültürel mirasın ilk örneklerini de meydana getirmektedir.

Orta Asya'nın en eski kültürleri etrafında teşekkül ve tekâmül eden geleneksel mutfak faaliyetlerini "maddî kültür" içerisindeki "halk mutfağı" uygulamalarının birincil örnekleri kapsamında ele almak mümkündür. Nitekim bu en eski kültürel tabakalar, Türk kültür tarihinin mühim bir safhasını oluşturan Türk halk mutfağına ait başlangıç örneklerini temsil etmektedir. Türk halk mutfağı, Türk halkbilimi çalışmalarının kadrosundaki önemli başlıklar arasında yer almakla beraber, Türk kültürünü yansıtan kültürel bir koddur. Bu kod, Türkistan'dan başlayarak dünyanın çeşitli yerlerine yayılan Türk milleti için ayırt edici bir özellik sergilemektedir. Söz gelimi Orta Asya'dan Anadolu'ya göç eden Türkler, beraberlerinde beslenme alışkanlıklarını da getirmişlerdir. Bu bağlamda Türkler, Anadolu'daki farklı din, dil ve ırk yapısına sahip topluluklara aktararak ve aynı şekilde onların beslenme alışkanlıklarını da görüp deneyimleyerek kendi yaşam tarzları, damak zevkleri ve İslam dininin gereklilikleri çerçevesinde bir mutfak sentezi inşa etmişlerdir (Ertaş ve Gezmen Karadağ, 2013: 119). Bu durum ise Türkistan'ın en eski kültürlerinden başlamak kaydıyla ilmek ilmek işlenerek bugüne dek sürmüştür. Son raddede eski Türklerdeki halk mutfağı faaliyetlerinin bugüne ışık tuttuğunu belirtmek lazımdır. Bu yüzden eski Türklere ait halk mutfağı faaliyetleri tarihsel verilerden hareketle yorumlanmalıdır.

Bilindiği üzere, malzemesi "insan" olan halkbiliminin veya folklorun konusu "halka ait her şey"dir (Tezel, 1969: 5). Dolayısıyla halkbilimi, insanın olduğu her muhiti araştırma ve inceleme sistematiğine sahiptir. Çünkü insanın ortaya koyduğu kültürel birikim, folklor ilmini yakından ilgilendirmektedir. Folklor, halkın hafızasına kaydedilen geleneksel bilgileri eski uygarlıkların manevî enkazlarından yola çıkarak yorumlayan bir

bünyeye sahiptir. Halk mutfağı, bu bünyenin bir parçasıdır. İlgili doğrultuda, halk mutfağının folklorik temellerde yorumlanması şarttır. Bu çalışmada eski Türklerdeki halk mutfağı faaliyetleri Hun, Göktürk ve Uygur devletlerinin Türkistan'da hüküm sürdükleri dönemler dikkate alınarak yorumlayıcı-tarihsel çözümleme yöntemi ışığında tetkik ve tahlil edilmiştir. Bu durumun mukabilinde Türk halk mutfağı, malum eski Türk devletlerinin tarih sahnesinde rol aldıkları devir ve coğrafya ölçütlerine göre eldeki tarihsel verilerin öngördüğü şekillerde yorumlanmaya çalışılmıştır.

Hun, Göktürk ve Uygur Devletlerinde Halk Mutfağı Faaliyetleri

Tarihsel süreç itibarıyla eski Türklerin halk mutfağı faaliyetlerine göz atıldığında, çoğunlukla hayvansal ürünlerden faydalanıldığı açık ve net olarak görülmektedir. Nitekim eski Türkler Orta Asya veya Türkistan bozkırlarında genellikle göçerevli veya yarı göçerevli hayvancılığa dayanan bir sosyokültürel ve sosyoekonomik hayat tarzını benimsemişlerdir (Ögel, 1978/I: 38-39). Göçerevli veya yarı göçerevli hayvancılık, şüphesiz iklim ve arazi şartlarını takiben eski Türklerin zorunlu uğraşı alanlarından biri olarak ortaya çıkmıştır. Bu şekilde eski Türkler, mutfak ihtiyaçlarının büyük bir bölümünü hayvancılığın sunduğu imkânlarla karşılamaya çalışmışlardır. Göçerevli hayvancılığın getirileri olan bir kısım ürünler, eski Türklerdeki halk mutfağının temelini teşkil etmiştir. Zira hayvancılıktan elde edilen et ve süt ürünleri eski Türklerin mutfak unsurlarını birincil derecede etkileyen faktörlerin başında gelmiştir. İlgili bağlama mukabil eski Türklerin, kendilerine özgü mutfak faaliyetlerinde hayvanların bilhassa etinden ve sütünden yararlandıklarını belirtmekte yarar vardır.

Eski Türkler için mutfağın kültürel yönü çok önemli bir vasfa sahiptir. Bunun yanı sıra, eski Türklerin halk mutfağı faaliyetlerinde fiziksel manadaki mutfak ortamına da büyük bir önem atfedilmiştir. Eski Türkler, fizikî anlamdaki mutfak mekânının karşılığı olarak "aşlıq" (Yurteser ve Erdi, 2007: 156) kelimesini kullanmışlardır. Mutfak mekânı içerisinde ise pek çok maddî ve manevî kültür unsur yer bulmuştur. Dolayısıyla kendine has bir Türk halk mutfağının oluşum ve gelişim süreci eski Türklerden itibaren başlamıştır. Bu noktada Hun, Göktürk ve Uygur devletlerinin hüküm sürdükleri dönemler ve coğrafyalar itibarıyla eski Türklere atfedilen halk mutfağı etkinliklerinin çeşitlilik arz ettiği görülmektedir.

Hun devleti idaresindeki eski Türklerin ehlî ve yabanî olmak üzere farklı türdeki hayvanlardan elde ettikleri birtakım ürünlere beslenme faaliyetleri içerisinde sıklıkla yer verdikleri bilinmektedir. Bununla birlikte Hunların at etini nadiren tükettiklerinin vurgulanmasında yarar vardır. Ayrıca Hunların hayvansal ürünler içinde daha ziyade koyun etini tercih ettikleri anlaşılmaktadır (Talas, 2005: 277). M.Ö. 2. yüzyılın sonlarında bir Hun prensiyle evlenen şair bir Çinli prensesin derinden yaşadığı memleket hasretini şiirine aktarırken bir bakıma içinde bulunduğu dönemin Türk halk mutfağına da aşağıdaki dizeleriyle kısmen değindiği gözlemlenmiştir:

Yurdumdan ayrıldım kara bağlarım,

Şimdi de Hunların çadırı yerim…
Ocağım kül oldu ona ağlarım,
Dünyaya gelmemiş olmak isterim…

Yapağı eğirir keçe giyerler,
Gözüme bet gelir gönlüme kötü…
Koyunun kokmuş etini yerler,
İçemem bakırla sunulan sütü… (Öcal, 1985: 3)

Yukarıdaki dörtlüklerde geleneksel Türk mutfak kültürüne dönük bir kısım faktörlere sözlü kültür ve edebiyat etkisi bağlamında yer verildiğini belirtmekte yarar vardır. Bilindiği gibi hemen her milletin geleneksel mutfağı, kendi sosyal, toplumsal, kültürel, inançsal ve siyasal yapısı içinde şekillenmektedir. Aynı durum geleneksel Türk mutfağı için de geçerlidir. Dolayısıyla burada geleneksel Türk mutfağında sıklıkla karşılaşılan "muhafaza edilmiş koyun eti" ve "bakır bakraç" gibi başlıca unsurların dile getirilmesi dikkat çekicidir. Ayrıca malum dörtlüklerde kimi nefret ve ön yargı ifadelerine rastlamak da mümkündür. Nitekim muhafaza altına alınmış olan koyun etinin "kokmuş" olarak nitelendirilmesi ve bakır bakraçta verilen sütün içilmek istenmemesi söz konusu durumu desteklemektedir. Yine aynı dizelerde Türklere ait geleneksel beslenme alışkanlıklarına ve davranışlarına ilişkin bazı kültürel kodları da görmek kuvvetle muhtemeldir. Malum kodları yeme-içme kültürü doğrultusunda Türkleri ayırt eden kimi niteliklerin tezahürleri olarak yorumlamak yerinde bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım kuşkusuz dışarıdan birinin (ötekinin) gözüyle dile getirilmiştir.

İlgili dörtlüklerde Türk mutfağındaki yeme-içme alışkanlıkları ve davranışları bir Çinlinin beslenme algısı üzerinden aktarılarak, bu noktadaki şaşkınlık ve çaresizlik ifadelerine yer verilmiştir. Bilindiği üzere geleneksel Çin mutfağı doğadaki neredeyse her türlü şeyin birer "yiyecek ve içecek nesnesi" olarak kullanılabildiği tarihsel bir arka plana sahiptir. Çinliler aynı kültür birikimini bugün de devam ettirmektedirler. Zira bu durum da Türk mutfağına oldukça ters bir zemin yaratmakla birlikte Çin mutfağının Türklerin gözüyle "irite edici" olduğu sonucunu doğurabilmektedir. Dolayısıyla halk mutfağının geleneksel özellikleri tabii olarak toplumlara göre değişen belli başlı anlayış kalıplarını beraberinde getirebilmektedir.

Göktürk devleti yönetimindeki eski Türklerin halk mutfağına yönelik tarihsel bilgi ve belgeler, Göktürklerin Türkistan bozkırlarına büyük oranda hükmettiği zamanlar itibarıyla diktirilen kitabelerden anlaşılmaktadır. Göktürk Kitabelerinde geleneksel Türk mutfak kültürüne dair belli başlı ayrıntılara yer verildiğinin dile getirilmesinde yarar vardır. Zira Türk kültür ve medeniyet dairesinin en temel yazılı kaynaklarından biri olan bu abidelerde özellikle halk mutfağının esasını meydana getiren faaliyetler arasındaki "avcılık" faktörüne yer yer değinildiği görülmektedir. Bu

kapsamı takiben eski Türklere ait halk mutfağının şekillenmesinde avcılık faktörünün önemli bir rol üstlendiği gözlemlenmektedir.

Göktürklerin sağlam temeller üzerinde ilerlemesini sağlayan bir şahsiyet olarak Bilge Tonyukuk, 720 ila 725 yılları arasında diktirdiği öngörülen Tonyukuk Yazıtı'nın güney yüzünde "geyik" ve "tavşan" gibi bazı av hayvanlarından söz etmiştir. Söz konusu yazıttaki "Kiyik yiyü tabışġan yiyü olturur ertimiz." (Geyik yiyerek, tavşan yiyerek oturuyorduk.) (Ergin, 2011a: 66-67) ibareleri bu konunun en açık örneğidir. Buradan anlaşıldığı kadarıyla geyik ve tavşan eski Türklerde en fazla dikkat çeken avlanma ögeleri arasına girmiştir. Bu minvalde eski Türkler, halk mutfağı pratiklerine temel oluşturan avcılığı kendi tarihsel süreçleri içerisinde çoğunlukla benimsemişlerdir. Avcılık babında bilhassa geyik ve tavşan bugün bile muhtelif Türk boylarının avlayarak etinden faydalandıkları hayvanların başında gelmiştir. Bahsi geçen durumun ışığında, av hayvanlarının eski Türklerdeki halk mutfağı faaliyetlerinin önemli bir bölümünü oluşturduğunu düşünmek mümkündür. Çünkü göçerevli veya konargöçer yaşam prensibi eski Türkler için avcılığı zorunlu kılmıştır.

Eski Türkler, hiç kuşku yok ki kendi geleneksel mutfak kültürlerine büyük bir önem atfetmişlerdir. Bu durum Türklerin tarih sahnesine çıkış zamanlarından beri süregelmiştir. Dolayısıyla yemek yeme eylemi de eski Türklerden başlayarak Türk halk kültürünü etkileyen faktörlerin ana konusu halini almıştır. Yemek yeme eylemi Türk sözlü kültürüne belirgin taraflarıyla da yansımıştır. Nitekim kimi atasözlerinde Türklerin beslenme anlayışlarını ortaya koyan başlıca ifadelere rastlanılabilmektedir. Bu bağlamda, bilhassa çocuklar için söylenen "Adam olacak kişi, sofrada yemek yiyişinden belli olur." sözü "sofradaki yemeği çabuk yiyen bir çocuğun kendi işinde becerikli ve başarılı olma" inancıyla ilişkilidir (Tezcan, 1982: 123). Bu ifadeler esasen Türklerin yemekleri genellikle hızlı tükettiklerini anlatan bir arka plan barındırmaktadır. Yemeğin seri bir biçimde yenilmesini, bozkır kültürünün zorluklarını hızlı ve çevik iradeleriyle göğüslemeye çalışan eski Türklerin meziyetlerinden biri olarak yorumlamak mümkündür. İlgili durum şüphesiz Türk beslenme modeline ait kültürel kodlardan biridir.

Yeme-içme eyleminin ehemmiyeti Orhun Âbidelerinde de açık ve net olarak gözlemlenebilmektedir. Tonyukuk Âbidesinin kuzey yüzünde "Anı subḳ[a] bard[ımız]. Ol sub ḳodı bardımız. Aşanġalı tüşürtümüz." (Anı suyuna vardık. O sudan aşağıya gittik. Yemek yemek için attan indirdik.) (Ergin, 2011a: 72-73) ifadelerinin geçmesi bu konuya dair başlıca örnekler arasındadır. Eski Türklerin, başta savaş seferleri olmak üzere çıktıkları yolculuklarında azıklarını eksik etmedikleri bilinen bir gerçektir. Dolayısıyla bahse konu ifadelerden hareketle eski Türklerin, içinde yaşamış oldukları zamanları ve mekânları dikkate almak suretiyle kendi halk mutfaklarını tesis ve temin ettiklerinin hatırlatılmasında fayda vardır. Zira halk mutfağı kapsamındaki ihtiyaç unsurlarının nitelikleri coğrafyalara ve devirlere göre değişkenlik göstermektedir. Bu vesileyle uygarlıkları inşa

eden kültürel değerlerin doğuşundaki "coğrafî çevre", "insan unsuru" ve "cemiyet" (Kafesoğlu, 1998: 26) faktörlerinin halk mutfağını da birçok yönüyle etkilediklerini ifade etmekte yarar vardır.

Eldeki kaynaklardan yola çıkılarak, Eski Türklerin beslenme kültürlerinde açlığa dair birtakım ifadelere de yer verildiğini dile getirmekte yarar vardır. Zira eski Türklerin geleneksel mutfak kültürlerine bakıldığında özellikle "Tanrı misafiri" sıfatıyla hanelere uğrayanların, şayet açlıkları varsa doyurulmaları Türk sosyal norm sisteminin zorunluluklarından biri olarak kabul edilmiştir. Bu durum Türk halk mutfağı kapsamında benimsenen ve özümsenen yerleşik ve kökleşik kültürel değerlerin bir sonucudur. Aynı duruma eski Türk devlet düzeninde sıklıkla şahit olunduğunun altını çizmek gerekir. Nitekim Orhun Âbidelerinden anlaşıldığına göre "yöneten" kesimin "yönetilen" kesime karşı bu konuda fazlasıyla özverili davrandığı bilinmektedir. İlgili husus Bilge Kağan'ın, kardeşi Kül Tigin adına diktirdiği Kül Tigin Âbidesinin güney yüzünde "Yoḳ çıġaŋ budunuġ kop ḳubratdım." (Aç, fakir milleti hep toplattım.) (Ergin, 2011a: 6-7) ifadeleriyle belirtilmiştir.

Orhun Yazıtlarından anlaşıldığı kadarıyla eski Türk hükümdarlarının kendi idareleri altındaki tebaaya ait beslenme gereksinimlerini tesis ve temin etme amacını daima ön planda tuttukları görülmektedir. Bu istikamette eski Türk hakanlarının Türk milletini bolluk ve bereket içinde yaşatmak amacıyla çalıştıklarını vurgulamak lazımdır. Bilhassa savaşlardan kazanılan ganimetler içerisindeki mutfak araç ve gereçleri Türk yabguları tarafından halka karşılıksız bir şekilde dağıtılmıştır. Yusuf Has Hacip de Türk devlet anlayışının bir gereği olarak Türk devlet idarecilerine iktisadî açıdan "cömert" olmalarını tavsiye etmiştir. İlgili husus *Kutadgu Bilig*'te "vur, al, dağıt" şeklindeki üçlü bir mesaja binaen dile getirilmiştir. Zira söz konusu eserde Türk hakanlarına "bir yandan düşman ile savaşırken diğer yandan düşmanın biriken servetini elinden alarak kendi halklarına bolca dağıtmaları" yönünde bir telkin vardır (Arat, 2007/I: 222-223). Bu telkinde şüphesiz "halkın tok kılınması" da öğütlenmektedir. İlgili husus aynı zamanda Türk halk mutfağının çeşitlenmesi ve zenginleşmesi bakımından oldukça önemli bir içerik teşkil etmiştir. Çünkü yönetenlerce yönetilenlere dağıtılan yeme-içme unsurları Türk halk mutfağına katılan ürün çeşitliliğinin desteklenmesi bağlamında önemli bir yer tutmaktadır.

Türkistan'daki geniş ve düz bozkır alanlarının sunduğu olanaklar ölçüsünce genellikle küçükbaş hayvancılık yapılarak elde edilen hayvansal ürünler eski Türk halk mutfağı doğrultusunda "et" ve "süt" ürünleri olarak iki gruba ayrılmıştır. Bilhassa koyundan sağlanan et ve süt ürünleri eski Türklerin besin gereksinimlerinin çok büyük bir bölümünü gidermek maksadıyla kullanılmıştır. Koyun yetiştiriciliğinin yanı sıra, keçi yetiştiriciliği de küçükbaş hayvancılıktaki etkin unsurlardan birini meydana getirmiştir. Zira eski Türkler keçinin etini ve sütünü kendi geleneksel mutfaklarında değerlendirmişlerdir. Bu eksende küçükbaş

hayvancılık eski Türklerin yeme-içme ihtiyaçlarının çok önemli bir kısmını karşılamıştır. Öte yandan eski Türkler, kendi halk mutfaklarını kurma noktasında büyükbaş hayvancılıktan da yer yer faydalanmışlardır. Nitekim sığır yetiştiriciliğine de belli oranlarda yönelen eski Türkler, sığırlardan özellikle süt üretiminde istifade etmişlerdir. Bütün bu hususlara istinaden hayvancılık veya sürü sahipliği eski Türklerdeki en temel üretim mekanizması olarak dikkat çekmiştir (Ziya Gökalp, 2018: 333).

Göçerevli veya konargöçer hayvancılık (Çobanoğlu, 2012: 985), eski Türklerdeki halk mutfağı faaliyetlerinin temel taşı olarak büyük bir hizmet görmüştür. Özellikle savaşlar ve akınlar yoluyla Türk kültür dairesine giren yaylacılık etkinliği eski Türk halk mutfağı için önemli bir canlılık sebebi olarak kayda geçmiştir. Göçerevli hayvancılıktan kaynaklanan yaylacılık geleneğinin gündelik hayatı değiştiren ve dönüştüren bir yönü olmuştur (Buldur, Meydan ve Güngör; 2016: 937). Bu gelenek, Türk halk mutfağının Türk halk ekonomisini desteklemesi bakımından özel bir önem arz etmiştir. Nitekim yaylacılıkla beraber ortaya çıkan çobanlık mesleği, hayvancılıktan ileri gelen halk mutfağı pratiklerinin halk ekonomisini doyurması babında çok ayrı bir konum meydana getirmiştir. Dolayısıyla da hayvancılık, yaylacılık ve çobanlık olarak sıralanan bir dizi etkinlik alanında halk mutfağına dair birçok ürün ortaya konulabilmiştir. Örneğin etkisi bugüne kadar devam eden peynir yapımı, eski Türk kültüründen kaynaklı "hayvancılık-yaylacılık-çobanlık" üçlüsünün el verdiği ölçülerde icra edilmektedir. Peynir ise hiç şüphesiz Türk kahvaltı sofralarının vazgeçilmez faktörlerinden biri olarak geçmişten bugüne sirayet etmiştir.

Eski Türkler koyun ve sığır sürülerinden günlük taze kaymak, yoğurt, peynir, yağ (tereyağı), kımran ve tarasun üretmişlerdir (Ziya Gökalp, 2018: 333-339). Eski Türk halk mutfağı çerçevesindeki süt üretiminde ayrıca kısrak (dişi at) da tercih edilmiştir. Bilhassa Hunlardan itibaren Türklerin büyük bir özenle yetiştirdikleri hayvanlar arasında atın ayrı bir yere, değere ve öneme sahip olduğunu dile getirmek gerekmektedir. Ata verilen değer ölçüsünce, kısrak sütü veya kımız eski Türk halk mutfağının en önde gelen içecek unsurları arasında yer almıştır. Zira kımız, eski Türklerdeki halk mutfağı faaliyetleri açısından bakıldığında günlük taze içeceklerin başında gelmiştir. Kımızın eski Türklerdeki halk mutfağı faaliyetleri itibarıyla halk ekonomisini de ilgilendiren bir yanı olmuştur. Çünkü kımız, bünyesinde eski Türklerin ev ekonomilerini belirleyici, yönlendirici, düzenleyici, şekillendirici ve destekleyici bir potansiyel barındırmıştır. Bu hususa eski Türklerin tarihî vesikalarında rastlanılmaktadır. *Kutadgu Bilig* bu vesikalardan biri olarak göze çarpmaktadır. Nitekim ilgili eserden alınan aşağıdaki beyit kımız hakkındaki malumatı doğrulamaktadır:

> ḳımız süt ya yün͡g yaġ ya yoġrut ḳurut
> yaḍım ya kiḍiz hẹm erej evke tut (Arat, 2007/I: 446)
> (Kımız, süt veya yün, yağ veya yoğurt ve peynir ile evin rahatını sağlayan yaygı veya keçe hep bunlardan gelir.) (Kobya, 2013: 827).

Eski Türkler, kendilerine özgü üretim ve tüketim metotlarının akabinde kestikleri hayvanların kaba etlerinin yanında yüreklerini, böbreklerini, işkembelerini, ciğerlerini, kellelerini, dalaklarını, beyinlerini ve bağırsaklarını da halk mutfakları içerisinde değerlendirmişlerdir. Bu durumun paralelinde ortaya çıkan sakatatçılık mesleğinin eski Türklerden kalma geleneksel bir meslek olduğunu belirtmekte fayda vardır. Halk mutfağını veya geleneksel mutfak kültürünü önceleyen bir kısım geleneksel meslek kollarının kültürel süreklilik dâhilinde bugün dahi idame ettirildiklerini vurgulamak gereklidir. Zira koyun, sığır ve at gibi birtakım ehlî hayvanlardan elde edilen sakatatlar "kırık çıkık" tedavilerinde yenilmesi önerilen geleneksel mutfak ürünleri arasındadır. Bu durumu ise halk mutfağının halk hekimliğine yansıyan tarafları içerisinde yorumlamak kuvvetle muhtemeldir. Nitekim kimi halk mutfağı ürünleri eski Türkler için başlıca sağaltıcı işlevler üslenmiştir. İlgili husus Türk halkbilimi çalışma kadrosundaki başlıkların birbirlerini ne derece ilgilendirdiğinin ortaya konulması yönünden oldukça önemlidir.

Halk mutfağı, halk ekonomisi ve halk hekimliği Türk halkbilimi çalışmalarının kadrosundaki başlıklardan yalnızca birkaçıdır. Dolayısıyla halk mutfağındaki bir yeme-içme unsuru, halk ekonomisindeki bir geçinme unsurunu veya halk hekimliğindeki bir hastalık unsurunu belli başlı yönleriyle etkileyebilmektedir. İlgili durumun bugün için de geçerlilik arz ettiğini belirtmekte fayda vardır. Atalar döneminden bugüne intikal eden bazı alışkanlık ve davranış örüntüleri, şekil değiştirmek kaydıyla sürmektedir. Yeni renklere boyanan bu alışkanlıklara ve davranışlara halk mutfağı alanında sıkça şahit olunmaktadır. Söz konusu durum şüphesiz kültürel belleğin canlı tutulmasıyla alakalıdır. Çünkü kültürel bellek, geçmişin belli noktalarına yönelmektedir. Ancak geçmiş, kültürel bellekte olduğu gibi kalmamaktadır. Nitekim geçmiş, daha ziyade kültürel belleğin bağlandığı sembolik figürlere yoğunlaşmaktadır (Asmann, 2001: 55). Folklor unsurları olarak halk mutfağı, halk ekonomisi ve halk hekimliği uygulamalarının birbirlerini etkilemeleri kültürel belleğin toplumsal hafızaya hatırlatılmasından ileri gelmektedir.

Türk halk mutfağı dâhilinde hatırlatılan kültürel bellek, bilhassa Türk sofralarında kendini göstermektedir. Zira Türk sofralarındaki ana yemek faktörlerinin neredeyse hepsinde "et" olgusu en çok rağbet edilen geleneksel mutfak değerleri arasında yer almaktadır. Etin eski Türklerdeki halk mutfağı faaliyetlerine çok mühim bir etkisi ve katkısı olmuştur. Et ve et ürünleri, tahminen Orta Asya'nın en eski kültürlerinden itibaren eski Türklerin geleneksel sofralarının vazgeçilmezleri arasına girmiştir. Özellikle göçerevli hayvancılık ile geçimlerini sağlayan eski Türkler, bu noktada yetiştirdikleri büyükbaş ve küçükbaş hayvanların etlerine kendi geleneksel mutfak kültürleri içerisinde çeşitli şekillerde yer vermişlerdir. Koyun, sığır ve keçi etlerini çokça tüketen eski Türkler; bu etleri şölen, şenlik ve kutlama gibi eğlence ortamlarındaki ziyafetlerde fazlasıyla ön

plana çıkarmışlardır. Nitekim *Dede Korkut Kitabı*'nda eski Oğuz Türklerine ait geleneksel mutfak pratiklerinin aktarıldığı kimi bölümler, ilgili durumu açıklamaktadır.

Eski Oğuz Türklerinin sosyokültürel ve sosyoekonomik yaşam çizgilerine ışık tutan *Dede Korkut Kitabı'*ndaki "Kazan Bey Oğlu Uruz Bey'in Tutsak Olduğu Boy"da (Ḳazan Big Oğlı Uruz Bigüŋ Ṭutsaḳ Olduğı Boy), Burla Hatun'un (Burla Ḫatun) "attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kestirmesi", "atdan ayġır deveden buğra ḳoyundan ḳoç ḳırdurdı" (Ergin, 2011/b-I: 162) sözleriyle dile getirilmiştir. Bu sözler eski Türklerin geleneksel mutfak kültürlerinde etin önemini Oğuzlardan hareketle ortaya koyan örneklerin başlıcaları arasına girmektedir. Bu ibarelerin ayrıca eski Oğuz töresindeki "cömertlik" emarelerinden biri olduğunu da belirtmek gerekir. Çünkü ilgili sözler eski Oğuz Türklerinin toplumsal saygınlıklarına ve sosyal statülerine "yöneten" kesim bağlamında dikkat çekmektedir. Bu durumu Türk sosyal norm yapısının "halk mutfağı" temelindeki yansıması olarak yorumlamak olasıdır. Bilindiği üzere eski Oğuzlar Göktürk idaresi altında da yaşamıştır. Göktürklerin hâkim oldukları devirlerde ve sahalarda uygulamaya konulan halk mutfağı faaliyetleri itibarıyla eski Oğuzların önemli roller üstlendiklerinin dile getirilmesinde yarar vardır.

Çin kaynaklarından edinilen bilgilere göre eski Türkler sefere çıktıklarında at ve koyun sürülerini gıda temin etmek amacıyla yanlarında götürmüşlerdir. Bunun yanında eski Türklerin, et hazırlama ve saklama usullerini de ilk keşfeden toplumsal yapılardan biri olarak tarihe geçtikleri de bilinmektedir (Közleme, 2012: 154). Etin uzun süreli bir şekilde muhafaza edilmesi çeşitli baharatlar kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Ancak eski Türkler, tuzlayarak kurutmak suretiyle eti saklama yolunu tercih etmişlerdir. Kurutma usulüne istinaden sucuk ve pastırma gibi belli başlı besinler eski Türkler tarafından çevredeki kavimlere tanıtılmıştır. Sucuk ve pastırma yapımı bugün hâlihazırda sürdürülmekle birlikte, bilhassa eski Türk sofralarının gıda depolama mahsulleri arasında gösterilmektedir. İlk kez Orta Asya Türkleri tarafından üretilen pastırma, konargöçerliğin bir gereği olarak ortaya çıkmıştır. Pastırmanın, Orta Çağda Avrupa'ya akın eden Hun ve Oğuz Türkleri tarafından yiyecek maddesi olarak tüketildiği ve Selçuklular tarafından Anadolu'ya getirildiği edinilen bilgiler arasındadır (Aksu ve Kaya, 2001: 319; Memiş ve Ersoy, 2007: 880).

Eski Türklerdeki halk mutfağı faaliyetleri itibarıyla güz mevsiminin sonlarına doğru kesilen kanatlı hayvanların etleri de kış mevsimi boyunca donmuş toprakta saklanarak tüketilmiştir (Roux, 2018: 141). Buna ek olarak eski Türkler etleri kızartırken çeşitli yağlardan da faydalanmışlardır. Bu yağ çeşitleri içinde "don yağı", "iç yağı" ve "kuyruk yağı" başı çekmiştir (Ögel, 1978/IV: 13-15). Geleneksel Türk mutfak kültüründeki kızartma tekniği bu yağlardan hareketle geliştirilmiştir. Yağların genellikle et ve et ürünlerini kızartmak amacıyla eski Türklerin yardımına koşan yemeklik mutfak malzemeleri arasında yer aldığını ifade etmek lazımdır. Söz konusu

duruma yönelik olarak eski Türklerin, kızartma işleminde bitkisel yağlardan ziyade hayvansal yağları tercih ettikleri görülmektedir.

Eski Türklere ait halk mutfağı faaliyetlerinde hububat ürünlerine de önem verildiği görülmüştür. Bilhassa Uygur Türklerinin Doğu Türkistan'a hükmettikleri dönemde "karız" adı verilen tarımsal sulama yöntemini geliştirip çok çeşitli hububat ürünlerini yetiştirmeyi başardıkları bilinmektedir. Buğday ve arpa gibi bazı hububat ürünleri kullanılarak yapılan ekmek ve yufka geleneksel Türk sofralarını çeşitlendiren ve zenginleştiren bir düzlemde değerlendirilmiştir. Bu durum tarihî Türk vesikalarında geçen bazı kelimelerle de sabittir. Zira *Dîvânu Lugâti't-Türk'*teki "arpa" (arpa), "bugday" (buğday), "epmek" (ekmek), "etmek" (ekmek), "etmekçi" (ekmekçi), "tarıg" (darı veya buğday) ve "yubka" (yufka) gibi başlıca ifadeler bu hususu özetlemektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 552, 599, 640, 649, 856, 985). Eski Türkistan'daki halk mutfağı kapsamında üretim ve tüketim nesnesi olarak kabul gören tahıl mahsullerinin et mahsullerinden hemen sonra gelen yemeklik faktörler arasına katıldıklarını dile getirmekte yarar vardır. Tahıl mahsullerinin Türklerce tanınması ise Uygurlar sayesinde olmuştur.

Ekmek ve yufka Uygurların buğday, arpa ve çavdar unundan ürettikleri gıdalar olarak Türk halk mutfağı tarihine geçmiştir. Uygur devleti döneminde meyve ve sebze yetiştiriciliği de yapılmıştır. Özellikle üzüm yetiştirildiği Uygurların en fazla önem verdikleri bir alan olarak bilinmektedir. Bu kapsamda Uygur Türklerinin üzümden pekmez ve şarap istihsaline giriştikleri bilinen bir gerçektir (Kafesoğlu, 1987: 107). Eski Türkler, üzüm yetiştiriciliğinin yanında dut, kavun, erik, kayısı, şeftali, elma, karpuz, iğde, armut, fındık, fıstık ve ceviz yetiştiriciliğiyle de ilgilenmişlerdir. Ayrıca eski Türklerin soğan, sarımsak, şalgam, kabak, pancar, pırasa, havuç, turp, patlıcan, ıspanak, salatalık ve benzeri sebzeleri yakından tanıdıkları belirtilmektedir (Alpargu, 2008: 21). Ancak sebzeler, eski Türk halk mutfağının öncelikli gıdalarından sayılmamıştır. Nitekim sebze yemeklerinin geleneksel Türk mutfak kültürüne çok sonradan dâhil edildiği düşünülmektedir.

Eski Türkler için hayvancılık faaliyetine son derece uygun bir ortam yaratan Merkezî Asya steplerinde tarım çok fazla bir ilerleme kaydetmemiştir. Zira 5. yüzyılın başları itibarıyla Türkistan'ın tarıma kısıtlı bölgelerinde dahi bazı tahıl ürünlerinin yetiştirildiği bilinmekle beraber, tarım Uygurların yerleşik hayatı benimsemelerini takiben gerçek kimliğine kavuşmuştur (Dinç, 2019: 290). Buğday, arpa, çavdar, darı ve benzeri hububatlar eski Türklerin sofralık mahsullerine Uygurlar aracılığıyla girmiştir. Tarımın ivme kazanmasına istinaden eski Türklerde çeşitli ekmek türlerinin de ortaya çıkmaya başladığı gözlemlenmiştir. Bugün Özbekistan'da farklı şekiller verilerek yapılan çeşitli ekmekleri esasen eski Türk halk mutfağının tezahürleri arasında saymak imkân dâhilindedir.

Çinliler tarafından geliştirilen pirinç tarımının zamanla Uygur Türklerine sirayet ettiği de bilinen bir gerçektir. Bu kapsamda Uygurların bir bakliyat mahsulü olan pirinç tarımını İpek Yolu kanalıyla Anadolu'ya taşıdıkları düşünülmektedir. Doğu Türkistan'daki Turfan ovasından İran'a ve Anadolu'ya ilk pirinç fideleri de büyük bir olasılıkla Uygurlar tarafından getirilmiştir (Allsen, 2001: 137). Dolayısıyla Uygur Türklerinin, pirinci kendi halk mutfakları dâhilinde tükettiklerinin ifade edilmesinde yarar vardır. Bu şekilde eski Türklerin sosyal, kültürel, toplumsal, siyasal, ekonomik ve coğrafî koşullarına göre şekillenen halk mutfağı faaliyetleri de tarihsel geri plan itibarıyla bilhassa Uygur devletinin hüküm sürdüğü dönemde belirgin bir hal almıştır.

Uygurlardan itibaren eski Türklerde kümes hayvancılığının yapıldığına da şahit olunmuştur. Bu doğrultuda Uygur Türkleri ekseriyetle tavuk ve horoz yetiştirmişlerdir. Uygurların kümesler inşa ettikleri, tünekler yaptıkları ve kümes hayvanlarını iğdiş (hayvanların erkeklik bezlerinin çıkarılmak veya burulmak suretiyle erkeklik görevi yapamayacak duruma getirilmeleri) ettikleri bilinmektedir (Ögel, 1978/II: 396-406). Uygurlar kümes hayvanlarının etlerinden, tüylerinden ve yumurtalarından fazlaca yararlanmışlardır. Bu düzlemde kanatlı hayvancılığın veya kümes hayvancılığının Türk kültür tarihine Uygurlar tarafından kazandırıldığını ifade etmek mümkündür. Böylece yerleşik yaşam dairesine geçen ilk Türk boyu olarak Uygurlar, eski Türklerdeki halk mutfağının ana mahiyetini meydana getirmişlerdir.

Sonuç

Eski Türklerin halk mutfağı faaliyetlerinde et ve et ürünlerinin en ön sırada yer aldığını dile getirmekte fayda vardır. Et ve et ürünleri eski Türklerin geleneksel sofralarının vazgeçilmez unsurları arasına girmiştir. Zira eski Türklerdeki halk mutfağı öncelikle avcılıktan ve göçerevli hayvancılıktan elde edilen et ve et ürünlerine binaen şekillenmiştir. Bu minvalde eski Türkler, avladıkları veya kestikleri hayvanlardan sağladıkları hemen hemen her türlü et ürününü kendi geleneksel mutfak kültürleri içerisinde değerlendirmişlerdir. Orta Asya veya Türkistan coğrafyasının geniş ve yüksek düzlüklerinde büyükbaş ve küçükbaş hayvancılığı en ileri seviyelerde icra eden eski Türkler, et ve et ürünlerini hazırlama ve saklama yöntemlerini de ayrıca geliştirmişlerdir. Etin uzun süreli muhafazası, ete çeşitli baharatlar katılarak hayata geçirilmiştir. Eski Türklerdeki en önemli et saklama yöntemi "kurutma" olarak Türk halk mutfağı tarihindeki kayda geçmiştir. Et kurutma tekniğine binaen eski Türkler, sucuk ve pastırma gibi başlıca gıda maddelerini Türk halk mutfağı içinde bulundurmuşlardır. Ekseriyetle savaş zamanlarında sucuk ve pastırma Türk savaşçılarının erzakı olarak öne çıkmıştır.

Hunlardan başlayarak bilhassa koyun yetiştiriciliğiyle hemhal olan eski Türkler, zamanla keçi ve sığır yetiştiriciliğini de benimseyip kendi halk mutfaklarını zenginleştirme ve çeşitlendirme yoluna gitmişlerdir. Bu kapsamda koyun, keçi ve sığır besiciliği eski Türklerdeki sürü sahipliğini ön

planda tutan yüksek prestijli işlerin başında gelmiştir. Dolayısıyla malum prestijin hanelerdeki mutfaklarda sergilenen hayvansal besinlere göre de şekillendiği bilinmektedir. Eski Türkler, kendi usullerine göre avladıkları ve kestikleri hayvanların kaba etlerinin yanı sıra ciğerlerini, yüreklerini, böbreklerini, işkembelerini, kellelerini, dalaklarını, beyinlerini ve bağırsaklarını da halk mutfağı faaliyetlerinde kullanmışlardır. İlgili husus halk mutfağı eksenindeki bazı geleneksel mesleklerin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Nitekim sakatatçılık eski Türklerden itibaren cereyan eden ve bugüne kadar süren "halk mutfağı" merkezli geleneksel meslek kollarından biri olarak dikkat çekmektedir. Bu mesleklere zamanla kasaplık, şarküteri işletmeciliği, mezbaha işçiliği, kombina tesisçiliği ve benzerleri de eklenmiştir.

Eski Türkler, kendilerine özgü olarak teşekkül ve tekâmül eden halk mutfağı faaliyetlerinde süt ve süt ürünlerini azamî derecelerde önemsemişlerdir. Bununla birlikte ski Türkler bilhassa koyun, keçi ve sığır sürülerinden kaymak, yoğurt, kımran, yağ, peynir ve tarasun gibi birtakım gıdalar elde etmişlerdir. Yine eski Türkler, süt ve süt ürünlerini daha ziyade sığır yetiştiriciliğinden kazanmışlardır. Süt üretiminde ayrıca özel olarak yetiştirilen kısrakların değerlendirildiği de bilinmektedir. Zira kısrak sütü veya kımız eski Türklerin halk mutfağındaki içecek maddelerinin en başta gelen unsurları arasında yer almıştır. Bu şekilde yoğurt ve kımız, Göktürklerden başlayarak eski Türkler eliyle çevre kavimlere tanıtılmıştır. Eski Türklerin halk mutfağı uygulamalarında sütün tek bir damlası bile ziyan edilemeyecek bir öneme sahip olmuştur. Özellikle sütten üretilen kaymak; ekmek ve yufka türünden kimi temel yiyeceklere sürülmek kaydıyla tüketilmiştir. Yoğurttan elde edilen ayran ise hayvan derilerinden yapılan tulumlarda çalkalanmak suretiyle saklanıp tereyağına dönüştürülmüştür.

Eski Türk halk mutfağı bünyesinde tarımsal ürünlerin de mevcut olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Bu bağlamda eski Türkler, belli başlı hububat ve bakliyat ürünlerini yetiştirmeyi bilmişlerdir. Malum ürünler içerisinde buğday, arpa, çavdar ve pirinç en sık rastlananlardan birkaçıdır. Nitekim buğday, arpa ve çavdar unundan çeşitli ekmeklerin yapıldığını belirtmekte fayda vardır. Bilindiği gibi ekmek, Türk sofralarının ana unsuru olarak geçmişten bugüne sirayet eden bir arka plana sahiptir. Pirinç tarımının ise Çinlilerden Türklere geçtiği düşünülmektedir. Tarımsal etkinliklerin özellikle Uygurlar arasında hız kazandığını dile getirmek lazımdır. Uygurların hüküm sürdükleri Doğu Türkistan coğrafyası itibarıyla meyve ve sebze yetiştiriciliği de ön plana çıkmıştır. Üzüm, dut, kavun, erik, kayısı, elma, karpuz, iğde, şeftali, armut, fındık, fıstık ve ceviz gibi birtakım ürünler Uygur Türkleri tarafından Türk halk mutfağına kazandırılmıştır. Tarım ürünleri hayvancılık ürünleriyle birleştirilerek eski Türklerdeki halk mutfağı faaliyetlerini daha geniş bir alana taşımıştır. Bu doğrultuda tarım, hayvancılığın yardımcı unsuru olarak Türk kültür tarihindeki yerini

almıştır. Bu sayede eski Türklerdeki halk mutfağı faaliyetlerinin artarak çeşitlendiği gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak halk mutfağı, Türklerin tarihsel zeminde üzerine eğildikleri önemli bir kültürel sahayı yansıtmaktadır. Bu kültürel saha içinde Hun, Göktürk ve Uygur devletlerinin çok büyük payları bulunmaktadır. Bu devletlerin hüküm sürdükleri devirler ve coğrafyalar temelinde halk mutfağı unsurları Türk milletinin beslenme gereksinimlerine göre biçimlenmiştir. Bu durum ise zamanla Türklere özgü yeme-içme kültürünün kodlarını ortaya çıkarmıştır. Böylelikle Türk kültür ve medeniyet havzasının tetkikinde ve tahlilinde eski Türklerdeki halk mutfağı faaliyetlerinin ayrı birer yere, değere ve öneme sahip olduğu açık ve net bir biçimde görülmüştür. Türk milletinin, toplayıcılık ve avcılık dönemlerinden itibaren geleneksel mutfak kültürü kapsamındaki ihtiyaç unsurlarını sürekli olarak göz önünde bulundurduğu bilinen bir gerçektir. Bu durum Türklerin sosyokültürel ve sosyoekonomik yaşam süreçlerini halk mutfağı ekseninde devamlı olarak meşgul etmiştir. Dolayısıyla Orta Asya'nın en eski kültürlerinden eski Türk kültürüne intikal ettiği tahmin edilen halk mutfağı faaliyetlerinin eski Türklerin tarihsel seyirlerine göre belli bir kalıba sokulduğunu ve bu kalıptan ileri gelen bir kısım kodlarla şekillendiğini dile getirmekte yarar vardır. İlgili husus ise Türklerin karakteristik özelliklerini ve millî kimliklerini "halk mutfağı" vasıtasıyla dünyaya tanıtan bir etki yaratmıştır. Hun, Göktürk ve Uygur devletleri kuşkusuz bu etkideki en büyük pay sahipleri olarak tarihteki yerlerini almışlardır.

KAYNAKÇA

Abdikulova, R. (2007). Türkistan veya Orta Asya coğrafyası üzerine değerlendirme. *Türkoloji,* 1(2), 100-103.

Aksu, M. İ. – Kaya, M. (1999). Erzurum piyasasında tüketime sunulan pastırmaların bazı fiziksel, kimyasal ve mikrobiyolojik özellikleri. *Journal of Veterinary and Animal Sciences*, 25(3), 319-326.

Allsen, T. T. (2001). *Culture and conquest in Mongol Eurasia.* London: Cambridge University.

Alpargu, M. (2008). 12. yüzyıla kadar İç Asya'da Türk mutfak kültürü. *Türk Mutfağı,* 1, (ed.: A. Bilgin - Ö. Samancı), 17-25, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Arat, R. R. (2007). *Yusuf Has Hacip – Kutadgu Bilig: Metin.* C. I, Ankara: Türk Dil Kurumu.

Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik.* (çev.: Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı.

Bahar, H. (1994). Türkistan'ın coğrafi konumu ve İlkçağ kaynaklarına göre tarihi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* 1, 233-244.

Buldur, A. D. vd. (2016). Dede Korkut destanlarının kültür coğrafyası. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(3), 925-947.

Çobanoğlu, Ö. (2012). Türk mitolojisinde al dini ve okra ilişkisi. *38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildirileri: Tarih ve Medeniyetler Tarihi,* (ed.: Z. Dilek), 981-986, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Davlet, M. (1976). *Rock engravings in the Middle Yenisei Basin*. Moskow: Nauka.

Dinç, M. (2019). Halk bilgisinin beslenme ve mutfak kültürüne dönük temsilleri. *Halk Bilimi El Kitabı.* (ed.: Mustafa Açа), Ankara: Nobel.

Ercilasun, A. B. – Akkoyunlu, Z. (2020). *Kâşgarlı Mahmud – Dîvânu Lugâti't-Türk: Giriş-metin-çeviri-notlar-dizin.* Ankara: Türk Dil Kurumu.

Ergin, M. (2011). *Orhun abideleri.* İstanbul: Boğaziçi.

Ergin, M. (2011b), *Dede Korkut kitabı: Giriş-metin-tıpkıbasım I*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Ertaş, Y. – Gezmen Karadağ, M. (2013). Sağlıklı beslenmede Türk mutfak kültürünün yeri. *Gümüşhane Üniversitesi Sağlık Bilimleri Dergisi*, 2(1), 117-136.

Esin, E. (1978). *İslâmiyetten önceki Türk kültür târîhi ve İslâma giriş.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Kafesoğlu, İ. (1987). *Türk bozkır kültürü.* Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk millî kültürü.* İstanbul: Ötüken.

Kobya, E. Ş. (2013). Kutadgu Bilig'de yiyecek ve içecek adları. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* 8(8), 823-833.

Koca, S. (2017). Eski Orta Asya'da tabiat, iklim ve insan unsuru. *Asya Araştırmaları Dergisi-The Journal of Asian Studies,* 1(1), 1-18.

Közleme, O. (2012). *Türk mutfak kültürü ve din.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Memiş, E. – Ersoy, Y. (2007). Geleneksel gıda muhafaza yöntemleri. *38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildirileri: Maddi Kültür,* (ed.: Z. Dilek vd.), 1289-1310. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Öcal, S. (1985). Eski Türklerde yiyecekler. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi: Z. F. Fındıkoğlu'na Armağan,* 35, 161-213.

Ögel, B. (1978). *Türk kültür tarihine giriş: Türklerde köy ve şehir hayatı (Göktürklerden Osmanlılara).* C. I, Ankara: Kültür Bakanlığı.

Ögel, B. (1978). *Türk kültür tarihine giriş: Türklerde yemek kültürü (Göktürklerden Osmanlılara).* C. IV, Ankara: Kültür Bakanlığı.

Ögel, B. (1978). *Türk kültür tarihine giriş: Türklerde ziraat kültürü (Göktürklerden Osmanlılara).* C. II, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ögel, B. (1984). *İslâmiyetten önce Türk kültür tarihi: Orta Asya kaynak ve buluntularına göre.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Roux, J. P. (2018). *Türklerin tarihi.* (çev.: Aykut Kazancıgil - Lale Arslan Özcan,), İstanbul: Kabalcı.

Sürücüoğlu, M. S. – Özçelik, A. Ö., (2008). Türk mutfak ve beslenme kültürünün tarihsel gelişimi. *38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*

Bildirileri: Maddi Kültür, (ed.: Z. Dilek vd.), 1289-1310. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Talas, M. (2005). Tarihî süreçte Türk beslenme kültürü ve Mehmet Eröz'e göre Türk yemekleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* 18, 273-283.

Tezcan, M. (1982). Türklerde yemek yeme alışkanlıkları ve buna ilişkin davranış kalıpları. *Türk Mutfağı Sempozyumu Bildirileri,* (hzl.: Millî Folklor Araştırma Dairesi), 113-133, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Tezel, N. (1969). *Türkiye folklor ve etnografya kılavuzu.* Ankara: Millî Eğitim Basımevi.

Yıldırım, E. (2020b). *Türk bozkır kültürünün doğuşu: Andronovo kültürü*. İstanbul: Ötüken.

Yıldırım, E. (2020a). Türk etnogenezi meselesinde Neolitik-Tunç ve Demir Çağları'ndaki kültürler üzerine bir değerlendirme. *Gaziantep University Journal of Social Sciences,* 19(2), 447-458.

Yıldırım, K. (2023). Türkistan adı üzerine. *Türk Dünyası Tarih ve Kültür Dergisi,* 440, 22-26.

Yurteser, S. T. – Erdi, S. (2007). *Dîvânü Lugâti't-Türk – Mahmûd el-Kâşgarî.* İstanbul: Kabalcı.

Ziya Gökalp. (2018). *Türk medeniyeti tarihi.* (hzl.: A. Duymaz), İstanbul: Ötüken.

Extended Summary

The culinary practices of the common folk in old Turkish societies encompass the traditional food culture that was shaped in the region of Central Asia, also known as Turkestan. These practices reflect the collective and widespread worldview of the populations belonging to the Turkish states established throughout history in the Turkestan region. The culinary traditions that emerged during the periods of the Hun, Gokturk and Uyghur empires extended across a broad geographical area. This expansion highlights how the essential culinary needs of the Turks were shaped within the framework of fundamental concepts such as 'human', 'time' and 'space'.

The old Turks primarily met their culinary needs through animal husbandry. This economic system significantly influenced their dietary habits. They would typically slaughter male animals for consumption, aiming to preserve the reproductive capacity of their livestock. Demonstrating foresight, the Turkish people preserved meat both by cooking and through early methods of preservation (akin to curing or storing), ensuring its availability in times of need. Meat was regarded as a vital source of strength and health. In addition to meat, they utilized the milk and hides of these animals, thereby sustaining their way of life through multiple resources derived from livestock. The community consistently aimed to maintain unity and a collective spirit. During feasts, weddings and festivals, folk gathered to share meals, reinforcing social cohesion. Such communal gatherings strengthened the sense of nationhood within the context of folk cuisine.

The coexistence of nomadic and settled lifestyles in Turkish society is seen as a result of both economic opportunities and culinary traditions. The Uyghurs, in particular, quickly adapted to settled life, making efficient use of the land. As a result, the Turkish people, through the Uyghurs, transitioned in part to an agrarian society. This shift contributed to the use of vegetables in Turkish cuisine. However, animal-based foods continued to be consumed as a cultural norm. Influenced by the nomadic lifestyle, old Turks primarily consumed meat and utilized nearly every part of the animal, including intestines, which were used in dishes like sausage, stuffed intestines, and cured meats.

Beverages held a significant place in old Turkish cuisine. The Turks, who made ayran by diluting yoghurt, consumed it frequently to cool down during hot weather. They even

created a non-alcoholic version of "ayran rakisi" by fermenting ayran in goat skins. This drink served to refresh and quench their thirst. Other notable beverages included sweetened fruit compote and honey compote made from honey and water. The dietary culture of old Turks was characterized by a balanced consumption of various foods, minimizing waste and supporting a productive society. Their attention to diet reflects the necessity of maintaining strength and vitality in the harsh climate of Central Asia. Furthermore, the communal nature of meals reinforced unity, which was seen as crucial for the protection of their land and the continuity of their lineage.

Firstly, it is necessary to examine the elements of folk cuisine related to the Turkish nation, which first emerged on the steppes of Central Asia, within the context of historical and cultural codes. The periods during which the old Turk states ruled undoubtedly correspond to specific intervals of time when the traditional culinary practices of the folk were put into action. Therefore, it is essential to explain the folk cuisine practices of the old Turks, particularly in relation to the Hun, Gokturk and Uyghur states. This study analyzes the folk culinary activities of the old Turks through an interpretative-historical analysis, based on the food culture during the periods of the Huns, Gokturks and Uyghurs. The traditional culinary codes of old Turkish culture, grounded in the concept of 'kitchen' are addressed based on available historical data. As a result, the cultural continuity of the folk cuisine concept, which uniquely developed, settled and spread among the old Turks, is identified in terms of its defining, guiding, supporting and shaping aspects. This is done by considering both the 'ruling' and "ruled" groups and following the agricultural, consumption, distribution and trade products of the old Turkish state system.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 10.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 02.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1564902
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 795-817.

Araştırma Makalesi
Research Article

ALPAMIŞ DESTANI'NIN SİBİRYA TATARLARINDAKİ MASAL VERSİYONLARININ (ALIP MEMŞEN) KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

♦

COMPARATIVE STUDY OF THE TALE VERSIONS (ALYP MEMSHEN) OF THE ALPAMISH EPIC IN SIBERIAN TARTARS

Raşit ÇÖLOĞLU*

ÖZ: Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen masallarında diğer Alpamış anlatılarıyla pek çok ortak motif yer alsa da onlarda görülmeyen motiflere de rastlanır. Bu makalenin amacı Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen masallarını versiyonlarıyla ve Türk Dünyasındaki varyantlarıyla karşılaştırmalı olarak incelemek ve bu masalların Alpamış Destanı çalışmaları içindeki konumunu ortaya koymaktır. Çalışmada Karşılaştırmalı Metin Analizi Yöntemi kullanılmıştır. Makalede Alıp Memşen masallarının altı versiyonunun şahıs kadrosu versiyonlar arası ve Türk Dünyası varyantları arası karşılaştırma yapılarak şu başlıklar altında incelenmiştir: Kahraman, kahramanın babası, kahramanın annesi, kahramanın karısı, kahramanın kız kardeşi, kahramanın erkek kardeşi, kahramanın atı, yeni damat, yardımcı kızlar ve yaşlı Rus kadın, yabancı şehir halkı. Daha sonra versiyonların muhtevaları versiyonlar arası ve Türk Dünyası varyantları arası karşılaştırma yapılarak şu başlıklar altında incelenmiştir: Kahramanın yurdundan ayrılması, kahramanın alp uykusuna yatması ve tutsak edilmesi, kahramanın tutsak edildiği zindan, kahramanın ailesine haber göndermesi, kahramanın esirlikten kurtuluşu, kahramanın dönüşü ve intikam alışı. Araştırmanın sonucunda Alıp Memşen versiyonlarının diğer varyantlarda olmayan dikkate değer farklılıkları detaylarıyla ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sibirya Tatarları, Alpamış, Destan, Alıp Memşen, Masal

ABSTRACT: *Although there are many motifs in common with other Alpamysh narratives in the Siberian Tatars' Alyp Memshen tales, there are also motifs that are not seen in them. The aim of this article is to examine the Siberian Tatars' Alyp Memshen tales in comparison with their versions and variants in the Turkish World and to reveal the position of these tales in the studies of the Alpamysh Epic. The Comparative Textual Analysis Method was used in the study. In the article, six versions of the Alıp Memnun tales are examined under the following headings by comparing the versions with the person cast and the Turkish World variants.: Hero, hero's father, hero's mother, hero's wife, hero's sister, hero's brother, hero's horse, new groom, helper girls and old Russian woman, foreign city people. Later, the contents of the versions were compared between the versions and the Turkish World variants and examined under the following headings: The hero's departure from his homeland, the hero's hibernation and captivity, the dungeon where the hero was held captive, the hero's sending news to his family, the hero's release from captivity, the hero's return and revenge. As a result of the research, the remarkable differences of the Alyp Memshen versions that are not in the other variants were revealed in detail.*

Keywords: *Siberian Tatars, Alpamysh, Epic, Alyp Memşen, Folk Tale*

* Dr.-Erciyes Üniversitesi Araştırma Dekanlığı/Kayseri-rasitcologlu@gmail.com (Orcid: 0000-0001-8560-6463)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Türklerin zengin destan geleneğinde Alpamış Destanı'nın ayrıcalıklı bir yeri vardır. Yalnızca tarihî ve edebî bir metin olmaktan öte Sovyet siyasetine rağmen bölge Türklüğünün milli kimlik ve değerlerini koruma direncinin de temsilcisi olan (Paksoy, 2012: 11) bu destanın *Odysseus Destanı* (*İthaka'ya Dönüş* ve *Taliplerin Öldürülmesi* / XIII-XXIV. bölümler) ile benzerlikleri (Reichl, 2017: 185-186) bir yana bırakılırsa geniş bir coğrafyada, birbirine çok uzak Türk boyları arasında bile pek çok benzer motifle yüzyıllardır anlatılması onu Türk Dünyasının en yaygın ortak destanı yapmaktadır. Böylesine geniş bir alanda hemen hemen aynı destan kurgusunun gelenekselleşmesi oldukça sıra dışıdır. Araştırmacılar bunun mümkün olması için destanın Türk boylarının yoğun etkileşimde olduğu bir dönemde ortaya çıktığı ve daha sonra göçlerle daha geniş bir alana taşındığı yönünde fikirler öne sürmüşlerdir (Ergun, 1992: 77; Reichl, 2017: 383).

Alpamış'ın hangi anlatılardan beslenerek teşekkül ettiği kesin olarak ortaya konulmamış olsa da Türk ve Moğol [1] destancılık geleneğindeki "Kahramanın bir eş arayışı üzerine kurulu" destanların (Rinchindorji, 2012: 223) veya "Kur destanları"nın (Heissig, 1979: 9) Alpamış Destanı'yla aynı kökenlere sahip olduğu varsayılabilir.

Kazaklara ait Alpamıs masallarının versiyonlarını inceleyen Yıldırım, bu metinlerin yalnızca mensur oldukları için masal olarak adlandırıldığını, ancak bu metinlerin tür olarak destandan uzaklaşıp masallaşma yoluna gittiğiyle ilgili bir husus görülmediğini belirtir (2015: 129). Diğer yandan Ergun, Alpamış'ın kısa içerikli Başkurt ve Tatar varyantlarının eksik olması ve pek çok motifi yitirmesi sebebiyle âdeta masallaştığını belirtir (1992: 76). Jirmunskiy de Alpamış'ın Başkurt ve Tatar varyantlarının masal kategorisinde yer alması gerektiği yönündeki fikrini bu metinlerin destanlardaki savaş ve kahramanlık ortamına sahip olmamalarına dayandırır (2018: 181). Reichl ise Alpamış'ın Başkurt anlatmalarını şekil bakımından masal ve nazıma yakın nesir olarak tanımlar ve anlatmaların olay örgüsünün zamansız bir peri masalı dünyasında geçtiğini söyler (2017: 369, 372). Sibirya Tatarlarının kısa metinlerden oluşan altı Alıp Memşen anlatısı ise *Sibirskiye Tatary. Iz Sokrovishchnitsy Dukhovnoy Kul'tury. Antologiya Fol'klora Sibirskikh Tatar: Dastany, Munadzhaty, Baity* isimli kitabın *Kahramanlık Destanları* (*Героические Дастаны*) ana başlığı altında yer alır. Ancak bu metinler incelendiğinde muhteva ve şekil bakımından Ergun, Jirmunskiy ve Reichl'ın Alpamış'ın Başkurt ve Tatar varyantlarında belirttikleri özellikleri taşıdığı görülmektedir. Bu sebeple makalede Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen anlatılarının destan yerine masal olarak tanımlanması tercih edilmiştir.

Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen masallarının dâhil olduğu altı versiyon 1971-2014 yılları arasında yapılan saha araştırmaları sonucunda

[1] Potanin tarafından Moğolların Hoto Goytu boyundan derlenen *Hovugu ve Hadın Dzuge* masalı da Alpamış Destanı'yla benzer bir muhtevaya sahiptir (Jirmunskiy, 2018: 200).

derlenmiştir. Bunlardan ilk masal (1. versiyon) olan *Alıp Memşen* (Yusupov, 2014: 453-457) G. Tukay ve ünlü bilim adamı F. Akhmetova-Urmançe'nin kişisel arşivinden alınmış ancak ne zaman derlendiği belirtilmemiştir. Bu versiyonun sonuna ise "Babamdan öğrendiğim bu. Ramazan Koca yazıya aldı" (Yusupov, 2014: 457) şeklinde bir açıklama eklenmiştir. İkinci masal (2. versiyon) olan *Alıp Memşen* (Yusupov, 2014: 461-466) ve üçüncü masal (3. versiyon) olan *Atmemşen* (Yusupov, 2014: 472-475) 1972 yılında Tümen oblastı, Tobolsk rayonu, Laytamak köyünde yaşayan Isyanyarova Sinnikamal Nabievna'dan F. Akhmetova-Urmançe tarafından derlenmiştir. Dördüncü (4. versiyon) masal olan *Atmemşen* (Yusupov, 2014: 478-480) 2014 yılında F. Yu. Yusupov tarafından Tümen oblastı, Vagai, Uvat ve Tobolsk rayonlarında yapılan saha araştırmaları sırasında derlenmiştir. Bu versiyonun başında "Yaşlılardan kalan sözlerdi. İşittiklerimi ben de size söyleyeceğim" ifadesine yer verilir[2]. Beşinci masal (5. versiyon) olan *Altmemşen* (Yusupov, 2014: 483-484) 1971 yılında Tümen oblastı, Tobolsk rayonu, Çeburga (Kükrende) köyünden F. Akhmetova-Urmançe tarafından derlenmiştir. Altıncı masal (6. versiyon) olan *Altmemşen* (Yusupov, 2014: 486-488) 1971 yılında Tümen oblastı, Tobolsk rayonu, Çeburga (Kükrende) köyünde Kavi Ibragimov'dan (1916 doğumlu) F. Akhmetova-Urmançe tarafından derlenmiştir (Yusupov, 2014: 628). Ardından bu altı masal Sibirya Tatarlarına ait daha pek çok türden halk edebiyatı eseriyle birlikte hem Tatarca aslıyla hem de Rusça çevirileriyle birlikte *Sibirskiye Tatary. Iz Sokrovishchnitsy Dukhovnoy Kul'tury. Antologiya Fol'klora Sibirskikh Tatar: Dastany, Munadzhaty, Baity* başlığıyla kitaplaştırılır ve 2014 yılında Kazan şehrinde basılır.

Sibirya Tatarlarından Alpamış'a dair bu masal derlemeleri yanında *Alpamış* (1970) ve *Alıp Memşen* (1973) adında iki şarkı da güfte ve müziğiyle kayda alınmış ve aynı kitapta notalarıyla yayınlanmıştır (Yusupov, 2014: 489-494).

Sibirya Tatarlarında anlatılan Alıp Memşen'in masal varyantının/çeşitlemesinin (Ekici, 1998) kendi içindeki versiyonları/eş metinleri kimi epizotlarda birbirine benzer kimi epizotlarda ise birbirinden farklı içeriklere sahiptir. Türk Dünyasındaki diğer önemli varyantlarda görülen çocuksuzluk, ailelerin çocuklarını nişanlanmaları (bel kuda veya beşik kertme geleneği), kahramanın nişanlısını elde etmek için girdiği müsabakalar ve kahramanın dünürlüğü ile ilgili ilk yani *Sevgiliyi Elde Etme* (Reichl, 2017: 179) kısmındaki olaylara ise bu masalların hiçbirinde değinilmez.

Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen masallarının birinci versiyonu en hacimli olanıdır. Bu versiyonun geniş özeti Türkiye'de ilk kez Metin Ergun tarafından *Alıp Manaş* kitabında destanın *Tatar Varyantı* başlığı altında

[2] Benzer bir bitirme formeli Alıp Manaş Destanı'nın sonunda da yer alır: "Halktan duyduğum buydu" (Ergun, 1997: 146).

yayınlamıştır (1997, 61-63).[3]Ancak burada söz konusu metnin hangi Tatar grubuna dâhil olduğu belirtilmemiştir.

Bu çalışmanın amacı gerek Türkiye'de gerekse de yurtdışında yeterince incelenmeyen Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen masalları hem kendi içindeki altı versiyonuyla hem de Türk Dünyasındaki belli başlı Alpamış varyantlarıyla karşılaştırmalı olarak ele almaktır. Böylece sınırlı sayıdaki araştırmaya konu olan Sibirya Tatarlarının folkloruna araştırmacıların dikkatini çekmekle beraber Alpamış Destanı'nın farklı varyantlarını analiz etmek suretiyle onun daha iyi anlaşılmasına katkı sağlanacaktır. Makalede Karşılaştırmalı Metin Analizi Yöntemi [4] kullanılacaktır.

Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen Masallarının Şahıs Kadrosu ve Muhteva Açısından Karşılaştırılması

Şahıs Kadrosu

Kahraman

Sibirya Tatarlarından derlenen Alıp Memşen masalları ismini destan kahramanından alır. Alıp Memşen olağanüstü büyüklükte bir bedene ve güce sahiptir. Ailesini geride bırakıp bilinmeyen maceralara atılacak kadar gözü kara olan bu bahadır aynı zamanda kuray (kaval) ve dombra çalabilmektedir. Destanın sonundaki ok yarışında hedefi ve damadı vurarak intikam almasıyla da iyi bir nişancı olduğunu göstermiştir. Ayrıca onu ayırt edilmesini kolaylaştıran bir özelliği de başında bir ben (Kazak varyantında olduğu gibi) veya bir tutam altın saçın veya altın ayın (Başkurt varyantında olduğu gibi) olmasıdır. Destanın Özbek varyantında ise Şahımerdan Pir tarafından kahramanın omzuna bırakılan beş parmak izin vardır (Ertürk, 2019: 115).

Kahramanın ismi incelenen altı masalda üç farklı şekilde geçer. Bunlar *Alıp Memşen* (1. ve 2. versiyon), *Atmemşen* (3. ve 4. versiyon) ve *Altmemşen*'dir (5. ve 6. versiyon). 1. ve 2. versiyondaki *Alıp Memşen* adlandırmasının, söz konusu destanın Türk Dünyasında yaygın adıyla "Alpamış"ın daha erken bir dönemdeki anlatımından hatıra kaldığı düşünülebilir. Destanın diğer Türk boylarındaki varyantlarında kahramanın ismi, aynı kökenden türediği bariz olan bir çeşitliliğe sahiptir: *Alpamış* (Özbek), *Alpamıs* (Kazak, Karakalpak), *Alpamışa* (Başkurt), *Bamsı Beyrek/Bamsım Birek* (Dede Korkut), *Alpamşa* (Kazan Tatarları), *Alıp Manaş* (Altay).

[3] Ergun'un Alpamış'ın Tatar varyantının özetini hazırlamak için faydalandığı kaynaklar şunlardır: F.V. Ahmetova, Tatar Halık İcratı- Dastannar, Kazan 1984, 49-53; H. H. Gatina, H. H. Yarmuhametov, Tatar Halık İcratı- Ekiyatler, I. kitap, Kazan 1977, 268, 396-397.

[4] Alpamış Destanı'nın masal varyantlarının karşılaştırıldığı benzer bir çalışma için bk: Yıldırım, 2015.

Alpamış adının *Alp Mamış* veya *Alp Mamsı (Bamsı*[5]*)* adının kısaltılmış hali olduğu tahmin edilmektedir (Gökyay, 1973, s. XLVII; Jirmunskiy, 2018: 165; Reichl, 2018: 368). *Memşen* adı da *Mamış* sözcüğündeki */ı/* sesinin düşmesi ile ve muhtemelen ismin sonunda yer alan başka bir sözcüğün bileşimiyle oluşmuştur. *Mamış* veya *Manaş*'a ek olan sondaki bu sözcüğün "Han" olması mümkündür. Böylece kahramanın adının ilk hali *Alıp Mamış/Manaş Han* iken *Alıp Memşen* şekline dönüştüğü, daha sonra da bu isimden diğer versiyonlar olan *Atmemşen* ve *Altmemşen*'in türediği söylenebilir.

Uzun ve daha detaylı ilk iki versiyonda kahramanın adının *Alıp Memşen* olması, kısa ve nispeten yüzeysel varyantlarda ise "alıp" kelimesinin kısaltılarak *Atmemşen* ve *Altmemşen*'e dönüşmesi, anlatı adının korunması ile anlatı metninin korunması arasındaki paralelliği göstermektedir.

Kahramanın Babası

Bu versiyonlarda olaylar Alıp Memşen'in anne ve/veya babasından, karısından, kız kardeşinden ve bir kez de ablasından bahsederek (5. versiyon) başlar. Bu versiyonlarda kahramanın babasının adı *Aytübi Han* (1. versiyon) ve *Eitüli Padişah* (3. versiyon) olarak belirtilir. 2. versiyonda babası yaşlı bir padişahken 4. ve 5. versiyonda kahramanın babasından bahsedilmez. Yalnızca 5. versiyonun sonunda Altmemşen'in padişahın hizmetinde olduğuna değinilir ancak buradaki "padişah" ifadesiyle babasının kastedilip edilmediği açık değildir.

Türk Dünyasındaki Alpamış varyantlarında kahramanın babasının adı Özbek, Karakalpak ve Kazaklarda Bayböri/Bayborı (Ertürk, 2019: 281; Jirmunskiy, 2018: 122, 139, 144), Başkurtlarda önce yılkıcı sonra vezir olan Aktuba veya Alar Han (Jirmunskiy, 2018: 182), Dede Korkut Kitabı'nda Bay Büre Beg (Gökyay, 1973: 32), Altay Türklerinde ise Baybarak'tır (Ergun, 1997: 96).

Kahramanın Annesi

Kahramanın annesi ismine yalnızca 1. (Könersılu) ve 6. versiyonda (Hesibe) yer verilir. Kahramanın annesi 1., 2. ve 4. versiyonda oğlunun geri dönmemesinin ardından kör olurken 3. versiyonda ise aklını yitirir.

Türk Dünyasındaki Alpamış varyantlarında kahramanın annesinin adı Kazaklarda Analık, Karakalpaklarda Cantiles, Altay Türklerinde ise Ermen-Çeçen'dir.

Kahramanın Karısı

Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen versiyonlarında ismi sabit olan tek kişi kahramanın eşi Merçensılu'dur. Yalnızda 2. versiyonda Merçensılu yerine "kahramanın karısı" ibaresi kullanılır ki bu metnin sonunda karısı diğer versiyonlardan farklı olarak güvenilmez kabul edilerek Alıp Memşen

[5] Bamsı kelimesinin "Wang+Tinsi" yani "Bey'in oğlu, Prens" anlamlarına gelen Çince > İlhanlı Moğolcası'ndan bir alınçlamadan türediğini iddia eden alternatif bir etimoloji denemesi için bk: Uzuntaş, 2022: 528-534; Sertkaya, 2024:102.

tarafından terk edilir. Ayrıca 3. versiyonda onun yirmi beş yaşında olduğu belirtilir.

Merçensılu isminin ilk kelimesi olan "merçen", destanın Türk Dünyasındaki varyantlarında kahramanın eşi olarak karşımıza çıkan Barçın/Berçin (Özbek), Gülparşın (Karakalpak, Kazak) ve Barsın-Hıluv (Başkurt) isimlerinin bir türevidir (Ergun, 1997: 60; Ertürk, 2019: 283; Jirmunskiy, 2018: 122, 139, 144),). İsmin ikinci kısmını oluşturan "sılu" sözcüğü ise "güzel" anlamına gelir. Destandaki diğer kadınların isimlerinde de bu sözcüğün kullanımına rastlanır (Kahramanın annesi Könersılu ve kız kardeşi Karlıgaçsılu gibi) (1. versiyon). Bunun yanında Merçensılu karakteri Alpamış'ın diğer varyantlarındaki Banı Çiçek, Barçın /Gülbarşın gibi bahadır kız tipinde değildir.

Türk Dünyasındaki diğer Alpamış varyantlarından farklı olarak Dede Korkut varyantında Bamsı Beyrek'in karısının adı Banı Çiçek, Altay Türklerinde ise Alıp Memşen'in karısının adı Kümücek Aru'dur.

Kahramanın Kız Kardeşi

Kahramanın kız kardeşi ağabeyinden gelen mektubu bulma veya düğünde yengesinin talimatıyla tanımadığı ağabeyinin asıl kimliğini ortaya çıkarma girişiminde önemli roller üstlenir. Versiyonlarda kız kardeşinin ismi Karlıgaçsılu (1. versiyon) veya sadece kız kardeş (2. versiyon) olarak geçmektedir. Destanın Özbek varyantında da kahramanın kız kardeşinin ismi Kaldırgaş'tır ve kazların ağabeyinden getirdiği mektubu o bulur (Ertürk, 2019: 337). Özbek varyantı ile olay örgüsü açısından benzerlik gösteren Karakalpak varyantında da kız kardeşin adı Karlıgaş'tır. Destanın Kazan Tatarları varyantında Alpamşa'nın kaz ile gönderdiği mektubu bulan kahramanın kız kardeşi değil kahramanın karısı Sandugaç'ın küçük kız kardeşidir (Jirmunskiy, 2018: 188). Bu varyantta Sandugaç kendisiyle ilişkilendirilen mektubu bulma rolü sayesinde Özbek, Karakalpak ve Sibirya Tatarları varyantlarındaki Karlıgaç'ın yerine geçer. İsim benzerlikleri de bu rol değişikliğinin işaretlerindendir.

Dede Korkut Kitabı'nda Bamsı Beyrek'in kız kardeşlerinin isimlerine yer verilmese de ağabeylerini tanımadan onunla yaptıkları konuşmalar Bamsı Beyrek'in ardından ailesinin yaşadığı yıkımı yansıtması bakımından etkileyicidir (Gökyay, 1973: 46-49). Bu metinde küçük kız kardeşi ağabeyini tanımazken büyük kız kardeşi gelen yabancıyı ağabeyi Bamsı Beyrek'e benzetir. Bu da küçük kızın Bamsı Beyrek kaçırıldığında ağabeyini hatırlamayacak kadar küçük olduğunu gösterir. Alıp Memşen versiyonlarında da kahramanın oğlu/erkek kardeşi (İrnek) onun evden gitmesinin ardından doğduğu için onun hakkında bilgi sahibi değildir. Öte yandan Bamsı Beyrek'in büyük kız kardeşi gibi erkek kardeşi İrnek/oğlu da ağabeyini/babasını uyurken gördüğünde kendi anne/büyükanne ve babasına/dedesine benzetmesi (1. ve 5. versiyon) ve doğrudan görmemiş olsa da akrabası olduğu hissine kapılması iki varyant arasındaki ortak noktalardandır.

Kahramanın Erkek Kardeşi

Bu varyantta kahramanın tutsak edildiği zindandan kurtulması 1. ve 2. versiyondaki eşi Merçensılu'nun kıskançlık sebebiyle sonuç alınamayan teşebbüsü dışında küçük erkek kardeşi İrnek (1., 2., 4. versiyon)/ Tuksıbay (6. versiyon) /oğlu (5. versiyon) sayesinde mümkün olmaktadır. Küçük erkek kardeşin doğumu kahraman evden ayrıldıktan sonra gerçekleşir. Bu yüzden birbirlerini ilk görüşte tanıyamazlar.

İrnek'in yer aldığı versiyonlarda İrnek'in komşuların mallarına zarar vermesinin ardından komşularının beddua etmesi ve onlar tarafından kaybolan ağabeyine benzetilmesi, bunun üzerine İrnek'in annesinden zorla ağabeyi hakkında bilgi edinmesi Kazakların Er Töstik Destanı'nın başındaki olaylara bir hayli benzemektedir. Destanda tıpkı İrnek gibi doğumunun ardından hızla büyüyen[6] Töstik, babasının sürüsünü alıp giden sekiz ağabeyi hakkında bilgiyi ancak komşularına zarar vermesinin ardından onların beddualeri ve yakınmaları sırasında öğrenir. Komşuları Töstik'e böyle yaramazlık yapacağına gidip ağabeylerini bulması gerektiğini söyler. Annesi önce ağabeylerinin varlığını inkâr eder ama aynı olay yinelenince kabul etmek zorunda kalır. Ağabeylerini bulan Töstik onlarla tıpkı İrnek ve Alıp Memşen gibi hasret giderir ve onlara memleketlerindeki durum hakkında bilgi verir (Aça, 2002: 129-130).

Türk Dünyası Alpamış geleneğinde Alpamış'ı zindandan kurtarmak için gelen bir erkek kardeşe veya oğula rastlanmaz. Bunun yerine kahramanın dostu Kalmuk kökenli Karacan (Özbek, Karakalpak) kahramanı tutsak edildiği çukurdan çıkarmaya çalışır.

Kahramanı kurtarmaya gelen, tıpkı kahraman gibi iri olan ve alp uykusuna yatan küçük erkek kardeş motifi Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen varyantını diğer Türk Dünyası Alpamış varyantlarından ayıran en önemli farklılıklardandır.

Kahramanın Atı

Kahramanın zindandan kurtulmasındaki yardımcı kahramanlardan biri de kahramanın kardeşinin veya babasının atıdır. Bu atlardan 1. versiyondaki Tilkörgen, İrnek'i Alıp Memşen'in tutsak edildiği ormana hızlı bir şekilde ulaştırırken 3. versiyondaki Eitüli padişahın kırk arşın ipek urganlı Kılyiren adındaki atı, kahramanın zindandan çıkabilmesi için urganını sarkıtarak yardımcı olur. Tilkörgen'in urgan (veya kuyruk) sarkıtma işlevinin silindiği 1. versiyonda bu işlevi kahramanın karısı Merçensılu kocasını kurtarmak için kırk kulaç uzunluğundaki saçları kullanmak isteyerek üstlenir ancak daha sonra bundan vazgeçer. 2. versiyonda kahraman evden ayrılırken bir ata binmektedir ancak ormanda uykuya daldıktan sonra bu attan bir daha bahsedilmez.

[6] Benzer şekilde destan kahramanı Alpamışa'nın da (Başkurt varyantı) günle değil saatle büyümesi (Jirmunskiy, 2018: 182) Türk destan geleneğinde birçok örneği olan motiflerdendir.

Türk Dünyası Alpamış geleneğinde Alpamış'ın tutsak edildiği zindandan kurtulmasında atının önemli bir rolü vardır. Özbek varyantında kahramanın atı Bayçibar (Kazak varyantında Bayşubar (Yıldırım, 2015: 124)), Alpamış'a kuyruğunu uzatıp onu zindandan kurtarır (Ertürk, 2019: 362). Altay varyantında Alıp Manaş'ın atı Ak-Boro [7] sahibini çukurdan çıkarmak için önce kuyruğunu sarkıtır ancak kahraman çıkarken atın kuyruğu kopar. Bunun ardından kahramanın atı "kutsal köpüğü" bulup getirir ve hem kendi hem de sahibi eski güçlerine kavuşurlar. Alıp Manaş gücünü toplayınca çukurdan sıçrayıp çıkar (Ergun, 1997: 121-131). Başkurt varyantında ise kahramanın atı Akboz, Özbek, Kazak ve Altay varyantlarındaki gibi kuyruğunu sarkıtma yoluyla değil kahramanın tutsak edildiği zindanı yıkarak sahibini kurtarmaya çalışır (Jirmunskiy, 2018: 179).

3. versiyonda kahramanın zindandan kurtulabilmesinin ancak Kılyiren atı alarak mümkün görünmesi ve kahramanın ailesinin bunun için Merçensılu'yu Karakol'a vermek suretiyle elinde tuttuğu Kılyiren atı almaya ikna etmeleri epizotu, Başkurt varyantında savaşa giden Alpamşa'nın Koltaba isimli at çobanından Akboz atı istemesi ve bunun karşılığında da karısı Barsın-Hıluv'u vaat etmesi ile benzerdir (Ergun, 1997: 60; Jirmunskiy, 2018: 178).

Düzmece Damat/ Yeni Güveyi

Kahramanın babasının azat ettiği bir köle veya kölenin oğlu olan destandaki düzmece damat/yeni güveyi Karakol (3. versiyon) veya Koltaba (5. versiyon) olumsuz bir tiptir. Onun adıyla kahramanın babasının isimlerindeki benzerlik (Aktuba-Koltaba) iyi ve kötü tarafların zıtlığını daha da vurgular.[8] Karakol ve Koltaba'nın adlarının "kol/kul" yani hizmetçi, köle sözcüğünden türediği anlaşılmaktadır. Bu isim Karakol ve Koltoba'nın kölelik geçmişleriyle de uyumludur. Jirmunskiy ise Alpamış varyantlarındaki kötü karakterlerin isminde bulunan "kal" kelimesinin Türklerde çoğu zaman hilekâr fakir çoban için kullanıldığını belirtir (2018: 173).

[7] Ak-Kaan'ın yurduna geldiklerinde daha ileriye gitmemeleri konusunda sahibini uyaran Ak-Boro atı Alıp Manaş'ın dokuz boğanın derisinden yapılmış kamçısı ile kamçılayıp atın yalmaç ve bilek etini parçalaması ve ak kemiğini, aşık kemiğini ortaya çıkarması (Ergun, 1997: 105) ile 1. versiyonda İrnek'in Tilkörgen'e bindiğinde atın konuşmaya başlayıp yel gibi hızlanması için kamçıyı etinden geçip kemiğine değecek kadar sert vurmasını istemesi oldukça benzer durumlardır.

[8] İsimleri arasındaki benzerliğin dikkat çektiği kahramanın babası Aktuba ile kötü niyetli Koltuba arasındaki zıtlık ve mücadele Başkurtlardaki Koltuba'nın Bular Han'ın veziri olduğu varyantta da görülür. Koltuba'nın Barsın'da gözü olduğu için Alpamışa tam Barsın'ı alacakken oğlu ile Barsın'ın yıllar önce beşik kertmeliği olan Aylar Han'a haber vererek Barsın'ın babası Bular Han ile aralarında savaş başlatır. Koltuba'nın ihanetini öğrenen Bular Han onun yerine Alpamışa'nın babası yılkıcı Aktuba'yı vezir yapar. Alpamışa tutsak edilince ise Koltuba, Bular Han'ı kandırarak Aktuba'yı zindana attırır (Jirmunskiy, 2018: 183). Aktuba ve Koltuba'nın birbirinin yerine geçme ilişkisi ikisinin isimleri arasındaki benzerliğin sebebi olabilir.

Türk Dünyası Alpamış geleneğinde düzmece damat/yeni güveyi kimi zaman kahramanın eski dostu olan bir hain iken kimi zaman da kahramanın yakını olan soysuz bir köle/köleden doğma/çobanın oğlu/zalim bir hükümdar olabilmektedir. Dede Korkut varyantında düzmece damat/yeni güveyi Yalancı oğlu Yaltacuk (Bamsı Beyrek'in gömleğini kana bulayıp halkı onun öldüğüne ikna eden ve Banı Çiçek ile evlenmek isteyen Yalancı oğlu Yaltacuk muhtemelen Bamsı Beyrek'in bir dostudur. Zira geçmişte Bamsı Beyrek bir sebeple ona kendi gömleğini bağışlamıştır (Gökyay, 1973: 42)); Altay varyantında kahramanın dostu Ak-Köbön (Alıp Manaş'tan kazın kanadında haber gelince kahramanın ailesi Ak-Köbön'ü kurtarması için gönderir ancak o kahraman kendisine selam göndermediğini bahane ederek onu kurtarmadığı gibi çukurun ağzını da taşla örter ve Alıp Manaş'ın öldüğünü söyleyerek karısıyla evlenmeye çalışır (Ergun, 1997: 118)); Özbek, Karakalpak ve Kazak varyantlarında kahramanın babasının cariyeden doğan oğlu Ultan Taz (Kazak varyantından çoban Kultay'ın Bayböri'ye evlatlık verdiği oğlu Ultan) (Alpamış'ın yokluğunda beyliği eline alır. Kahramanın babasını ve annesini hizmetçi, kız kardeşini deve çobanı yapar ve karısı ile evlenmek ister); Başkurt varyantında çoban Koltaba (Alpamışa, Koltaba'dan Akboz atı almak için sonradan pişman olacağı bir şekilde karısı Barsın-Hıluv'u ona vadeder. Kahraman esaretten kurtulduğunda Koltaba'nın beyliği ele geçirdiğini ve karısıyla düğün yaptığını görür); Kazan Tatarı varyantında düşman ülkenin padişahı Kıltap'dır (Daha önceden Sandugaç'a talip olan padişahın Akboz atını alabilmek için Alpamşa, Sandugaç'ı ona vermeyi vadeder ve Alpamşa geri döndüğü sırada padişah ve karısının düğünü olmaktadır).

Yardımcı Kızlar ve Yaşlı Rus Kadın

Kahramanın zindanda kaldığı dönemde ona yiyecek-içecek getirerek yardımcı olanlar düşman şehrin sakinlerinden iki kız (1. ve 2. versiyon) veya yaşlı Rus kadındır (3. versiyon). Kızlar Alıp Memşen'e yardımcı olurken diğer yandan da Merçensılu'nun onları gördükten sonra kıskançlığa kapılarak Alıp Memşen'e yardımcı olmaktan vazgeçmesinden dolayı bir bakıma kurtulamamasına sebep de olurlar.

Kahramanı tutulduğu zindanda ona âşık olan ve onun kurtulmasına yardım eden hükümdarın kız motifi Alpamış Destanı'nın varyantlarında oldukça yaygındır (Dede Korkut varyantında Bamsı Beyrek'in daha sonra geri dönüp evine getirip evleneceği kâfir Melikin bikir kızı, Özbek varyantında Tayçı Han'ın kızı Tavke, Karakalpak varyantında Tayşahan'ın kızı Arzayım, Kazak varyantında Tayşıhan'ın kızı Karaköz, Başkurt varyantında Han kızı, Kazan Tatarı varyantında padişahın kızı). Fakat Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen varyantında bu kızlar hükümdar kızı değil, halktan birileridir ve kahramana yaptıkları yardım yalnızca ona yiyecek vermekten ibarettir. Ayrıca yiyeceğin karşılığı olarak da kahramanın kaval çalmasını isterler. Böylece kahramanın zindandan kurtuluşu ancak başka bir yolla mümkün olur. Bu durum söz konusu varyantı Türk Dünyası Alpamış geleneğinden farklı kılan bir diğer noktadır.

Bu varyanttaki yaşlı Rus kadın motifinin masala daha sonra eklenmiş olması muhtemeldir. Yaşlı Rus kadının şehrin dışında oturması onu şehir ile özdeşleşen kötü imajdan olabildiğince ayrı tutma niyetinden kaynaklanmış olabilir.

Yabancı Şehir Halkı

Kahramanı tutsak eden uzaktaki şehrin halkı ise yabancı ve düşman bir şekilde resmedilir. Onlar *Gulliver'in Gezileri'ndeki* Lilliputlar gibi iri bedeni sebebiyle garipsedikleri kahramandan korkarak kendilerine hiç zarar vermediği halde onu tutsak edip aç bırakırlar. Aynı zamanda onu aramaya gelen erkek kardeşini/oğlunu tehdit olarak gören şehir halkı bu yeni düşmanla Alıp Memşen'in dövüşmesini ister. Uzaktaki bu yabancı şehir ve içinde yaşayan halkın kim olduğuyla ilgili tek açık ifade 1. versiyonda yer alır: "Türkmenlerin elindeki Körostan şehri". 6. versiyonda kahramanı tutsak eden ve daha sonra kardeşi ile dövüştürmeye çalışan şehir halkı "kâfir" olarak betimlenir. 3. versiyonda ise kahramana yalnızca şehrin kenar mahallelerinin birinde yaşayan tek gözlü yaşlı Rus kadının yardımcı olması söz konusu şehrin belki de Ruslara ait olduğunu gösterir.

Türk Dünyası Alpamış geleneğinde kahramanı tutsak eden halk Türkistan coğrafyasında 16. yüzyıldan itibaren Kalmuk baskınlarının doğurduğu etkiyle (Aça, 2000: 7) Özbek, Kazak ve Karakalpak varyantlarında Kalmaklar, Altay varyantında gaddar Ak Kan ve halkı, Başkurt, Kazan Tatarları varyantlarında etnisitesi açıkça tanımlanmayan zalim bir padişah ve halkı, Dede Korkut varyantında ise Bayburt Hisarı'nın kâfir beyi ve halkı olduğu anlaşılmaktadır.[9]Kahramanın dev gibi yapısıyla gittiği yerdeki insanlar üzerinde bıraktığı korkutucu etki Alıp Manaş Destanı'nda da görülür ancak ondan korkan yalnızca sıradan insanlar değil aynı zamanda Celbegen denilen mitolojik canavardır (Ergun, 1997: 109).

Muhteva

Kahramanın Yurdundan Ayrılması

Alıp Memşen'in tüm versiyonlarında kahramanın yurdundan ayrılmasıyla başlar. 1. versiyonda kahramanın yurdundan ayrılma nedeni onun savaşa gitmesidir. Ancak bu savaş hakkında hiçbir bilgi verilmez. Savaşa giden kahramanın düşmanlar tarafından tutsak edilmesi motifi Alpamış Destanı'nın önemli ve hacimli tüm varyantlarında kendine yer bulduğu için 1. versiyon Türk Dünyasındaki, bilhassa destanın Özbek, Karakalpak, Kazak, Başkurt ve Kazan Tatarı varyantları ile benzerdir.

Ancak destanın diğer beş versiyonunda evden ayrılması için birbirinden tamamen farklı gerekçeler yer alır: kahramanın sabah kalkıp dünyanın bir ucuna gitmek istemesi ve padişah babasında at ve para alarak uzak ülkelere doğru yola çıkması (2. versiyon); ava çıkması (3. versiyon),uzun süre yürüyerek uzaklara gitmesi, nadiren eve gelmesi ama

[9] Alpamış Destanı'nın varyantlarındaki zalim hükümdarın ve halkının etnik kimliği meselesi hakkında bk.: Çöloğlu, 2023.

genelde vaktini hep dolaşarak geçirmesi (4. versiyon); bir hata yaparak ablasını aramak için gitmesi (5. versiyon); bir şehre bakmak için çıkıp gitmesi (6. versiyon).

Her versiyonda gerekçelerin birbirinden bu denli farklı olması, anlatıcılar için Alıp Memşen'in hangi nedenle evden gittiğinden ziyade yalnızca gitme eyleminin önemli olduğunu göstermektedir. Hikâyenin başlamasını sağlayan bu eylemin belirsizliği anlatıcının dinleyiciye vermek istediği asıl mesajı belirginleştirmeye çalışır: Evden ayrılmak tehlikelidir.

Kahramanın evden ayrılmanın yaratacağı felakete Alpamış Destanı'nın diğer varyantlarında öyle ya da böyle bir şekilde değinilir. Ancak Altay varyantı olan Alıp Manaş'ta kahramanın kişisel tatminsizliği dışında tutsaklığa neden olan olay daha çok düşmanla evden uzakta yapılan bir savaştır.

Kahramanın annesinin büyük oğlunun kaybını ve dolayısıyla ölümünü küçük oğlundan saklamak istemesinin asıl nedeni ikinci oğlunun da evden uzaklaşmasına engel olmaktır. Bu yolculuğun sonuçlarından anne o kadar emindir ki oğlunun öldüğü hakkında kesin bir haber almasa da ve belki de oğluna ulaşmak, onu kurtarmak mümkün olsa da kayıp oğlunun arama girişimine kesin bir şekilde karşı durur. Öyle ki iki versiyonda küçük oğul, ağabeyinin varlığına dair köylülerden edindiği bilgiyi ancak annesine şiddet uygulayarak doğrulatır (2. ve 4. versiyon).

Alıp Manaş varyantı Türk Dünyasındaki diğer varyantlardan farklı olarak Sibirya Tatarlarında olduğu gibi kahramanın uzaklara gitmesinden önceki olaylara çok kısa olarak değinir. Destanda asıl hikâye kahramanın yurdundan gitmesiyle başlar. Buna göre Alıp Manaş "Ay sudurlu" kitabını okurken uzaklarda Ay-Kaan adlı zalim bir hükümdar olduğunu öğrenir ve onun dünyalar güzeli el değmemiş bahadır kızı Erke-Karakçı'yla evlenmek ve öldürülen yiğitlerin intikamını almak için yola çıkar (Ergun, 1997: 98).

Dede Korkut varyantında ise diğer varyantların çoğunda yer alan çocuksuzluk, beşik kertmeliği ve bahadır kızla müsabakanın ardından yapılacak düğün öncesi kâfirlerin baskın yapması ile Bamsı Beyrek'in tutsak edildiği görülür. Dolayısıyla bu varyantta kahramanın yurdundan uzaklaşması diğer varyantlardakinin aksine kendi isteği ile gerçekleşmez (Gökyay, 1973: 31-41).

Kahramanın Alp Uykusuna Yatması ve Tutsak Edilmesi

Türk destanlarında, özellikle de Alpamış Destanı'nın varyantlarında yer alan dikkat çekici bir motif olarak "alp uykusu" eski bir büyüsel anlayıştan kaynaklanan bir tür geçici ölüm-diriliş motifi olarak kabul edilir (Aliev, 1995: 86). Destanlarda "Batır uykusu", "Oğuz uykusu" (Paksoy, 2012: 144) olarak da geçen alp uykusu "epik anlatılarda bir geçiş metaforu olarak metindeki olay örgüsünü kurucu veya üretici bir yapısal unsur niteliğiyle destekler" (Temur, 2018: 39).

Masallarda da yer alan şu cümleler alp uykusunun sıradan uykulardan farklı olduğunun en açık ifadelerindendir: “Alplar gibi uykuya daldı” /*алыплар шiгĕллĕ joғoғa кimämĕ* (2. versiyon). “Onlar uyusalar, alp olduklarından, derin uyurlarmış” / *Алар joқласалар, алып пулғансын, қатты joқлаiтылар iгäн* (4. versiyon). Bu da göstermektedir ki bahadır uykusu bir gaflet hâlinden çok destan kahramanına has bir uyku türüdür ve bu derin uyku onun yaratılışından, kahramanlık doğasından kaynaklanır (Temur, 2018: 38). Alıp Memşen masallarında “alp uykusu” motifi uyuyan kahramanın tehdit olarak algılanan dev bedeni yabancı halk tarafından silahla alt edilemeyeceği için “kahramanı bir çukura yuvarlama” suretiyle tutsak etme motifiyle birlikte işlenir.

Masalların 2. versiyonunda babasında at ve para alan Alıp Memşen atıyla bir kara ormana girer. Ormanın ortasında bir ağaç görür, altına yatıp uykuya dalar. O uyurken avcılar gelir. Onu görüp korkarlar. Şehirden insanları çağırıp bir çukur kazarlar. Onu iterek çukura düşürürler ve üstüne çalı çırpı atarlar. 5. versiyonunda kahraman bir şehre varır ve orada derin bir uykuya dalar. Yatıp uyuduğundan bunun gövdesini gören insanlar korkar. Onun şehir halkının iyiliğine gelmediğini düşünürler ve bir çukur kazıp kahramanı oraya yuvarlarlar. 4. versiyonda ise masalın başında kahramanın alp uykusuna yattığına değinilmezken kahramanı kardeşi aramaya çıktığında titreyen bir ağacın altında olağanüstü büyüklükte birinin (ağabeyi Atmemşen’in) yattığını görür. Kardeşi ağabeyini ilk gördüğünde o tutsak değildir. Ancak aynı yere ikinci defa geldiğinde ağabeyi çoktan şehir halkı tarafından zindana atılmıştır.

Diğer versiyonlarda ise Alıp Memşen’in alp uykusundan ve zindana nasıl atıldığından bahsedilmez: Savaşa giden kahraman geri dönmez ve neden sonra karısı ve kız kardeşi su getirmeye gittiklerinde kahramanın kazlar tarafından getirilen mektubunu bulurlar (1. versiyon). Kahraman ava çıktığında düşmanları ona kızarak bir çukur kazarlar ve onu çukura atarlar (3. versiyon). Kâfirler Altmemşen’i zindana atarlar ve bunu nasıl yaptıklarına dair bir açıklama yoktur (6. versiyon).

Alıp Memşen masallarında alp uykusuna yalnızca Alıp Memşen değil onun küçük erkek kardeşi de yatar. Kahramanın erkek kardeşinin ağabeyini ararken daldığı alp uykusuna destanın dört versiyonunda da yer verilmiştir. 1. versiyonda İrnek, ağabeyinin yakınına gelince biraz dinlenmek için derin bir uykuya yatar. Nefesinden ağaçlar sallanmaktadır. 2. versiyonda İrnek ormana gelir. Ormanın ortasında tek başına duran bir ağaç görür. Alıp Memşen’in yakındaki bir çukurda yattığını fark etmez ve kahramanlarınki gibi bir uykuya dalar. 3. versiyonda küçük erkek kardeşi ağabeyini aramak için uzaklara gider ve bir yerde durup atını kayın ağacına bağlar, kendisi de yatar uyur. 6. versiyonda ise küçük kardeşi ağabeyinin tutsak edildiği zindana gelir ve bir kavak ağacının altında yatar.

Altında alp uykusuna yatılan ormandaki ağaç motifi destanın Sibirya Tatarı varyantı için oldukça önemlidir. Nitekim 2. ve 4. versiyonda

başkahramanla birlikte rastlanan bu motife küçük erkek kardeşiyle birlikte (kayın veya kavak ağacının altı[10]) dört versiyonda rastlanır (2., 3., 4. ve 6. versiyon).

Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen masallarında kahramanın alp uykusuna üç versiyonda yer verilirken kahramanın erkek kardeşinin alp uykusuna dört versiyonda yer verilir. Bu da Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen geleneğinde alp uykusunun kahraman kadar hatta ondan daha fazla erkek kardeşi ile de özdeşleştiğini göstermektedir. Bu açıdan destanın bu varyantı Türk Dünyasındaki diğer varyantlarından farklılık gösterir. Diğer varyantlarda yalnızca destan kahramanının alp uykusuna yatma motifi yaygındır ve bu şu şekilde vuku bulur: Özbek varyantında ve genel hatlarıyla benzeri olan Karakalpak ve Kazak varyantlarında Kalmukların topraklarında yaşayan nişanlısını memleketine götüren kahraman geride kalan nişanlısının ailesine zulmedildiğini öğrenip Kalmuk padişahı ile savaşmaya gider. Yolda onları karşılayan düşman tarafından görevlendirilmiş bir grup kız kahraman ve yiğitlerine şarap içirerek sarhoş olmalarını sağlar. Böylece derin bir uykuya yatan kahraman esir edilir. Başkurt ve Kazan-Tatarı varyantlarında ise kahraman, karısı Barsın-Hıluv'u almak için askerlerini toplayıp savaş açan düşman han (Kazan-Tatarı varyantında Kıltap) ile savaşırken alp uykusuna dalar. Böylece hem Alpamışa hem de atı tutsak edilir. Dede Korkut varyantında ise düğün öncesi gerdekhane çadırında Bamsı Beyrek (ve yiğitleri) uykudayken kâfirler tarafından gafil avlanıp baskına uğrar ve esir edilirler.

Kahramanın Tutsak Edildiği Zindan

Kahramanın tutsak edildiği zindan genellikle çukurdur. Zira kahraman devasa bir bedene sahiptir ve ona göre küçük kalan kötü niyetli şehir halkı tarafından ancak yuvarlamak suretiyle oraya atılır. Zindanın yapısı hakkındaki 6. versiyon dışındaki diğer versiyonlarda ortak olan bu betimleme onun devasa cüssesine yapılan bir başka vurgudur. Nitekim Türk Dünyası Alpamış geleneğinde de kahramanın tutsak edildiği zindan Altay, Özbek, Karakalpak ve Başkurt varyantlarında derin (genelde doksan kulaç) bir çukur iken Kazan Tatarı varyantında parmaklıklı bir hapishanedir. Dede Korkut varyantında ise Bamsı Beyrek atlamanın mümkün olmadığı Bayburd Hisarı'ndaki "bir yüce çardakda" esir tutulmaktadır (Gökyay, 1973: 43).

6. versiyonda zindan yüksek bir yerdedir ki bu açıdan Dede Korkut varyantıyla benzerdir. Bu versiyondaki zindan ve tutsaklıkla ilgili farklılıklar yalnızca bundan ibaret değildir. Kahraman kardeşiyle savaşmak için dışarıya çıkartılmadan önce kırk gün geniş ve rahat bir evde yalnız başına tutulur. Fakat kardeşi ile karşılaştığında kırk gün aç yattığını söyleyerek kırk gün tutulduğu ev hakkında daha önce belirtilen "rahat" ifadesiyle zıt bir durum ortaya konulur. Bu sebeple 6. versiyondaki zindan tasviri önceki versiyonlarda anlatılan bu konudaki geleneğin pek çok açıdan dışına çıkar.

[10] Başkurt varyantında ise savaşta yorgun düşen kahraman büyük bir meşe ağacının altında uyuyakalır (Jirmunskiy, 2018: 183).

Kahramanın Ailesine Haber Göndermesi

Kahramanın esir tutulduğu zindandan vatanındaki sevdiklerine haber gönderme yöntemi Alıp Memşen versiyonlarında birbirinin hemen hemen aynıdır. Kahraman, tutsak edildiği çukurun üstünden geçmekte olan kaza veya kuğuya (ak kuş)hitaben şarkı söyleyerek yanına inmelerini sağlar (1. 2. 3. 5. 6.). Göçebe veya mevsimlik kazlar ile turnalar, Anadolu halk edebiyatında da çok önemli bir yer tutarken kaz, ördek ve kuğu eski Türk yazıtlarında yan yana geçmektedir. Özellikle kuğunun, Kırgız ve Anadolu Yörük destanlarında don değiştiren gelin ve kızlarla ilişkilidir (Ögel, 1995: 551-552).

Zindana gelen kazların teleğine tutsak edildiğini yazan kahraman kazlardan kanatlarına sıkıştırdığı bu mektubu babasına, karısına veya küçük erkek kardeşine ulaştırmalarını ister. Kazın kanadındaki bu mektubu genellikle karısı ve kız kardeşi birlikte, bir metinde de yalnızca erkek kardeşi bulur (6. versiyon). 3. versiyonda kazların getirdiği mektubu alınca yakınları harekete geçer ve onu kurtaracak Kılyiren isimli atı elde etmeye çalışırlar. 5. versiyonda mektubun kahramanın yakınlarına ulaşıp ulaşmadığı hakkında bilgi verilmez ancak mektubun yazılmasının hemen ardından oğlunun Altmemşen'i aramaya çıktığı anlatılır. 6. versiyonda ise mektubun muhatabı olan kahramanın erkek kardeşi onu kurtarmak için yola çıkar.

Ancak kahramanın esaretten kurtuluşuna her zaman kazların getirdiği mektup yardımcı olmaz. Zira mektubu alan Merçensılu, kocasını kurtarmak için gittiğinde kocasının yanındaki kızları görüp kıskanır ve bu niyetinden vazgeçer (1. ve 2. versiyon). Bu versiyonlarda ve ayrıca 4. versiyonda zindandaki kahramanın kurtuluşu ancak sonradan doğan erkek kardeşi İrnek'in tesadüfen ağabeyinin varlığından haberdar olup onu kurtarmaya karar vermesi üzerine vuku bulur. Dolayısıyla İrnek'in yer aldığı versiyonlarda kazlar kahramandan haber iletmekle birlikte kahramanın asıl kurtarıldığı olayda rol oynamadıkları görülür.

Türk Dünyası Alpamış geleneğinde de kahramanın kaz ile yurduna mektup göndermesi motifi oldukça yaygındır (Altay, Özbek, Karakalpak, Başkurt, Kazan Tatarı). Bu geleneğe Bamsı Beyrek'in yakınlarına onun Bayburd Hisarı'nda tutsak edildiğinin haberini bezirgânların verdiği Dede Korkut varyantı istisna teşkil eder (Gökyay, 1973: 43).

Alpamış'ın kazın teleğine yazdığı mektup ile tutsak edildiğini haber verdiği epizot Cengiz Han'ın kendisi ve atalarına dair anlatılar olan *Kazaktıñ Tübü, Defter-i Cengiznâme* ve *Moğolların Gizli Tarihi*'nde anlatılan bazı olaylar ile ilginç bir benzerliğe sahiptir. *Kazaktıñ Tübü* ve *Defter-i Cengiznâme'*de Şıñgıs/Cengiz canını kurtarmak için kaçarken memlekette kalan annesine hayatta olup olmadığını haber vermek amacıyla nehre kuş tüyleri bırakacağını, nehirde tüyler varsa oğlunun hayatta olduğundan emin olabileceğini söyler (Altınkaynak, 2007: 9-19; Radloff, 1870: 63-68; Şişman, 2008: 456-469). *Moğolların* Gizli Tarihi'nde ise üvey kardeşleri tarafından dışlanan Bodonçar, Onan nehri boyunca gider ve bir kulübe yapar. Burada

pek çok kaz ve ördek yakalar. Onu aramaya çıkan öz kardeşi yolda karşılaştığı kişilere kardeşini sorar. Onlar da Bodonçar'ın yakaladığı kuşların tüyünün fazlalığından bahseder. Böylece kardeşinin izini bulur (Temir, 1986, 4-12).

Kahramanın Esirlikten Kurtuluşu

Sibirya Tatarlarından derlenen versiyonlarda Alıp Memşen'in esaretten kurtuluşunun işlendiği epizotlar pek çok ortak noktaya sahiptir. Bu versiyonlardan ilk ikisinde Merçensılu'nun kazların getirdiği mektup üzerine kocasını kurtarmak için yola çıkmasından bahsedilir. Kocasını bulan Merçensılu onu kurtarma imkânına sahip olmasına rağmen bunu yapmaz ve evine geri döner. Zira Alıp Memşen'in yanında ona yardım eden kızları görmüş ve kıskançlığa kapılıp kurtarmaktan vazgeçmiştir. Dolayısıyla kaz ile gönderilen mektup motifine sahip diğer masalların (3., 5. ve 6. versiyon) başında unutulmuş benzer hikâyenin (Merçensılu'nun kurtarmaya gelmesi) olması muhtemeldir.

Yalnızca 1. ve 2. versiyonda yer verilen Merçensılu'nın kocasını kurtarmaktan vazgeçmesi olayının ardından tüm versiyonlarda ortak nokta kahramanın küçük erkek kardeşinin (yalnızca 5. versiyonda kahramanın oğlu)ağabeyinin varlığından haberdar olması ve onu kurtarmak için aramaya çıkmasıdır.

Küçük erkek kardeş (İrnek) komşunun horozunu/tavuğunu okla öldürdükten sonra komşuları tarafından ağabeyine benzetilir ve bir ağabeyinin olduğunu duyan çocuk annesine ağabeyinin varlığını zorla itiraf ettirir (2. ve 4. versiyon). Bu versiyonlarda İrnek, ağabeyine haylazlığı sebebiyle benzetilir. Nitekim İrnek'in haylazlığı annesinin avucunu yakmak suretiyle ağabeyinin varlığını itiraf ettirmesi ile paralellik gösterir.

Alıp Memşen versiyonlarının önemli bir ortak motifi de ağabey ile küçük erkek kardeşin kötü niyetli şehir halkının önünde dövüş(türül)mesidir. Şehir halkı topraklarına gelen bir diğer devasa insanı görünce onu daha önce tutsak edip ele geçirdikleri yine dev cüsseye sahip adamı kullanarak alt etmek isterler. Bu sebeple kahraman zindandan çıkartılır, üstüne eski giyimleri geçirilir ancak elbiselerinin bol gelmesinden dolayı kahramanın zindanda zayıfladığı anlaşılır. Dövüşte başarılı olması için karnı doyurulur ve sonradan gelen devasa adamın önüne çıkarılır. Karşı karşıya gelen iki kardeş kısa sürede birbirlerini tanırlar (birbirlerinin yüz hatlarının tanıdık gelmesi ve/veya kendilerini tanıtmaları sayesinde). Seyreden ve tezahürat eden insanların dövüş sandıkları itişip kakışmalar onların sohbet ve hasret gidermesinden ibarettir. Bundan sonra ya kendilerine yaptıklarından dolayı şehir halkından intikam alırlar (2. ve 3. versiyon) ya da onlara zarar vermeden memleketlerine doğru yola çıkarlar (1., 4., 5. ve 6. versiyon).

Kahramanın kurtulmasında Türk Dünyası Alpamış geleneğinde olduğu gibi kahramanın atına da atıflar vardır. Bu motif Alıp Memşen masallarının iki versiyonda kendine yer bulur (1. ve 3. versiyon). Ancak 1.

versiyonda at ile kahramanın kuyudan çıkma ilişkisi masalın devamında sürdürülememiştir. Bunun yerine Sibirya Tatarlarının yarattığı geleneğe uygun olarak erkek kardeşin ağabeyini aramaya çıkması, uykuya dalması ve iki kardeşin dövüştürülmesi şeklinde masalın olay örgüsü devam etmiştir. 3. versiyonda ise atın urganının (diğer varyantlarda kuyruğu) sarkıtılarak kahramanın kurtarılması motifi ile erkek kardeşinin de alp uykusuna yatması motifi birleştirilerek hem Türk Dünyasındaki gelenek kısmen sürdürülmüş hem de destana katılan yerel motife yer verilmiştir. 1. versiyonda kahramanın kurtuluşu için önemine vurgu yapılan attan (Tilkörgen) masalın ilerleyen kısımlarında bahsedilmemektedir. Tilkörgen'in Kılyiren ile benzer olması beklenen işlevinin (sahip olduğu urganla kahramanı çıkarmak), aynı versiyonun başlarında yer verilen "Merçensılu'nun kırk kulaç uzunluğundaki saçlarına tutundurarak kocasını çıkarmayı düşünmesi" ifade göz önüne alındığında Tilkörgen'den Merçensılu'ya aktarıldığı görülmektedir.

Zindanda zayıflayan kahramanın beslenmesi ve bu şekilde esaretten kurtuluşu Alıp Memşen ve Alıp Manaş destanları arasındaki ortak motiflerden biridir. Zira Alıp Manaş Destanı'nda da kahramanın atı Ak-Boro sahibini kutsal altın köpükle besleyip eski gücüne kavuşmasını ve böylece esaretten kurtulmasını sağlar (Ergun, 1997: 121-131). Alıp Memşen versiyonlarında da kahraman zindanda aç ve bakımsız kalmasından dolayı zayıfladığı için sonradan gelen ikinci yabancı devasa insana (İrnek) karşı yenilip şehri koruyamayacağını düşünen şehir halkı onu besleyip giydirerek İrnek'in önüne çıkarır. Bu karşılaşmada iki kardeş birbirini tanır ve Alıp Memşen'in de gücü kuvveti artık yerinde olduğu için zalim şehir halkını yok ederek esaretten kurtulur.

Türk Dünyasındaki diğer Alpamış varyantlarında da (Altay, Özbek, Karakalpak, Başkurt ve Kazan Tatarı) tıpkı Sibirya Tatarlarının bazı versiyonlarında (1. ve 2.) olduğu gibi kahramanın esaretten kurtuluşuna kahramanın yurduna kaz ile gönderdiği mektubun bir yararı olmaz. Hatta Altay varyantında kazla gelen yardım çağrısına binaen kahramanın arkadaşı Ak-Köbön zindanına kadar gelir, çukuru taşla kapar ve Kümüçek Aru ile evlenmek için geri döner (Ergun, 1997: 118). Özbek, Karakalpak varyantlarında ise kazın getirdiği haber üzerine kahramanın dostu Karacan'ın kurtarma çabalarına Alpamış'ın gururu engel olur.

Kahramanın zindandan kurtuluşu Altay varyantında Ak-Boro atın getirdiği sihirli bir köpüğü hem kendisinin hem de kahramanın yutup güçlenmeleri sayesinde; Özbek, Karakalpak, Kazak, Başkurt ve Kazan Tatarı varyantlarında ise kahramana âşık olan zalim hükümdarın kızının kahramanı kurtarmaya çalışması ve atını ona getirmesi sayesinde; Dede Korkut varyantında da Baybur Hisarı'nın kâfir beyinin bikir kızının Bamsı Beyrek'e âşık olması ve uzun bir urganla onu hisardan aşağıya sallaması sayesinde mümkün olur.

Dede Korkut varyantında Türk Dünyası geleneğinin aksine düzmece damat/yeni güveyi olan Yalancı-oğlu Yaltacuk bezirgânlardan Bamsı Beyrek'e dair haber gelmeden önce kendi tasarladığı bir entrika ile halkı Bamsı Beyrek'in öldüğüne ikna eder. Daha sonra bezirgânlar babasına Bamsı Beyrek'in ölmediğini ve tutsak edildiğini haber verseler de Banı Çiçek ve Yaltacuk'un ulu düğününün yapılmasına Bamsı Beyrek'in yakınlarının itirazı olmaz. Bu durum Alpamış varyantlarının Türk Dünyasındaki geleneksel olay örgüsüne uymadığı gibi hikâyenin mantıksal kurgusunu da bozmaktadır. Nitekim Yaltacuk'un kahramanı aramak için belirsiz bir yere gidip getirdiği kanlı gömlek ile halkı kandırması ve oğullarının ölmediğini, yalnızca tutsak edildiğini bezirgânlar sayesinde öğrenen kahramanın yakınlarının onu kurtarmak veya düğünü engellemek için bir girişimde bulunmamaları kurgunun zayıf yönlerindendir.

Kahramanın Dönüşü ve İntikam Alışı

Alıp Memşen'in versiyonlarında memleketine dönen kahraman evlenmek üzere olduğunu öğrendiği karısının düğününe gider. Ancak 6. versiyonda Merçensılu kocasının ölüp kaldığını düşünmesine rağmen başkasıyla evlenmediği için geleneksel hikâyedeki kahramanın kılık değiştirmesi, şarkılarla kendini karısına tanıtması ve düzmece damattan/ yeni güveyiden intikam alması motifleri yoktur.

Versiyonlar içinde yalnızca 2. versiyonda iki kardeş önce kahramanın kör olan annesinin evine gider ve annesinin gözlerinin açılmasını sağlar[11]. Türk Dünyası Alpamış geleneğinde yaygın olan (Altay, Özbek, Karakalpak, Kazak, Başkurt ve Kazan Tatarı) kahramanın evine veya karısının düğününe gelmeden önce yüzünü maskelemesi veya kılığını değiştirmesi motifi 2. ve 5. versiyonda görülür.

Karısının düğününde kahraman dombra çalmak ister (2. versiyonda kuray). Başkalarının dombraları kahramanın gücüne dayanamaz ve kırılır. Bunun üzerine kendisinden kalan dev dombrayı kahramana getirirler. Dombrasını eline alan kahraman kendine has küyleri çaldığında perdenin arkasında oturan karısı küyleri çalan kişinin kayıp kocası olduğundan şüphelenir. Bu epizodun geçtiği 1., 2. ve 3. versiyonda Merçensılu kocasının başında ben (1. versiyonda bir tutam altın saç) olup olmadığını görmeye çalışarak o adamın kocası olduğundan emin olmak ister. Ancak 1. ve 2. versiyonda Alıp Memşen karısının kocasına ait işareti görme girişimine engel olur. 3. versiyonda ise kadın kocasının işareti sayılan beni görür ve onu tanıyarak boynuna sarılır.

Kahramanın eski kölelerinin oğlu olan yeni damadı öldürme motifi de yine kendi dombrasını ele geçirme taktiğinde olduğu gibi ok yarışında başkasına ait bir yayı (2. versiyonda damadın kıymetli yayı) parçalaması

[11] Bu motif Dede Korkut varyantında Bamsı Beyrek'in parmağından çıkan kanı üzüntüden kör olan babasının gözüne sürmesiyle görmeye başlaması ile (Gökyay, 1973: 56) ve Kazak varyantında Alpamıs'ın annesinin geri dönen oğlunu tanıyarak çok uzun süre önce kapanan kulaklarının açılması ile (Jirmunskiy, 2018: 147) benzerdir.

üzerine gerçekleşir. Sahte padişah hizmetçilerine Alıp Memşen'den kalan büyük yayı getirmelerini ve bu gizemli misafire vermelerini emreder. Böylece Alıp Memşen kendi yayını ele geçirmiş olur. Daha sonra yeni damadı oyuna getirerek hedefin olduğu yere gitmesini sağlar ve onu okuyla vurarak öldürür. Damadın ansızın öldürülmesi düğündekiler arasında şaşkınlığa neden olsa da kahraman maskesini, giydiği kıyafetleri çıkararak kalabalığa kendi tanıtır ve sükûnet tesis edilir. 3. versiyonda yeni damadın öldürülmesi okla değil kılıçla gerçekleşir.

Kahramanın düğündeki davranışlarının daha önceden belirlenmiş bir plan dâhilinde olduğu açıktır. Önce kendisine verilen sıradan dombrayı kırarak kendi dombrasını ele geçirmesi ve kendi küylerini çalması yeni damat ile evliliğe çoktan razı olmuş karısının kafasını karıştırır. Böylece kahramanın yeni damadı öldürmesi sonrasında karısının paniğe kapılmasının ve belki de kalabalığı kendine karşı kışkırtmasının önüne geçer. Sıradan boyutlardaki yayları kırarak kendi yayını eline geçirmesi de yarışmadaki bahadırlar arasında güç avantajını elde etmesini sağlar. Bu taktik sayesinde düşmanları istemeden de olsa kahramanın elini güçlendirmişler ve koşulları onun lehine çevirmişlerdir.

Söz konusu versiyonlarda kahramanın düzmece damattan/yeni güveyiden kurtulmasının ardından karısı ile kavuşması birbirinden farklı şekilde anlatılmıştır. 1. versiyonda kahraman kalabalığa kendini tanıtır ve Merçensılu ile nikâhlarını tazeleyip yeniden birlikte yaşarlar. Nikâhın tazelenmesi karı ve kocanın yeni bir başlangıç yapmasını temsil etmektedir. Nitekim karısının başka bir damat ile düğün yapması eski evliliklerinin geçerliliğini bitirmiştir. 2. versiyonda bambaşka bir son vardır. Yeni damadı ortadan kaldıran kahraman artık karısına güvenmediğini belirterek onu yanında istemez ve yalnız yaşamaya başlar. 3. versiyonda karısının daha ilk baştan misafirler arasındaki kocasını tanıması ve birbirlerine kavuşmaları kahramanın dombrasını çalmasından bile öncesine alınmıştır. Bu versiyonda Merçensılu'nun Atmemşen'e "Biz kaç yıldır senin acını çekiyoruz, baban kör oldu, annen aklını yitirdi. Sen oturuyorsun ve bize haber vermiyorsun" demesi tertip edilen düğünün damadı oyalamak için uzatılmış bir yalandan ibaret olduğunun ve karısının güçlü sadakatinin kanıtıdır. 4. versiyonda kadın kocasını tanır ve özür dileyip boynuna sarılarak kederli bir şarkı söyler. Bu versiyonda kahramanın karısı kendi sadakatsizliğini bir anlamda itiraf etmiştir. 5. versiyonda Altmemşen yeni damadı öldürüp kendini kalabalığa tanıttıktan sonra bir şarkı söyler. Yedi kat perdenin ardındaki Merçensılu şarkıyı duyunca kocasının geldiğini anlar ve ilk perdenin ardına geçip oturur. Bu versiyonda son anda bile diğer versiyonlardaki gibi bir kavuşma yoktur. Nitekim diğer versiyonlarda gerçekleşen ok yarışından önce kahramanın dombra çalıp şarkı söyleyerek kendini karısına ifşa etme (böylece Merçensılu kocasının geldiğinden şüphelenecektir) olayı yalancı damadın öldürülmesi olayından sonrasına alınmıştır. Bu durum Merçensılu'nun kocasının sesini tanıyarak ön perdeye yaklaşmasına ama yine de ani gelişen bu olaylar karşısında temkinli

davranarak perde ardında kalmasına neden olur. Yani son kısımdaki olay örgüsü diğer varyantlara (1., 2. ve 3. versiyon) göre ters bir şekilde işler.

Masallarda bu birbirinden farklı olan sonların masal anlatıcının kahramanın karısının gösterdiği sadakat veya sadakatsizlik durumunu yorumlayışına göre değiştiği anlaşılmaktadır. 3. versiyonda Merçensılu'nun kahramanı ilk anda tanıması masalın geleneksel kurgusunu bile değiştirmiş ve dombra çalarak karısına kendini ifşa etme motifi karı-kocanın kavuşmasından sonra bırakılarak geleneksel işlevini yitirmiştir. Bu versiyonda ok atma yarışının yapılmayışı da bahsi geçen erken kavuşmanın kurgudaki sonuçlarındandır. Benzer bir durum kocasının öldüğünü düşünmesine rağmen hiç kimseyle evlenmeyen Merçensılu'nun yer aldığı 6. versiyonda da vardır. Karısının sadakati geleneksel hikâyenin düzmece damat/ yeni güveyi ve düğün müsabakalarıyla ilgili tüm kısmın yok olmasına neden olmuştur. Dolayısıyla Alıp Memşen'in geleneksel olay örgüsünü muhafaza etmesi için kahramanın karısının 2. versiyondaki kadar sadakatsiz olmamakla birlikte bir miktar kocasından ümidini kesmesi ve yeni bir evliliği içselleştirmesi gerekli görünmektedir.

Türk Dünyası Alpamış varyantlarında ise kahramanın esaretten kurutulup kılık değiştirerek karısının düğününe gelmesi, yarışmalara (nişancılık, atışma) katılarak rakiplerini yenmesi (Özbek, Karakalpak, Kazak, Başkurt, Kazan Tatarı, Dede Korkut) veya karısıyla atışıp kendini ifşa etmesi ve sadakatini sınaması (Altay, Özbek, Kazak, Kazan Tatarı, Dede Korkut) ve düzmece damadın/yeni güveyinin öldürülmesi (Altay, Özbek, Karakalpak, Kazak, Başkurt)/ kaçması veya bağışlanması (Kazan Tatarı, Dede Korkut) motifleri pek çok ortak noktaya sahiptir.

Sonuç

Türk Dünyası Alpamış geleneğinde yaygın olan pek çok motife sahip olmasının yanında komşu Türk boyları olan Başkurt ve Kazan Tatarlarının Alpamışa/Alpamşa varyanlarıyla da kendilerine has ortak noktaları vardır. Bunun yanında Alıp Memşen masalları Türk Dünyasındaki diğer varyantlarda yer almayan bazı motifleri de içinde barındırarak ayrı bir varyant niteliği kazanır. Bu farklılıkları şu şekilde sıralayabiliriz:

1.Türk Dünyası Alpamış geleneğinde Alıp Memşen masallarında olduğu gibi Alpamış'ı zindandan kurtarmak için gelen bir erkek kardeşe veya oğula rastlanmaz. Bunun yerine kahramanın dostu Kalmuk kökenli Karacan (Özbek, Karakalpak) veya Ak-Köbön (Altay) kahramanı tutsak edildiği çukurdan çıkarmak amacıyla gelir. Ayrıca Alıp Memşen versiyonlarında geçen bu erkek kardeşe (İrnek) dair motifler Kazakların Er Töstik Destanı'nın başındaki Töstik ve ağabeyleri hakkındaki epizot ile hemen hemen aynıdır.

2.Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen masallarında kahramana zindanda yardımcı olan kızlar hükümdar kızı değil, halktan birileridir ve kahramana yaptıkları yardım yalnızca ona yiyecek vermekten ibarettir, çıkmasını sağlamazlar. Ayrıca yiyeceğin karşılığı olarak da kahramanın kaval çalmasını

isterler. Böylece kahramanın zindandan kurtuluşu ancak başka bir yolla mümkün olur.

3.Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen masallarında kahramanın alp uykusuna üç versiyonda yer verilirken kahramanın erkek kardeşinin alp uykusuna dört versiyonda yer verilir. Bu da Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen geleneğinde alp uykusunun kahraman kadar hatta ondan daha fazla erkek kardeşi ile de özdeşleştiğini göstermektedir.

4.Türk Dünyasındaki diğer Alpamış varyantlarında (Altay, Özbek, Karakalpak, Başkurt ve Kazan Tatarı) kahramanın esaretten kurtuluşuna kahramanın yurduna kaz ile gönderdiği mektubun (Dede Korkut varyantında bezirgânların haber götürmesinin) bir yararı olmaz. Bu durum Alıp Memşen masallarında yalnızca 1. ve 2. versiyon için geçerlidir. Ancak 3., 5. ve 6. versiyonda kazların getirdiği mektup sayesinde kahramanın yakınları harekete geçer ve onu kurtarırlar.

5. Alıp Memşen masallarının 1. versiyonunda düzmece damadı/yeni güveyi ortadan kaldıran kahraman, karısı ile ancak nikâhlarını tazeledikten sonra yeniden birlikte yaşamaya başlar. Böyle bir motife Türk Dünyasındaki diğer varyantlarda rastlanmaz

6.Alıp Memşen masallarının 2. versiyonunda hem Türk Dünyası Alpamış geleneğine göre hem de aynı varyantın diğer versiyonlarına göre bambaşka bir son vardır. Düzmece damadı/yeni güveyi ortadan kaldıran kahraman artık karısına güvenmediğini belirterek onu yanında istemez ve bundan sonra yalnız yaşamaya başlar.

Sibirya Tatarlarının Alıp Memşen versiyonlarının diğer varyantlarla olan dikkate değer benzerlikleri ve farklılıklarından dolayı ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu görülmektedir. Bu varyant üzerine yapılacak yeni incelemelerin yalnızca Alpamış Destanı araştırmalarına değil Türk Dünyası folkloru ve kültür tarihi üzerine yapılacak çalışmalara da katkı sağlayacağı ortadadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Açа, M. (2000). Türk destancılık geleneğine bütüncül yaklaşabilme ve alp kavramı üzerine bazı yeni yaklaşım denemeleri. *Millî Folklor*, 48, 5-17.

Açа, M. (2002). *Kazak Türklerinin destanları ve destancılık geleneği*. Konya: Kömen Yayınları.

Aliyev, S. (1995). Alp uyku. *Manas Entsiklopediya*. C. I, 86, Bişkek: Kırgız Millî İlimler Akademisi Yayınları.

Altınkaynak, E. (2007). Cengiznâme hakkında bazı değerlendirmeler. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 7(1), 1-20.

Çöloğlu, R. (2023) Alpamış destanı'nın varyantlarında zalim hükümdarın etnik kimliği meselesi. *Erciyes Akademi*, 37(3), 1148-1161.

Ekici, M. (1998). Halk bilimi çalışmalarında metin(text), doku (texture), sosyal çevre ve şartlar (konteks) ilişkisinin önemi. *Millî Folklor*, 39, 25-34.

Ergun, M. (1992). Bamsı Beyrek ile Alpamış destanının coğrafyası. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 40, 75-80.

Ergun, M. (1997). *Altay Türklerinin kahramanlık destanı Alıp Manaş*. Konya: Günay Ofset.

Ertürk, F. (2019). *Alpamış destanı benzer metinler çerçevesinde bir değerlendirme: Berdi Bahşı Metni-Fazıl Yoldaşoğlu metni.* Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Gökyay, O. Ş. (1973). *Dedem Korkudun kitabı*. İstanbul: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları.

Heissig, W. (1979). *Die Mongolischen heldenepen: Struktur und motive*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Jirmunskiy, M. V. (2018). *Türk kahramanlık destanları I.-II. bölüm.* (çev.: Mehmet İsmail-Hülya Arslan Erol), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi (kaynakları ve açıklamaları ile destanlar)*, C. II, Ankara: Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Paksoy, H. B. (2012). *Alpamış: Rus yönetimi altında Orta Asya kimliği*. (çev.: Gürdal Esin), Hartford: Aacar (Orta Asya Araştırmalarını Geliştirme Derneği) Kitap Dizisi.

Radloff, W. (1870). *Proben der volksliteratur Der Türkischen stämme Süd-Sibiriens III. Kirgisische mundarten*. Sanktpeterburg: Tipografiya İmperatorskoi Akademii Nauk.

Reichl, K. (2017). *Türk boylarının destanları*. (çev.: Metin Ekici), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Rinchindorji (2012). Moğol-Türk destanları: Tipolojik oluşum ve gelişimi. (çev.: M. A. Yolcu), *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 1(2), 221- 239.

Sertkaya, O. F. (2024). Bamsı Beyrek kim ile evlendi? Banı Çiçek ile mi yoksa Badasar Melik'in bikir kızı ile mi?. *Journal of Old Turkic Studies*, 8(1), 96-103.

Şişman, B. (2008). "Defter-i Çingiznâme" ve Türk destanlarındaki kahraman tipolojisi açısından "Cengiz Han". *Journal of International Social Research*, 1(2), 434-470.

Temir, A. (çev.) (1986). *Moğolların gizli tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Temur, N. (2018). Epik anlatılarda bir geçiş metaforu olarak uyku. *Millî Folklor*, 30(117), 32-40.

Uzuntaş, H. (2022). Dede Korkut kitabı'ndaki "Bamsı" unvanı üzerine. *Türkmen Bilgesi Yusuf Azmun'a Armağan*, 528-534, Ankara: İksad Yayınevi.

Yıldırım, S. (2015). Alpamıs destanının kaynaklarda masal olarak adlandırılan varyantları. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Bilimleri Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(12), 117-131.

Yusupov, F. YU. (2014). *Sibirskiye tatary. Iz sokrovishchnitsy dukhovnoy kul'tury. Antologiya fol'klora sibirskikh tatar: Dastany, munadzhaty, baity*. Kazan': Izd-vo Kazan. un-ta.

Extended Summary

The Epic of Alpamysh, which has been narrated for centuries with many similar motifs even among distant Turkic tribes across a vast geography, is considered the most widespread common epic of the Turkic World. The traditionalization of such a consistent epic structure over such a large area is quite extraordinary. However, when examining the variants of the epic told among different Turkic tribes, it is observed that the position of the common structure in the epic sometimes changes, and that the variants reflect their own perspectives through their character sets or narrative structures. Therefore, comparative studies on the variants of the *Epic of Alpamysh* are always of interest in understanding its origins and transformations.

The purpose of this article is to comparatively examine the *Alıp Memşen* tales of the Siberian Tatars—tales that have not been sufficiently studied either in Turkey or abroad—both through their six internal versions and in comparison with the main Alpamysh variants in the Turkic World. In doing so, the article aims to draw researchers' attention to the relatively underexplored folklore of the Siberian Tatars and to contribute to a deeper understanding of the *Epic of Alpamysh* through the analysis of its various forms.

The six versions of the *Alıp Memşen* tales told by the Siberian Tatars were compiled through field research conducted between 1971 and 2014. These tales were later published, along with many other works of folk literature from the Siberian Tatars, both in their original Tatar language and in Russian translation, under the title *Sibirskiye Tatary. Iz Sokrovishchnitsy Dukhovnoy Kul'tury. Antologiya Fol'klora Sibirskikh Tatar: Dastany, Munadzhaty, Baity*, and were printed in Kazan in 2014.

The internal versions of the *Alıp Memşen* tale among the Siberian Tatars contain content that is similar in some episodes and different in others. Key events commonly seen in other major variants across the Turkic World—such as childlessness, the betrothal of children (the cradle betrothal tradition), competitions the hero must win to marry his fiancée, and the formal proposal process—are not mentioned in any of these tales.

The first version of the *Alıp Memşen* tales of the Siberian Tatars is the most extensive. A broad summary of this version was first published in Turkey by Metin Ergun in his book *Alıp Manaş*, under the title "Tatar Variant of the Epic." However, the specific Tatar group to which this version belongs was not indicated. The other five versions have never before been published in Turkey.

This article employs a comparative textual analysis method. The six versions of the *Alıp Memşen* tales are examined through comparisons of character sets and cross-variant elements from the Turkic World under the following headings: the hero, the hero's father, the hero's mother, the hero's wife, the hero's sister, the hero's brother, the hero's horse, the new groom, helper girls and an old Russian woman, and the people of a foreign city. Then, the content of these versions is analyzed both internally and in comparison with other Turkic World variants under these topics: the hero's departure from his homeland, the hero's entry into a warrior's sleep and subsequent captivity, the dungeon of captivity, the hero sending a message to his family, the hero's escape from captivity, and the hero's return and revenge.

As a result, the *Alıp Memşen* tales of the Siberian Tatars not only carry many motifs common in the *Alpamysh* tradition of the Turkic World, but also share specific motifs with the *Alpamysh/Alpamşa* variants of neighboring Turkic tribes such as the Bashkirs and Kazan Tatars. Furthermore, the *Alıp Memşen* tales include some motifs not found in other Turkic variants, giving them the quality of a distinct variant. These differences are as follows:

In the *Alpamysh* tradition across the Turkic World, there is no male sibling or son who comes to rescue the hero from the dungeon, as seen in *Alıp Memşen* tales. Instead, the hero's friend—Karacan of Kalmyk origin (in Uzbek and Karakalpak variants) or Ak-Köbön (in Altai)—comes to free him from captivity. The motif of the male sibling (Irnek) in *Alıp Memşen* is nearly identical to the episode about Töştik and his brothers at the beginning of the Kazakh epic *Er Töştik*.

In the *Alıp Memşen* tales, the girls who help the hero in the dungeon are not princesses, but commoners. Their aid is limited to giving him food; they do not help him escape. In return for

the food, they ask the hero to play the flute. Thus, his escape from the dungeon is only possible through other means.

In three versions of the *Alıp Memşen* tales, the hero experiences a warrior's sleep, while in four versions, it is the hero's brother who undergoes this sleep. This suggests that the motif of the warrior's sleep is as strongly, or even more strongly, associated with the brother than with the hero himself in the *Alıp Memşen* tradition of the Siberian Tatars.

In other *Alpamysh* variants (Altai, Uzbek, Karakalpak, Bashkir, and Kazan Tatar), the message the hero sends to his homeland by goose (or by merchants, as in *Dede Korkut*) does not result in his rescue. In the *Alıp Memşen* tales, this holds true only for the 1st and 2nd versions. However, in the 3rd, 5th, and 6th versions, the letter brought by geese prompts the hero's loved ones to take action and rescue him.

In the *Alıp Memşen* tales, the hero and his wife do not resume living together until they have renewed their marriage following the removal of the false groom.

The 2nd version of the *Alıp Memşen* tales ends quite differently from both other versions and the general *Alpamysh* tradition in the Turkic World: after eliminating the false groom, the hero declares he no longer trusts his wife and chooses to live alone.

Due to the notable similarities and differences between the Siberian Tatar *Alıp Memşen* versions and other variants, this tradition holds a unique place. Further studies on this variant would not only enhance research on the *Epic of Alpamysh* but also contribute significantly to the broader study of Turkic World folklore and cultural history.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 08.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.06.2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1563817
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 818-835.

İnceleme Makalesi
Review Article

AŞKIN İKİ YÜZÜ: AK VE KARA BÜYÜLERDE AMAÇLAR, ARAÇLAR VE RİTÜELLER ÜZERİNE BİR İNCELEME

♦

TWO FACES OF LOVE: AN ANALYSIS OF PURPOSES, METHODS, AND RITUALS IN WHITE AND BLACK MAGIC

Berna KOLOT*

ÖZ: Geleceği bilme, kötü talihin önüne geçme, anda olmayanı olur hâle getirme ya da olanı değiştirme gibi istekler insanların farklı arayışlara girmesine sebep olmuştur. Toplum hayatında etkin rol oynayan ve geçmişi insanlığın eski dönemlerine kadar uzanan büyüsel ritüeller, bu arayışlardan bir tanesidir. İnsanlar hastalıklara şifa bulma, evlenme, kısmet açma, çocuk sahibi olma, her türlü şerden korunma ya da başkalarına zarar verme gibi çeşitli amaçlarla büyücü, cinci, hoca adıyla bilinen insanların yardımına başvurur. Bu araştırma, sevilen kişiye kavuşma arzusu, kaderi olarak gördüğü kişiyi elinde tutma isteği ya da reddedilmenin, kavuşamamanın getirdiği nefret ve intikam gibi duygularla aşk için başvurulan büyülerin incelemesini içermektedir. Bu amaçla büyü üzerine hazırlanmış olan akademik yayınlar, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiş, eserlerde yer alan örneklerde aşk niyetiyle pek çok kez büyüye başvurulduğu görülmüştür. Aşkın iyi ve kötü her iki yüzünün görüldüğü bu çalışmada iyi niyet taşıdığı düşünülen büyüler *ak*, kötü niyet barındıran büyüler ise *kara* büyüler adı altında ele alınmıştır. İncelenen metinlerden hareketle insanların aşk içerikli büyülere başvurmadaki amaçları ve bu amaçlar altında yatan toplumsal ve psikolojik etmenler değerlendirilmiştir. Ayrıca büyülerin uygulama ve uygulanma zamanları ile büyüyü oluşturan ve istenilen sonuca varmada etkisi olacağına inanılan materyaller sınıflandırmaya tabi tutulup detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aşk, Nefret, Büyü, Ak Büyü, Kara Büyü

ABSTRACT: *The desire to foresee the future, prevent undesirable outcomes, alter what is not present, or change what already exists has led individuals to pursue various paths. Magic and magical rituals, which have played significant roles in society and can be traced back to early human history, represent one of these pursuits. People have sought the help of sorcerers, spiritualist or spiritual healers for various purposes, such as curing illnesses, finding a spouse, opening paths to good fortune, having children, protecting themselves from harm, or causing harm to others. This study focuses on the examination of love-related spells, driven by desires to unite with a loved one, to retain someone they believe to be their destined partner, or by feelings of hatred and revenge stemming from rejection or unrequited love. For this purpose, academic publications, master's and doctoral dissertations on magic were reviewed, and it was found that spells with romantic intentions were frequently employed in the examples provided in these works. In this study, which examines both the benevolent and malevolent aspects of love, spells thought to carry benevolent intentions are categorized as "white magic", whereas those with malevolent intentions are classified as "black magic". Drawing from the texts examined, the*

* Dr.-Bağımsız Araştırmacı/Trabzon-b.bernakolot@gmail.com (Orcid: 0000-0003-4573-7682)

This article was checked by Turnitin.

motivations behind people's recourse to love-related spells and the underlying social and psychological factors are analyzed. Additionally, the timing of these spells, the rituals involved, and the materials believed to be influential in achieving the desired outcome are classified and examined in detail.

Keywords: *Love, Hatred, Magic, White Magic, Black Magic*

Giriş

Aşk, yüzyıllar boyunca nedir sorusuna tam manasıyla yanıt bulunamayan, filozofların, mutasavvıfların ve çeşitli bilim insanlarının üzerine açıklamalar yapmaya çalıştığı bir duygu durumudur. Kelime, Arapça 'ışk ve Aramice/Süryanice 'âşak kökünden türemiş olup Türkçede 18. yüzyıla kadar "ışk" biçimiyle kullanılmıştır (Ermiş 2008: 63). Türkçe Sözlükte "Bir kimse veya bir şeye karşı duyulan çok kuvvetli sevgi ve bağlılık duygusu" (URL-1) şeklinde açıklanan aşk, mitolojide annesi Yoksulluk, babası Bolluk olan bir varlık şeklinde kişileştirilmiş olarak karşımıza çıkar. İnsanoğluna, insanların birbirleriyle kurdukları ilişkilere umut verip yol gösteren aşkı Mevlânâ ucu bucağı olmayan bir okyanusa benzetirken (Yasa, 2018: 11-12) İbn Sina, Allah da dâhil bütün yaratılmışların esası, varlık ve var oluşun sebebi olarak aşkı görür ve "Bütün mahlûklarda yayılmış doğuştan bir kuvvettir." (Bayrakdar, 1985: 300-302) açıklamasını yapar. Yaratılıştaki sırrı kavramış olan Yunus Emre ise aşkı, "…doğmayan ve doğurmayan, kimseye muhtaç olmadığı hâlde herkesin O'na muhtaç olduğu Allah'ın ta kendisi olarak nitelemektedir." (Açıkel, 2022: 81). İnsanları ilahi aşkla tanıştırmayı önemli bir görev gibi addeden mutasavvıflar için daima ilahi aşk ilk sırada kabul edilmiş olup maddi aşk genellikle ilahi aşka geçebilmek için bir basamak olmaktan öteye geçmemiştir (Soysaldı, 1998: 187). Filozofların da üzerine eğildiği aşkı Platon güzellik, iyilik ve mutluluk şeklinde açıklarken (Yasa, 2018: 11) Arthur Schopenhauer (2003: 19-20) insan neslini sürdürebilmek için kurulmuş bir tuzak olarak görür. Psikiyatrik yaklaşımlara göre de kişileri duygusal yakınlık ve samimiyet yoluyla birbirine bağlayan aşk, aslında insanları cinselliğe hazırlayarak insanoğlunun neslinin devam etmesine hizmet etmektedir (URL-2).

İnsanın varlığını oluşturan binbir çeşitteki his ve duygu durumundan bir tanesi olan aşk onu yalnızca yaşayanın bilip hissedebileceği bir zevk ve hazdır. Aşk üzerine yapılmış pek çok tanımlama, psikolojinin bağımsız bir bilim olarak ortaya çıkmasıyla incelenebilir davranış biçimi hâline gelmiştir. Psikanaliz kuramının öncüsü Sigmund Freud'un aşk için sunduğu insanın bilinçaltında bastırmış olduğu arzu ve isteklerinin bir dışavurumu şeklindeki açıklaması aşka dair yeni tanımlamaların yaratılmasına vesile olmuştur (Geçtan 1990: 14-26). İnsanın hissettiği duygu durumlarından biri olan aşk içerisinde yalnızca sevgi, muhabbet, şevk ve cinsellik barındırmaz. Bu karmaşık duyguya kıskançlık, kin, nefret, kontrol etme ve elinde tutma gibi pek çok arzu eşlik eder. Aşk duygusunun karşılıklı olduğu durumlar

insanlara mutluluk hissini yaşatırken karşılığı olmadığında insanın içerisinde saklamaya çalıştığı karanlık bir yönünü ortaya çıkarır. İnsan, karşılıklı bir aşk içerisinde onu elinde tutabilme hissiyatına sahipken reddedilme ya da karşılığını bulamama durumlarında zorla elde etmeye veya intikam almaya çalışır. Bu ve benzeri duygu durumları insanı, insanlık tarihi boyunca farklı inanç sistemleri ve kültürlerde varlığını sürdüren bir olgu olarak karşımıza çıkan büyüye ulaştırır.

Dünyevi, zorba, tabiata ait unsurlardan doğaüstü varlıklara kadar her zerreyi kendi çıkarları için kullanan büyü, "*Bilinen yollarla sağlanamayan şeyleri elde etmek, birine zarar vermek ya da, zarardan korumak için birtakım gizli güçleri kullanarak doğayı ve doğa yasalarını zorla etkileme amacını güden işlemlerin tümüne..*" (Örnek, 2014: 130) denmektedir. Dinsiz, büyüsüz ve bilimsiz hiçbir toplumun olamayacağını ifade eden Malinowski (1990: 65) büyüyü "tekil, özel bir kudret; türünde tek, yalnız insanın içinde bulunan, yalnız büyü sanatıyla serbest bırakılabilen, kendini sesiyle ifade eden ve ayinin uygulanması yoluyla aktarılan bir güç" şeklinde açıklar. Çaresizlik, arzu, nefret, öfke, intikam, kavuşma, kurtuluş gibi çeşitli duyguların etkisiyle yardımına başvurulan büyüler *sempatik, ak, kara, aktif* ve *pasif* (Örnek, 1966: 34) olmak üzere beş ayrı başlık altında ele alınmaktadır[1]. Büyü üzerine önemli araştırmaları bulunan George J. Frazer (2004: 10, 191), her büyüsel ritüelde kendinden izler barındıran sempatik büyüleri *taklit* ve *temas* olmak üzere kendi içerisinde ikiye ayırmıştır. Bu çalışmanın konusunu oluşturan büyüler, insanların iyi veya kötü niyetlerle aşk için başvurduğu ak ve kara büyülerdir. Ak büyüler "..kişinin veya toplumun yararına olacak şekilde dinden ve dinî araçlardan (kitap, metin, dua, ayet, sure, imam, hoca vb.) yararlanılarak uygulanan bir büyü çeşidi" (Tanyu, 1992: 502) iken "İnsanın hayatına, sağlığına, malına-mülküne, evine barkına, hayvanlarına zarar vermeye yönelen büyüye de kara büyü denmektedir." (Örnek, 1966: 9). İnsanların ak ve kara büyülere başvurmak için oldukça fazla sebebe ihtiyaç duyduğu anlaşılmaktadır. Bu insani ihtiyaçlardan bir tanesi de aşktır. Varoluşun sebepleri arasında zikredilen aşk duygusu, insana iyilik, mutluluk gibi güzel duygular sağlarken nefret, intikam, hüzün, keder hatta ölme ve öldürme isteği gibi karanlık bir dünyanın içerisine de atabilmektedir.

Bu çalışmada aşkın insanı yönlendirdiği yollardan biri olan aşk içerikli ak ve kara büyüler üzerine bir araştırma yapılmıştır. Büyü üzerine yapılan akademik araştırmalar incelenerek aşk içerikli büyü ritüelleri saptanmış, sevgisini ve sevdiği kişinin aşkını garanti altına alma, mutluluğunu devam ettirebilme ya da bozulmuş bir ilişkiyi düzene sokabilme gibi niyetlerle başvurulan büyüler ak büyü; reddedilmenin verdiği nefretle kişiyi zorla

[1] Büyü tanımları, çeşitleri, büyünün tarihî seyri, büyüye başvurma nedenleri, din-büyü-bilim ilişkisi ile din-büyü-bilim arasındaki benzerlikler ve farklılıklar hakkında detaylı bilgi için bk. (Adam, 2017; Boratav, 2013, Frazer, 2004; Malinowksi, 1990;Örnek, 1966; Örnek, 2014; Tanyu, 1992).

kendine âşık etme, sevenleri ayırma, kişinin cinsel kudretini bağlamaya çalışmak gibi karşıdaki insana zarar verecek büyüler kara büyü adı altında ele alınmıştır. İnsanların bu büyülere başvurmadaki amaçları incelenmiş, bunun altında yatan olası sebepler üzerinde durulmuştur. Ardından büyülerin uygulanış zamanları üzerinde durulmuş ve devamında büyü ritüelleri gerçekleştirilirken yardımına başvurulan araçlar ele alınarak belirli sınıflandırmalarla detaylı şekilde incelenmiştir.

1. Büyülerde Amaç

Gerçekleştirilen her büyünün bir amacı vardır. Bu yüzden büyüler kendi içerisinde bir sınıflandırılmaya tabi tutulurken amaçları bakımından da değerlendirilir. Böylelikle ortaya ak ve kara büyü ayrımı çıkar. Adlarından anlaşılacağı üzere ak büyüler saflığı, iyi niyeti kara büyüler ise kötülüğü ve art niyeti temsil etmektedir. Bu çalışmaya konu olan niyetin aşk olduğu büyülere bakıldığında iyi niyetli büyüler kadar kötü emelleri gerçekleştirmek uğruna başvurulan büyülerin de olduğu görülmektedir. Aşk ve sevginin temel amaç olduğu ak büyülerde en sık rastlanan büyüler, sevilen kişinin sevgisini kazanmaya çalışmaktır. Bu amaca benzer diğer niyetler ise birini kendine bağlamak, sevilen insanı elde etmek, iki insanın birbirini sevmesini sağlamak, çiftlerin -evli, nişanlı, sözlü, sevgili fark etmeksizin- muhabbetlerini daim kılmak, aralarının bozulmasına engel olmak, arası açılan çiftleri barıştırmak niyetiyle yapılmaktadır. Bunların yanı sıra evli çiftlere yönelik gerçekleştirilen kara büyülere karşı uygulanan büyüsel pratikler de yine bu kısımda ele alınmaktadır. Aşkın olumsuz tarafıyla karşılaşılan kara büyülerde damadın cinsel kudretini bağlamaya yönelik olan ve *güvey bağlama* şeklinde adlandırılan büyülere sıklıkla başvurulmaktadır. Çiftlerin cinsel birleşmelerini engelleyerek onlar arasında soğukluk yaratmanın yanında muhabbetlerini bozmak, onları ayırmak, birbirlerinden soğumalarına sebep olmak gibi çeşitli nedenler de yer almaktadır. Bazı büyü pratiklerine bakıldığında kötü amacın sınırlarının ileriye taşındığı anlaşılmaktadır. Sevgisini reddeden insanları büyü yoluyla zorla sever hâle getirme hatta daha ileri giderek kendisini reddeden insanın hastalanıp ölmesine sebep olacak bir büyüye başvurulması bu duruma örnek verilebilir.

İncelenen metinlerden hareketle insanların aşk niyetiyle büyüye başvurma sebeplerinin altında genellikle duygusal ihtiyaçların yattığı görülürken buna çaresizlik, umut veya umutsuzluk ile kontrol arayışının da dâhil olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda kişinin çevresi, büyü ile ilgili çevresinden duyduğu 'işe yarar bir yöntem' vb. inanışlar da insanların bu konularda büyüye başvurma ihtiyacı duymasına sebep olmaktadır. İnsanın kaderinde gördüğü kişiye kavuşma isteği ve bunu garanti altına alma duygusu ile kaderinde var olduğuna inandığı ancak kavuşamadığı kişiye kavuşabilmek için başvurduğu zoraki yöntemlerde kaderi değiştirme ya da kaderi sağlama alma hissinin de yattığı anlaşılmaktadır. Gerçek aşk, karşılıklı saygı, anlayış ve doğal bir süreçle oluşur ancak bu durumu kabullenemeyen

insanlar bazen büyüye başvurur ve böylelikle kontrolsüz bir duruma müdahale ederek onu kontrol altına alır. Bu durum kişide psikolojik bir rahatlama sağlarken aynı zamanda kendisinde bir özgüven ve tatmin hissi oluşturur. İnsan zihninin derinliklerine inildiğinde ise büyü yoluyla bazı kişilerin evren bazılarının kader, şans, talih gibi adlarla andıkları bu olgulardaki o enerji ya da gücü kendi lehlerine çevirebileceklerine inandığı da anlaşılmaktadır.

2. Büyülerde Zaman

Mircea Eliade, dinsel insan için iki zaman türünden bahseder. Bunlardan ilki kutsal zaman yani geri döndürülebilir ve ritüellerle her yıl yenilenebilir özelliğe sahip olan ilk mitsel zamandır. İkinci zaman ise dinsellikten yoksun eylemlerin yer aldığı olağan zamansal süre yani kutsal dışı zamandır. Dinsel insan, kutsal zamana geri dönebileceği gibi kutsal dışı zamandan kutsal zamana da geçiş yapabilir. Bu da dinsel insanın döngüsel ve doğrusal olmak üzere iki zaman türü içerisinde yaşadığını gösterir (2017: 63-67). Eliade'nin belirttiği zamanlara büyüler açısından bakıldığında döngüsel zamanın hem uygulama hem de uygulayıcı üzerinde büyüsel bir etki bırakırken aynı zamanda dün ve yarın arasında bir köprü olduğu görülür. Doğrusal zamanda gerçekleştirilen büyülerde ise önemli olanın ihtiyaç anı olduğu ve herhangi bir zaman dilimine sıkıştırılmadığı anlaşılır (Erdal, 2019: 84-89).

Aşk için başvurulan ak ve kara büyülerde gerçekleştirilen büyüsel uygulamalarda bazılarının belirli bir zaman aralığına yahut belirli günlere indirgendiği görülmektedir. Sevdiğine kavuşabilmek, sevgisine karşılık bulabilmek gibi amaçlarla gerçekleştirilen bazı ak büyülerde yapılacak olan büyünün yalnızca 'her ayın 17. ya da 23. Günü' veya 'ayın 7. Günü' şeklinde zaman şartına bağlandığı görülmektedir. Bu şekildeki büyüsel uygulamalarda en sık görülen zamanlı büyülerin günler üzerinden gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Ak büyülerde belirli günlerde yapılması gerektiği düşünülen büyülerin çoğunlukla cuma günü yapıldığı görülürken haftanın pazartesi, çarşamba ve pazar günleriyle de sınırlandırıldığı büyülere rastlanmaktadır. Hatta bazı büyülerde belirlenen gün içerisinde sabah, ikindi, yatsı ve Cuma namazı sonrası şeklinde uygulamanın zaman aralığı daha fazla daraltılmaktadır. Sevenleri ayırmak, birinin sevgisini zorla kazanmaya çalışmak gibi kötü niyetlerle yapılan kara büyülere bakıldığında uygulamaların zaman aralıkları ile çok fazla sınırlandırılmadığı anlaşılmaktadır. İncelenen örneklerde oldukça az olmakla birlikte büyüsel ritüellerin günler açısından yalnızca çarşamba ve pazar ile sınırlandırıldığı görülürken gün içinde gidilen daraltmalarda sabah namazından sonra yapılması gerektiği düşünülen yalnızca bir büyü örneğine rastlanmaktadır.[2]

[2] Büyü örnekleri için bakınız: *Ak büyüler* (Cafer-i Sadık 1997: 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 177; Erdal, 2019: 165; Kartopu ve Ünalan, 2019: 39; Ordu, 2020: 99, 100), *kara büyüler* (Cafer-i Sadık, 1997: 183; Ordu, 2020: 87; Yıldırım, 2022: 72).

Eliade'ye (2014: 374) göre her dinde talihli ve talihsiz günler olabileceği gibi aynı gün içinde bazı anların mükemmel olduğu yoğun, bölünmüş dönemler olabileceği gibi güçlü ve zayıf zamanlar da vardır. Büyü uygulamalarında bazı ritüellerin belirli günlere indirgenmesi günlere yüklenen bu vb. anlamlarla ilgili olabilir. Belli bir zaman dilimi etrafında sınırlandırılan bu büyülerde, belirlenen zamanın yahut günün kutsallığından o günde yapılacak olan büyüsel ritüellerin faydalanabileceğine böylece etkisinin fazla olacağına inanılmaktadır. Zamanın kutsandığı bir anda gerçekleştirilecek olan ritüeller de kutsanmış olacağından etkisinin ve gerçekleşme süresinin zaman kısıtlaması olmayan büyülere nazaran daha hızlı olacağına da inanıldığı düşünülebilir.

3. Büyülerde Kullanılan Araçlar

Birbirinden farklı sebeplerle yardımına başvurulan büyülerde dinden, doğaya ait her unsurdan faydalanıldığı gibi doğaüstü varlıklardan da yararlanılmaktadır. Aşk niyetiyle başvurulan ak ve kara büyülere bakıldığında büyüsel nesneler hazırlanırken, büyüsel ritüeller gerçekleştirilirken ve büyü sonrası yapılması gereken her durumda çeşitli unsurların kullanıldığı görülmektedir. Bu unsurlar sözler, yazılar, bitkisel, hayvansal, madensel unsurlar ve insanlara ait nesneler arasından seçilmektedir.

3.1. Sözler

a) Dinsel Sözler

Dinle ilgilenmeyen ve dünyevi olarak tanımlanan büyünün kullandığı araçlara bakıldığında pek çoğu içerisinde dine ait unsurlara ve dinsel ritüellere rastlandığı görülmektedir. Bunlar arasında en sık kullanılanı Kur'an'da yer alan sureler, ayetler, Allah'ın isimleri ile sıfatları ve meleklerin adlarıdır. İslam inancına göre Kur'an Tanrı buyruğudur ve bu yüzden doğaüstü bir kudret olarak kabul edilir. Bu durum Kur'an'a, Allah'ın, peygamberlerin ve meleklerin adlarına majik bir güç kazandırmıştır. Büyüyle vb. uygulamalarla ilgilenen Müslüman halklarda bu unsurlar daima sihirsel bir güç kaynağı olarak kabul edilmiştir (Örnek 1966: 46). İnsanlar, büyüsel uygulamaların kesin bir sonuca ulaşması, istenilenin doğru şekilde elde edilebilmesi gibi sebeplerden ötürü Tanrı kelamı olması ve bünyesinde olağanüstü güç barındırdığına inanılmasından dolayı dinsel unsurlara başvurmuştur. Aşk maksadıyla başvurulan ak ve kara büyülerde de söz konusu bu duruma rastlanmakta ayetler, sureler, Allah'ın ve meleklerin isimlerinin çeşitli büyüsel uygulamalarda kullanıldığı görülmektedir.

Birisinin sevgisini kazanmak, birbirini seven iki kişinin mutluluğunun bozulmasını engellemek ve yuvası dağılmış çiftlerin arasını düzeltebilmek gibi iyi niyet içeren bazı büyüsel uygulamalarda Allah'ın isim ve sıfatlarından yararlanıldığı anlaşılmaktadır. Bulunan metinler incelendiğinde büyüler

içerisinde *Vedud* (bin, 100, 41[3]), *Allah* (3, 100), *Gaffar* (70, 345), *Kayyum* (3, 345), *Rakib* (312), *Aliyy* (66), *Rab* (3), *Hay* (3) ve *Baki* (7) isimlerinin kullanıldığı görülmektedir. Allah'ın en güzel isimleri olarak nitelendirilen 99 ismin arasında bulunmayan ancak Allah'ın isimleri veya sıfatları arasında yer verilen *Hannan, Mennan, Deyyan* (10) ile dört büyük melek olduğuna inanılan *Azrail, Mikail, Cebrail, İsrafil*'in isimlerinin de ak büyülerde kullanılan ilahi sözler arasında yer aldığı anlaşılmaktadır.[4] Büyü esnasında kullanılan bu isimler, herhangi bir nesne üzerine okuma (su, ekmek) veya yazma (kâğıt, muska veya tılsım, geyik derisi) ya da belli bir sayıyla havaya doğru üfleyerek okuma şeklinde kullanılmaktadır. Örneklerden hareketle Allah'ın isim ve sıfatlarının ak büyülerde sıklıkla kullanıldığı anlaşılırken kara büyülerde bu tarz dinsel unsurlara rastlanmadığı görülmektedir.

Ak büyülerde *Alak* (21), *Bakara (Ayetelkürsi,* 3, 21, 23*), Besmele* (41), *Fatiha* (3, 7, 41), *Felak* (41), *Haşr, İbrahim, İhlas, Kafirun* (7), *Kamer, Nas* (41), *Salavat* (3, 11), *Şems, Taha, Tebet (*7), *Yasin, Zilzal* surelerinin tamamı ya da bu surelerin belli kısımlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu dualar büyülerde havaya okuyup üfleme, bir nesne üzerine okuyup üfleme (bal, bakla, pamuk çekirdeği, zeytin yaprağına, kuru üzüm, armut, incir, çiçek, tuz, mum, biber tohumu, nohut, sirke) ve bir yere yazma (kâğıt, gürgen kabuğu) şeklinde kullanılmaktadır. Kara büyülere bakıldığında ak büyülere göre dua çeşitliliğinin oldukça az olduğu görülmektedir. Genellikle cinsel istikrarsızlık oluşturmak, sevenleri ayırmak gibi amaçlarla başvurulan kara büyülerde *İhlas* (7, 11), *Fatiha* (7), *Fil, Felak, Nas, Taha* ve *Zilzal* surelerinden faydalanılmaktadır. Bu dualar genellikle bir nesne (ip, arpa, kilit, peçete) üzerine okuma ya da kâğıda yazma yöntemleriyle kullanılmaktadır.[5]

İnsanın ya da insanlığın yararı için dinden ve kitap, sure, ayet gibi dinsel unsurlardan faydalanarak uygulanan bir büyü çeşidi (Tanyu, 1992: 502) şeklinde açıklanan ak büyüde çeşitli surelerin kullanılıyor olması doğal karşılanmaktadır. Lakin burada dikkat çeken nokta, insanın zararına yönelik bir büyü çeşidi olan kara büyülerde de ayet ve surelerden faydalanıyor olunmasıdır. Dikkat çeken diğer nokta ise sure ve ayetlerin kullanıldığı büyülerde her duanın belli bir sayıyla okunması hatta bazı dualaların farklı büyüde farklı sayılarla okunuyor olmasıdır. Örneğin sıklıkla kullanılan İhlas suresi bir büyüde 1 kere, başka büyüde 99 kere ya da Fatiha suresi bir

[3]Parantez içerisinde verilen bu rakamlar, belirtilen sure ve ayetlerin büyülerde kaç kez okunduğunu ifade etmek için kullanılmıştır. Örneklerde sure ve ayetler için bir sayı belirtilmemiş olanlar ise boş bırakılmıştır.

[4]Bk. *Vedud* (Cafer-i Sadık, 1997: 168, 169, 182), Allah (Cafer-i Sadık, (1997): 169-170), *Gaffar* ve *Kayyum* (Cafer-i Sadık, (?): 140; Eyuboğlu, 2004: 351-353), *Rakib* (Cafer-i Sadık, 1997: 177), *Aliyy* (Ordu, 2020: 99), *Rab* (Cafer-i Sadık, 1997: 167), *Baki* (Ordu, 2020: 93), *Hannan*, *Mennan, Deyyan* (Cafer-i Sadık, 1997: 167) ve meleklerin isimleri (Cafer-i Sadık, 1997: 177; Ordu, 2020: 99).

[5]Bk. *Ak büyüler* (Cafer-i Sadık, 1997: 167, 168, 170, 172, 173, 174, 177, 178, 180, 181, 183; Eyuboğlu, 2004: 297-298, 351-353; Ordu, 2020: 92, 93, 94, 98, 99, 100), *kara büyüler* (Cafer-i Sadık, 1997: 184, 185; Çiftçi, 2007: 73; Erdal, 2019: 126; Örnek, 1966: 83).

büyüde 3, başka büyüde ise 41 kere okunmaktadır. Örnek'e (1966: 47) göre "Bir surenin ya da bir ayetin kutsal gücünü rakamla anlatmaya çalışmanın nedenleri, sistemin herkes tarafından anlaşılmasını önlemek olduğu gibi, ak büyü ile uğraşan kimselerin bu kutsal sözleri olduğu gibi yazıp da, Tanrı sözüne saygısızlıkta bulunmamak endişesinden ileri gelmektedir." İncelenen büyü metinlerinde rastlanan bu sayılar, niyetine göre istenen sonuca daha hızlı varabilme ya da gerçekleşme olasılığını arttırabilme amacıyla daha az ya da daha çok okunuyor olabilir.

b) Tılsımlı/Efsunlu Sözler

Köklü geçmişe sahip psikokültürel bir olgu olan büyü, pek çok şeyden faydalandığı gibi sözden ve sözün tılsımlı/efsunlu gücünden de faydalanmaktadır (Gümüş, 2021: 3). Kutsal nitelik kazandırılan bu efsunlu sözler genellikle olağanüstü varlıkları harekete geçirebilmek veya eldeki sıradan bir nesneyi büyülü hâle getirebilmek için kullanılmaktadır (Erdal, 2019: 93). Büyü esnasında ya da sonrasında kimi anlamlı kimi anlamsız olan ve büyünün etkisini arttırmaya yönelik ifadeler şeklinde değerlendirilebilecek bu sözlere, aşk niyetiyle başvurulan ak ve kara büyülerde de rastlanmaktadır.

Tılsımlı sözlerin ak büyülerdeki kullanımı iki şekildedir. Bunlardan ilki doğrudan büyülü nesneye okuma ile gerçekleştirilir. Örneğin sevdiğine kavuşmak isteyen bir kişinin lale soğanına *"Kökler büyüsün, yapraklar büyüsün, çiçek büyüsün, (kişinin adı) aşkını büyütsün.*" (Yeşilyurt, 2002: 138) ya da belli bir sayı adedince saç, tırnak vb. büyülenecek kişiye ait olan nesne üzerine "(*Kişinin) kalbi (kişinin) kalbine bağlansın*." (Ordu, 2020: 100) veya "*Kim bu kurşun ateşte nasıl erirse (kişinin adı) dahi aşkından öyle erisin*" (Cafer-i Sadık, 1997: 171) gibi sözlerin söylenmesiyle uygulanmaktadır. Diğer bir kullanım şekli ise büyü esnasında ya da büyüyü tamamladıktan sonra büyülenmiş nesneler üzerinden sadece sözlü şekilde dile getirmeyle gerçekleştirilir. Örneğin karabiberin kullanıldığı bir büyü sırasında "*Ben senin aşkından kara sevdaya tutuldum, sen de benim için şu yanan karabiber gibi yan ve bana âşık ol*" (Çiftçi, 2007: 84) denmesi ya da toprağın büyü aracı olarak kullanıldığı sırada "*Kızıl toprak gibi kızsın, sarı toprak gibi sararsın, kara toprak sizi kararı kalmasın, hiç durmasın eğlenmesin gelsin*" (Cafer-i Sadık, 1997: 172) ifadesi tekrarlanmaktadır. Kara büyülerde de tercih edilen efsunlu sözler genellikle büyülü nesne üzerine okuma yöntemiyle kullanılmaktadır. Birbirini seven insanları ayırmak için kullanılan koyun başının üzerine "*Filan ile falan arasındaki muhabbet bu koyun başı burada nasıl çürürse öyle çürüsün*" (Cafer-i Sadık, 1997: 184) denilerek veya yabani pırasa üzerine "*Cinsel gücünü bağladım, şehvetini kırdım, çirkin ettim, pis kıldım*" diyerek düğüm atıp (Ordu, 2020: 81) kişiyi iktidarsız hale getirmek örnekler arasında yer almaktadır.[6] Ak ve kara büyülerde kullanılan her

[6] Bk. *Ak büyüler* (Cafer-i Sadık, 1997: 168, 172, 180, 181; Ordu, 2020: 99), *kara büyüler* (Cafer-i Sadık, 1997: 185; Erdal, 2019: 126-127, 165; Örnek, 1966: 83).

efsunlu sözün, büyünün etkisel gücünü arttırmaya yönelik âdeta büyüyü tamamlama görevi üstlendiği anlaşılmaktadır. Ayrıca tılsımlı sözlerin üzerine okunduğu nesnelerin etkilenecek olan kişilerin yerine geçtiği ve bu sayede büyünün bu nesneler aracılığıyla esas sahibine etki etmesinin amaçlandığı görülmektedir.

3.2. Yazılar / Tılsım ve Muskalar

Arapça *nüsha* kelimesinin Türkçeleşmiş hâli olan ve 'yazılı şey' anlamına gelen muska, kötücül güçlerin vereceği zararlardan koruyan, "…prehistorik / çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dinlere kadar pek çok inançta yaygınca görülen büyü ile yakından alâkalı kült nesnelerinden biridir." (Demirci, 2020: 265). Grekçe *telesma* kelimesinden Arapçaya geçen ve "tabiat üstü güçlere, birtakım sırlara sahip olan nesne" anlamlarına gelen tılsım ise "…uygun zaman ve konumdaki aktif semavî kuvvetlerin pasif yer güçleriyle temasa geçerek onları etkilemesi keyfiyeti.." (Çelebi, 2012: 91) şeklinde tanımlanmaktadır.

Aşk içerikli ak büyülerde tılsım kullanımına oldukça sık rastlanmaktadır. Harfler, rakamlar, geometrik desenler, bilinen yahut bilinmeyen bazı dualar, Allah'ın isimleri, Kur'an ayetleri, dört meleğin adı gibi dinsel unsurların yanı sıra büyüyü yapan ya da büyünün yapıldığı kişinin annesinin, babasının adlarının da tılsımlar üzerine yazıldığı görülmektedir. Tılsımlar genellikle bir nesne üzerine yazılıp çizilmeyle hazırlanmaktadır ve bu nesnelerin seçiminde herhangi bir sınırlandırma görülmemektedir. Ak büyülerde tılsım yazma ile ilgili örneklere bakıldığında kâğıt, etkilenecek kişinin bir eşyası (elbise, saç), tarak, nal (at, eşek), bakır parçası, kurşun, bıçak, ekmek, taş, zeytin yaprağı ve ceviz gibi birbirinden farklı materyallerin seçildiği, gerekli sözlerin, harf ve şekillerin bu nesneler üzerine yazılarak tılsımların oluşturulduğu görülmektedir. Aşk içerikli ak büyülerde muska hazırlanmasına bakıldığında muskanın tılsım kadar tercih edilmediği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda muskanın hazırlanması için çoğunlukla cinlerle irtibat hâlinde olduğu düşünülen cincilere ya da hocalara başvurulmaktadır. Hazırlanan muskalarda Allah'ın ve meleklerin isimleri, Kur'an'dan sureler, büyüyü yaptıranla büyülenecek olan kişinin annesi ile babasının adları, bazı Arap harfleri (elif, dal, cim, sat, sin, ha, tı, ra, şın, mim) ve geometrik desenler kullanılmaktadır. Bu unsurların kullanılmasıyla hazırlanan muskaların bazen bir muşambaya bazen de yeşil veya beyaz kumaşlara kat kat sarıldığı görülmektedir.

Sevenleri ayırma, çiftlerin arasını bozma vb. niyetlerle başvurulan kara büyülerde muska ve tılsım kullanımına dair örneklere bakıldığında muskanın tılsımdan daha fazla tercih edildiği ve tılsımın hazırlanmasında ekmeğin kullanıldığı görülmektedir. Kara büyülerde kişilerin başvurduğu cinci, büyücü ve hocalar muskaların hazırlanmasında çiftin annelerinin isimleri ya da fotoğraflarından, bazı ayetlerden, Arap harflerinden ya da çifte ait tırnak, diş, kıl, saç, sakal veya kan gibi unsurlardan

faydalanmaktadır. Bazı muskaların hazırlanmasında yılan şeklinin veya etkilenecek olan kişileri temsilen onların şekillerinin çizildiği görülmektedir.[7] Kara büyülerde hazırlanan muskalar genellikle düğümlenmekte ya da dikilmektedir. Bu tarz büyülerde domuz yağı ile muskayı yağlama ya da domuz kılı ile muskayı düğümleme gibi işlemlere başvurulmaktadır. Bütün bu uygulamalar, muskanın etkisini arttırmaya, kara büyüyü bozma amacıyla yapılan ak büyüye karşı bir sağlama alma çabasıdır.

3.3. İnsana Ait Unsurlar

Araştırmacılar tarafından büyülere dair belirli sınıflandırılmalar yapılmış olması her büyünün kendi başına değerlendirilebileceği anlamını taşımamaktadır. Araştırmanın odak noktası olan ak ve kara büyüler, iyi ve kötü niyet açıklamasıyla sınıflandırmaya dâhil edilmiş olsa da bu büyülerde kullanılan pek çok pratikte diğer büyü çeşitlerine yer verildiği görülmektedir. Esas maksadın aşk olduğu ak ve kara büyülerde kullanılan insana ait unsurlar büyü çeşitleri arasında oldukça örneği bulunan temas büyüsünü içermektedir. Frazer'a (2004: 191) göre insanın bedeniyle her parçası arasında duygusal bir yakınlık vardır ve kişi bedeninden herhangi bir parçayı kaybetse dahi bu ilişki devam eder. Bu durum temas büyüsünün esasını oluşturan parça bütüne aittir ilkesini oluşturmaktadır ve ilkeye göre parçaya sahip olan bütüne de sahip olur. Bu açıdan bakıldığında "*...birinin saçına sahip olan ya da tırnak, kirpik, elbise parçası, diş, pislik, idrar vb. gibi şeylerini elde eden kimse, söz konusu olanın üzerinde olumlu ya da olumsuz büyüsel bir etki gücüne sahip demektir*." (Örnek, 2014: 138). Buradan hareketle büyülerde kullanılan insan unsurlarında esas amacın büyünün etkileyeceği kişi ile nesne arasında bir bağ olduğuna ve bu bağ ile nesneye yapılacak olan her pratiğin doğrudan kişiyi etkileyeceğine inanıldığı anlaşılmaktadır. İncelenen metinlerden hareketle etkilenecek kişinin yerini tutan veya günah keçisi seçilmiş olan insana ait unsurlar arasında ak büyülerde saç, tırnak ve kişiye ait bir eşya; kara büyülerde saç, sakal, kıl, tırnak, diş, kan (kadınlarda bilhassa âdet kanı), kişiye ait bir eşya (iç çamaşırı, kıyafet, ayakkabı) ve idrar gibi unsurların tercih edildiği görülmektedir.[8]

3.4. Bitkisel Unsurlar

Animizm inanç sisteminin gelişmeye başladığı dönemlerde doğada mevcut bulunan, insanlara zarar yahut fayda veren bitki, hayvan ve nesnelerin hareket eder varlıklar olması onların bir ruhla donatılmış

---

[7] Bk. *Ak büyülerde* (Cafer-i Sadık, 1997: 169, 170, 171, 174, 175, 176, 177, 178,179, 180,182, 183; Erdal, 2019: 125; Eyuboğlu, 2004: 297-298, 351-353; Ordu, 2020: 93, 98, 99), *kara büyülerde* (Cafer-i Sadık, 1997: 183, 184; Çiftçi, 2007: 73; Erdal, 2019: 126, 162, 165; Ordu, 2020: 86-87, 87).

[8] Bk. *Ak büyüler* (Cafer-i Sadık, 1997: 171, 172, 173, 174, 175, 182, 183; Ordu, 2020: 93, 99, 100), *kara büyüler* (Cengiz, 2023: 43, 44, 47, 50; Çiftçi, 2007: 73; Erdal, 2019: 162, 163, 166; Ordu, 2020: 81, 86, 87, 88; Öztekin, 2021: 64; Yıldırım, 2022: 7).

olabileceği inancını yaratmıştır (Malinowski, 1990: 8). Doğadaki her varlığı canlı kabul etme, onların bir ruhu olduğunu varsayma inanışı bazı nesnelere kutsallık atfedilmesine ve etraflarında bir kült inancının yaratılmasına vesile olmuştur. Bitkiler ve ağaçlar, canlı olduğu kabul edilip olağanüstülük atfedilen varlıklar arasında yer alır. Belli dönemlerde yenilenebilir özelliği, uzun seneler boyunca varlığını devam ettirebilmesi, heybeti, renkleri, meyveleri vb. pek çok özelliği bitki ve ağaçların kendisinde sihirli bir güç barındırdığı inancını doğurmuştur. İnsanlığın her evresinde ağaçlarda, bitkilerde kendiliğinden var olduğuna inanılan sihirli güç, geçmişten bu güne değin yeme-içme, ilaç yapımı, şifa bulma, hoş kokular yaratma vb. pek çok alanda sıklıkla tercih edilmesini sağlamıştır. Bitkilerin ve ağaçların sık kullanıldığı bir başka alanın büyüsel ritüeller olduğu anlaşılmaktadır. Erdal'a (2019: 105) göre bitkilerin büyü aracı olarak kullanılmasının esas nedeni bünyesinde barındırdığına inanılan sihirli güç ve kolay temin edilebilir olmasıdır. İncelenen metinlere bakıldığında ak ve kara büyü ritüellerinde bitki, bitki meyvesi, ağaç dalı, ağaç yaprağı, ağaç meyvesi gibi ürünler veya bu ürünlerden elde edilen malzemelerden faydalanıldığı anlaşılmaktadır.[9]

Ak büyülerde kullanılan bitkisel ürünlerin çiçek türlerinden lale ve gül; ağaçlardan dut dalı, gürgen kabuğu, günlük dalı, zeytin ağacı yaprağı, söğüt ağacı yaprağı, defne yaprağı, iğde yaprağı; ağaç meyvelerinden incir, elma, armut, ceviz; bitki meyvelerinden ise biber (Arnavut, beyaz, kırmızı, kara ve toz biber), bakla, üzüm, bulgur, nohut ve soğan olduğu görülmektedir. Kavuşma maksadıyla gerçekleştirilen ak büyülerde bu bitkisel ürünlerin çoğu (lale, çiçek, gül, zeytin ağacı yaprağı, elma, incir, üzüm, armut, biber türleri, bulgur, nohut) üzerine belirli duaları okumak ve üflemek maksadıyla kullanılmaktadır. Okuma yönteminin dışında hazırlanan tılsımı, büyülü sözleri, şekilleri vs. üzerine yazma (bakla, günlük, gürgen kabuğu, zeytin ağacı yaprağı, ceviz, karabiber, soğan), büyü yapılırken kullanılan malzemeleri karıştırma aracı (dut dalı), büyüsel işlemi tamamlama (toz biber, elma, soğan), büyülenmiş nesneyi altına gömme (limon ağacı), bir karışım hazırlama (safran bitkisi) gibi yöntemler de kullanılmaktadır. Kötü niyetle yapılan kara büyülerde rastlanan bitkisel ürünlere bakıldığında otlardan domuz ayrığı, dede sakalı ve acı güneğik; ağaç dallarından diken dalı ile hınzır yaprağı; ağaç meyvelerinden limon; bitki meyvelerinden arpa, kırmızı ve karabiber, darı, mısır koçanı, yabani pırasa ve havucun kullanıldığı görülmektedir. Kara büyülerde bitkisel ürünlerin genellikle büyülü bir karışım hazırlamak (domuz ayrığı, dede sakalı ve acı güneğik otları, kırmızıbiber, karabiber, tuz ve limon) için kullanıldığı görülürken üzerine okuma (hınzır ağacı yaprağı, arpa), büyüyü

[9] Bk. *Ak büyüler* (Cafer-i Sadık, 1997: 167, 168, 170, 172, 173, 175, 176, 179, 181, 182, 183, 183; Çiftçi, 2007: 84, Eyuboğlu, 2004: 297-298; Ordu, 2020: 93; Samur, 2024: 23, 24, 25; Yeşilyurt, 2002: 138); *kara büyüler* (Anadol, 1988: 163; Cafer-i Sadık, 1997: 184, 185; Cengiz, 2023: 43; Erdal, 2019: 126-127; 164; Ordu, 2020: 81).

direkt bitkisel ürünle gerçekleştirme (dardağan darısı, mısır koçanı, yabani pırasa, havuç) ve büyüyü tamamlama (diken ağacı dalı) gibi yöntemlerde de kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Bir ruhu, bünyesinde barındırdığı majik gücü olduğuna inanılan bitkiler ve bitkilerden elde edilen ürünler büyülerde kullanılarak bu majik gücün uygulanan büyüye etki edeceğine ve dolayısıyla büyünün istenilen doğrultuda nihayete ereceğine inanılmaktadır. Burada dikkat çeken unsur ak büyülerde kara büyülere nazaran bitkisel ürünlerin daha fazla tercih ediliyor olmasıdır. Bu durum, ak büyülerde kullanılan pratiklerin kara büyülerden daha fazla çeşit içeriyor olmasıyla açıklanabilir. Bilhassa okuma-üfleme pratiğinin sık tercih ediliyor olması, doğada bulunan ve kolay erişilebilen pek çok bitkisel ürünün büyülerde hem doğrudan hem de dolaylı şekillerde kullanılmasını sağlamaktadır.

3.5. Hayvansal Unsurlar

Mağaralardan betonarme binaların içerisine yerleşen insanlık sürecine kadar hayatın her safhasında hayvanlar insanlarla daima bir arada yaşamış, iç içe bir hayat sürmüştür. Kendinde olmayanı hayvanlarda gördüğünde onu gözlemleyerek taklit eden insan, hayvanlara karşı bir mücadele vermenin yanında onları evcilleştirerek pek çok yaşamsal faaliyet alanına ortak etmiştir. Aynı dünyayı paylaşma, hayvanların insan yaratısı edebi, felsefi, mitsel ve dinsel olan her türlü metnin içerisine yerleşmesine vesile olmuştur. Aynı zamanda yeme-içme, giyim-kuşam, şifa bulma, tarım, hayvancılık gibi pek çok alanda hayvanların kullanılması da insan yaşamının kolaylaşmasında önemli etmenler arasındadır. Gerçek anlamda bakıldığında hayvanların üstlendiği birçok faaliyetin olduğu görülürken bu önem halk inanışlarında da kendisine yer bulmuş, bazı hayvanlar kutsallaştırılmış bazıları ise lanetlenerek kaçınılması gereken bir varlık olarak kabul görmüştür. Ayrıca bitkilerde olduğu gibi hayvanlarda da sihirli ve gizemli bir güç olduğuna inanılmış, bu güç elde edilmek istenmiştir. Hayvanlarda var olduğuna inanılan bu majik gücün kullanıldığı faaliyetlerden biri büyülerdir. Aşk içerikli ak ve kara büyülere bakıldığında hayvanların doğrudan kullanıldığı uygulamalar görülürken hayvanlara ait uzuvların da tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Ak büyülerde doğrudan hayvanların kullanılmadığı bunun yerine hayvanlara ait unsurlardan faydalanıldığı anlaşılmaktadır. Büyüsel sözleri üzerine yazmak maksadıyla tavuk yumurtası, at nalı, aşık kemiği kullanıldığı ayrıca amaca uygun okunması gerektiği düşünülen duaların bal üzerine okunması ve son olarak da büyü için kullanılmak üzere kurban edilen yarasanın kanı ak büyülerde kullanılan hayvansal unsurlardır. Her iki taraf için de kötülük barındıran kara büyülere bakıldığında ak büyülere nazaran hayvanların ve hayvanlara ait unsurların daha sık kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kara büyülerde hayvanların canlı şekilde kullanıldığı yöntemler mevcuttur. Bu yöntemlerde hazırlanan büyülü nesne kediye, köpeğe ve eşeğe verilmektedir. Böylece büyülü nesneyi yiyen hayvan,

büyünün etki edeceği kişinin yerine geçmekte, bir nevi günah keçisi seçilmektedir. Büyünün etkisini göstermesiyle hayvanın başına gelecek olan durum dolaylı şekilde büyünün esas sahibini de etkileyecektir. Hayvansal ürünlerle gerçekleştirilen büyülere bakıldığında domuz kılı, yılan derisi, köpek dışkısı, kuyruğu ve kılı kullanılırken bunların dışında sık tercih edilen ürünün domuz yağı olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda büyülü nesnenin üzerine yılan deseni çizilerek gerçekleştirilen büyülerin varlığına da rastlanmaktadır. Büyüsel işlemlerde kullanılan hayvansal ürünlerde hayvanların kanından da yararlanılmaktadır. Bu tarz büyülerde, büyülü nesne üzerine yılan veya köpek kanı sürülmekte ya da kurban edilmiş bir hayvan kanına bıçak batırılıp kapatılmaktadır. Aynı zamanda kurban edilen horoz ve koyun başları da büyüsel işlemlerde tercih edilmektedir[10]. Büyüsel ritüellerde kurban edilen hayvanların tercih ediliyor olması bu hayvanların seçilmiş olduğu ve diğer hayvanlara nazaran majik etkisinin daha fazla olduğu inancıyla açıklanabilir.

3.6. Madensel Unsurlar

Halklar arasında birbirine üstünlük sağlamada, sıradan ya da doğaüstü varlıklara karşı koruyucu niteliği, beslenme kaynaklarına etkisi ve ticaretin gelişimi (Erdal, 2019: 116) gibi konularda önemli unsurlar arasında sayılabilen madenler, bünyesinde tıpkı bitki ve hayvanlarda olduğu gibi doğaüstü bir güç barındırmaktadır. İnsanlar, yaşamsal alanların pek çoğunda yardımına başvurduğu madenlerin bu majik etkisinden faydalanabilmek için büyülerde de kullanma yoluna gitmiştir. "Koruyucu veya doğaüstü güçlere hükmetme gücü veren büyüsel nesnelerin hazırlanmasında dayanıklılığından dolayı madenlerin kullanıldığı görülmektedir." (Bohak'tan akt. Erdal, 2019: 116). Ancak amaçları bakımından ele alınan aşk içerikli büyülere bakıldığında diğer unsurlara nazaran madenlerin çok sık kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

İncelenen örneklerden hareketle sevilen kişiye kavuşma, sevdiğine güzel görünme ve çiftleri barıştırma gibi niyetlerle başvurulan ak büyülerde kullanılan madensel unsurlar bıçak, bakır ve kurşundur. Büyüsel ritüellerde tercih edilen bu nesneler genellikle hazırlanacak olan tılsım yerine kullanılmaktadır. Büyüde işe yarayacağı düşünülen dualar, şekiller ya da sayılar bu madensel nesneler üzerine yazılmakta ve böylelikle kişiye etki edecek olan büyüsel nesneler oluşturulmaktadır. Reddeden kişiyi kendine âşık etme gibi zoraki istekler üzerine başvurulan kara büyülerde tercih edilen madensel nesneler ise bıçak, kilit, makas ve iğnedir. Bu ürünlerden bıçak genellikle duvara ya da hayvan kanına saplanma; iğne, büyülü nesne üzerinde delikler açma; kilit, damadı bağlamak için büyüyü doğrudan

[10] Bk. *Ak büyüler* (Cafer-i Sadık, 1997: 181, 182; Erdal, 2019: 125; Ordu, 2020: 99, 100); *kara büyüler* (Cafer-i Sadık, 1997: 183, 184, 185; Cengiz, 2023: 42, 45, 46; Çiftçi, 2007: 73, 74; Ordu, 2020: 81, 86, 87, 88; Örnek, 1966: 83; Öztekin, 2021: 65).

üzerine uygulama; makas ise üzerine büyüsel sözler okuma ya da açıp kapatma şeklinde kullanılmaktadır.[11]

3.7. Bunların Dışında Kalanlar

Aşk maksatlı ak ve kara büyülere bakıldığında söz, yazı, tabiat unsurları vb. nesnelerin yanı sıra yiyecek-içecek ve günlük hayatta kullanılan bazı nesnelerin kullanıldığı görülmektedir. Yiyecek ve içeceklerin araç olarak kullanıldığı ak büyülerde ekmek, şeker, tuz ve su yer almaktadır. Bu unsurlar arasında yazılmış muskayı veya tılsımı içine koymak için kullanılan ekmeğin sık tercih edildiği görülürken diğer ürünler genellikle üzerine belirli dualaların okunmasıyla oluşturulan büyülü nesne şeklinde kullanılmaktadır. Kara büyülerde kullanılan yiyecek içeceklere bakıldığında ekmek, tereyağı, yoğurt ve tuzun kullanıldığı görülmektedir. Bu büyülerde ekmek tılsım, yoğurt tılsımı yok etmek, tuz ve tereyağı ise büyülü nesneyi oluşturmak için kullanılmaktadır. Yeme içme ile ilgili unsurların dışında büyülerde kullanılan farklı nesnelere bakıldığında ak büyülerde mum, tahta kaşık ve mendil kullanımı söz konusu iken kara büyülerde mum ve tahta kaşığa ek olarak ip ve kalıp sabunun büyülü nesneyi oluşturmak için kullanıldığı görülmektedir.[12]

Sonuç

Büyü, insanlık tarihi boyunca farklı inançlar, kültürler ve gelenekler içerisinde varlığını sürdüren bir olgu olarak karşımıza çıkar. İnsanlar, hastalıklara şifa bulma, kısmet açma, zengin olma vb. pek çok sebeple büyüye başvurur. Niyetleri bakımından çeşitlilik arz eden büyülere başvurma sebeplerinden biri de aşktır. Bu çalışmada insanların iyi veya kötü niyetlerle aşk adı altında başvurduğu büyüler araştırılmış, iyi niyet içerdiği düşünülen büyüler ak, kötü niyet içerdiği düşünülen büyülerse kara büyü adı altında incelenmiştir. Sevdiğine kavuşabilme, sevdiğini kazanma, birisini kendine bağlama, birbirini seven insanların mutluluklarını daim kılma gibi iyi; evli çiftlerin arasını bozma, birlikte olması istenmeyen kişileri ayırma, kendisini sevmeyen veya reddeden insanları zoraki yolla sever hâle getirme ve intikam alma gibi kötü niyetler büyüye başvurulma sebepleri arasındadır. İnsanların iyi veya kötü aşk maksadıyla büyülere başvurma sebeplerinin esasında duygusal ihtiyaçların olduğu anlaşılmıştır. Buna ek olarak yaşamını veya kader dediği şeyi kontrol altına alma, onu istediği yöne çevirme arzusu, çaresizlik, umutsuzluk, kendini rahatlatma, özgüven ve tatmin duygusunu sağlama, sevilen kişiyi elde etme, elindeki sevgiyi garanti altına alma gibi

[11] Bk. *Ak büyüler* (Cafer-i Sadık, 1997: 170, 171, 177, 178, 182, 183; Ordu, 2020: 93-93); *kara büyüler* (Cengiz, 2023: 43, 44; Çiftçi, 2007: 73; Ordu, 2020: 81; Örnek, 1966: 82, 83; Öztekin, 2021: 64, 65; Yıldırım, 2022: 69-70).

[12] Bk. Yeme-içme: *Ak büyüler* (Cafer-i Sadık, 1997: 140, 168, 169, 174, 178, 179; Erdal, 2019: 128; Ordu, 2020: 98, 99); *kara büyüler* (Cafer-i Sadık, 1997: 183, 184, 185, Erdal, 2019: 126, 127). Diğerleri: *Ak büyüler* (Cafer-i Sadık, 1997: 171, 180, 183; Erdal, 2019: 132); *kara büyüler* (Anadol, 1988: 163, Cafer-i Sadık, 1997: 184; Cengiz, 2023: 42, 43, 46, 47; Çiftçi, 2007: 74; Ordu, 2020: 87, 88; Örnek, 1966: 83; Yıldırım, 2022: 69-70, 72).

duygu ve düşünceler insanların büyüye başvurmadaki sebepleri arasında sayılabilir.

Olacak olayların yahut mevcut durumların seyrini değiştirebileceğine inanılan büyülerde bazı pratiklerin belirli zaman aralıklarına sıkıştırıldığı görülmüştür. Örneğin uygulanan bazı büyüsel ritüellerin yalnızca ayın 7, 17 veya 23. günü veya haftanın yalnızca Çarşamba, Cuma, Pazar günleri yapılması gerektiğine inanılmaktadır. Büyülerde rastlanan bu zamanı daraltma yönteminin, belirlenen zamanın yahut günün kutsallığından faydalanmak ve istenilen sonuca daha hızlı şekilde varabilmek niyetiyle yapıldığı anlaşılmıştır. Niyetin aşk olduğu ak ve kara büyüler üzerine yapılan bu araştırmada, doğaüstü varlıklardan tabiata ait her unsura kadar pek çok nesnenin yahut canlının büyüsel pratiklerde kullanıldığı tespit edilmiştir. Büyülerde yardımına başvurulan araçların başında sözlerin (dinsel, efsunlu) ve yazıların (muska, tılsım) geldiği devamında ise bitkisel (lale, gül, dut dalı, gürgen kabuğu, günlük dalı, zeytin ağacı yaprağı, söğüt ağacı yaprağı, defne yaprağı, iğde yaprağı, incir, elma, armut, ceviz, biber -Arnavut, beyaz, kırmızı, kara ve toz biber- bakla, üzüm, bulgur, nohut, soğan), hayvansal (kedi, köpek, eşek, yarasa, domuz kılı, yılan derisi, köpek dışkısı, kuyruğu, kanı ve kılı, horoz ve koyun başı), madensel (bıçak, kilit, makas, iğne, bakır, kurşun) ve insana ait (saç, sakal, tırnak, kıl, diş, kan -kadınlarda bilhassa âdet kanı-, kişiye ait bir eşya -iç çamaşırı, kıyafet, ayakkabı- ve idrar) unsurlardan yararlanıldığı görülmüştür. Büyülü nesneyi oluşturmada, büyüyü yaparken veya büyü sonrasındaki uygulamalarda kullanılan bu nesnelerin seçiminde herhangi bir sınırlandırma olmadığı ve her birinde sihirli bir gücün olduğuna, büyünün bu sihirli güçle birlikte daha etkili olacağına inanıldığı anlaşılmıştır. Ancak unutulmamalıdır ki ne kadar çaresizlik, acı, endişe veya kaybetme korkusu içinde dahi olunursa olunsun karşı tarafın hayatına etki edeceğine inanarak ve bunu bilerek büyü vb. yöntemlere başvurmak etik olmamakla birlikte ahlaki değerlerden uzak ve sağlıksız bir arayıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Adam, B. (2017). Dua, rukye, havas ilmi, tılsım ve büyü. *Halk İnanışları El Kitabı*, (ed.: D. Arık - A. H. Eroğlu), 286-306, Ankara: Grafiker Yayınları.

Açıkel, F. (2022). Yunus Emre divanı'nda aşk, âşık ve maşuk tasavvuru. *Uluslararası Yunus Emre Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, 79-101.

Anadol, C. (1988). *Tarihten günümüze kadar dünyada ve İslâmiyette halk inanışları büyü (sihir-tılsım)*. İstanbul: Devlet Yayın ve Dağıtım.

Bayrakdar, M. (1985). İbn Sînâ'da varlık, varoluşun sebebi ve varlığın delili olarak aşk. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 27(1-49, 299-306.

Bohak, G. (2003). Eskiçağ tılsım taşları ve muskalarında sanat ve güç. (çev.: C. Üster), *P Dergisi*, 29, 8-15.

Boratav, P. N. (2013). *100 soruda Türk folkloru (inanışlar, töre ve törenler, oyunlar)*. Ankara: BilgeSu Yayınları.

Cengiz, H. (2023). *Muş ilinde sihir ve büyü uygulamaları*. Muş: Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çelebi, İ. (2012). Tılsım. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* C. 41, 91-94, Ankara: TDV Yayınları.

Çiftçi, E. (2007). *Kahramanmaraş'ta büyü ile ilgili karşılaştırmalı bir araştırma*. Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Demirci, K. (2020). Muska. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* C. 31, 265-267, Ankara: TDV Yayınları.

Eliade, M. (2014). *Dinler tarihine giriş*. (çev.: L. Arslan Özcan), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Eliade, M. (2017). *Kutsal ve kutsal-dışı dinin doğası*. (çev.: A. Berktay), İstanbul: Alfa Mitoloji.

Erdal, C. (2019). *Türk kültüründe büyüler (Konya örneği)*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ermiş, H. (2008). *Arapça'dan Türkçeleşmiş kelimeler sözlüğü*. İstanbul: Ensar Neşriyat.

Eyuboğlu, İ. Z. (2004). *Anadolu büyüleri*. İstanbul: Derin Yayınları.

Frazer, J. G. (2004). *Altın dal dinin ve folklorun kökleri I.* (çev.: M. H. Doğan), İstanbul: Payel Yayınları.

Geçtan, E. (1990). *Psikanaliz ve sonrası*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gümüş, Ş. (2021). Türk kültüründe sihir/büyü ve fal: Türk destanlarından örneklerle. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 50, 1-20.

İmam-ı Cafer-i Sadık (1997). *Yıldızname*. (sadeleştiren: M. Varlı), İstanbul: Esma Yayınları.

Kartopu, S. - Ünalan, A. (2019), Büyü ve tabiatüstü güçlere başvurma nedenleri üzerine bir saha araştırması. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 19 (2), 379-399.

Malinowski, B. (1990). *Büyü, bilim ve din*. (çev.: S. Özkal), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ordu, B. (2020), *Kütahya'da büyü ve büyü ile ilgili uygulamalar.* Kütahya: Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Örnek, S. V. (1966). *Sivas ve çevresinde hayatın çeşitli safhalarıyla ilgili bâtıl inançların ve büyüsel işlemlerin etnolojik tetkiki*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Örnek, S. V. (2014). *100 soruda ilkellerde din, büyü, sanat, efsane*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Öztekin, B. (2021). *Anakronik bir olgu olarak büyü ve Van'da büyü uygulamaları üzerine bir araştırma*. Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,

Samur, Ş. (2024), Türk kültüründe büyü yapımında kullanılan otlar: Sivas örneği. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 22, 16-30.

Schopenhauer, A. (2003). *Aşkın metafiziği*. (çev.: Veysel Atayman), İstanbul: Bordo Siyah Felsefe.

Soysaldı, İ. (1998). Tasavvufta aşk ve marifet. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3, 187-216.

Tanyu, H. (1992). Büyü. *TDV İslâm ansiklopedisi*, C. 6, 501-506, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Yasa, M (2018). İnsanlık ürünü olumsuzluklar karşısında insan ve aşk. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 44, 5-17.

Yeşilyurt, A. (2002). *A'dan z'ye cinsel rüya yorumları (cinsel büyüler-muskalar)*. İstanbul: Gün Yayıncılık.

Yıldırım, R. (2022). *Çanakkale merkez ilçe ve yakın köylerinde falcılık ve büyücülük*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://sozluk.gov.tr/ (Erişim: 9 Eylül 2024)

URL-2:https://psikiyatridizini.net/viewarticle.aspx?articleid=7610(Erişim: 15 Eylül 2024)

Extended Summary

Love has long been an emotional state that defies definitive explanation, despite the efforts of philosophers, mystics, and various scientists to elucidate its nature. As one of the myriad feelings constituting human existence, love is a source of pleasure and satisfaction that is uniquely comprehended and experienced by the individual. However, love is not solely composed of affection, enthusiasm, or sexuality. This complex emotion often involves desires such as jealousy, resentment, hatred, control, and possessiveness. While reciprocated love fosters happiness, unrequited love reveals a darker side of the individual, prompting behaviors such as attempts to force or avenge rejection. These emotional states have historically driven humanity toward practices like magic, which persists across diverse belief systems and cultures throughout history. Magic, an enduring phenomenon in human history, manifests in various religious, cultural, and traditional contexts. People resort to magic for a multitude of reasons, such as healing illnesses, seeking fortune, or achieving prosperity. Motivated by emotions like desperation, desire, hatred, anger, vengeance, or longing, magical practices are classified into five categories: sympathetic, white, black, active, and passive magic. This study focuses on white and black magic, employed with good or ill intentions in matters of love. White magic is characterized by its use of religious elements (e.g., scriptures, prayers, verses, imams) to benefit individuals or society. Conversely, black magic aims to harm a person's life, health, property, home, or even animals. The underlying motivations for turning to both white and black magic often stem from emotional needs, one of which is love. Love, considered one of the reasons for existence, can elicit positive emotions such as happiness and goodness. However, it can also plunge individuals into a darker realm of hatred, vengeance, sorrow, and despair, potentially driving them toward destructive desires like killing or self-harm. This research investigates magical practices employed with good or ill intentions under the guise of love. While white magic is used for purposes such as uniting lovers, fostering affection, or ensuring enduring happiness, black magic is intended to separate couples, create discord, force love, or exact revenge. These practices reveal that emotional needs—including the desire for control, self-soothing, confidence, and satisfaction, as well as the wish to secure or gain love—underpin the use of magic. Magical rituals, believed to influence events or alter the course of existing situations, are often confined to specific times. For instance, certain practices are believed to be effective only on the 7th, 17th, or 23rd day of a lunar cycle or on specific days of the week, such as Wednesday, Friday, or Sunday. This restriction is attributed to the perceived sanctity of these times and the intent to achieve

desired outcomes more swiftly. The study identifies a range of objects and entities—from supernatural beings to natural elements—utilized in love-related magical practices. These include spoken and written components (e.g., incantations, talismans), plant-based items (e.g., tulips, roses, olive leaves), animal-derived materials (e.g., bat skin, dog feces), minerals (e.g., knives, locks), and human-related elements (e.g., hair, nails, menstrual blood). These objects, believed to possess mystical powers, are employed in creating enchanted items or performing rituals, enhancing the perceived efficacy of the magic. Nevertheless, resorting to such practices—despite feelings of helplessness, pain, or fear of loss—reflects an ethically questionable and unhealthy search for solutions. Influencing another's life through such means contradicts moral values and integrity, underscoring the importance of addressing emotional needs through ethical and rational approaches.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 14.01.2025
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 22.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1619960
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 836-850.

Araştırma Makalesi
Research Article

ŞİNASİ'NİN MİLLİYETÇİLİK ANLAYIŞI: JOURNAL ASİATİQUE'İN İZİNDE BİR DÜŞÜNSEL DÖNÜŞÜM

♦

ŞİNASİ'S UNDERSTANDING OF NATIONALISM: AN INTELLECTUAL TRANSFORMATION IN THE FOOTSTEPS OF JOURNAL ASIATIQUE

Nisanur ERDOĞMUŞ[*]-Kürşat ÖNCÜL[**]

ÖZ: Bu makale, Tanzimat dönemi Osmanlı aydınlarından biri olan Şinasi'nin milliyetçilik anlayışını ve bu anlayışın şekillenmesinde Journal Asiatique dergisinin etkisini ele almaktadır. Şinasi'nin Paris'te bulunduğu yıllarda Fransız düşünce dünyası ve Pavet de Courteille gibi isimlerle kurduğu entelektüel ilişkiler, onun düşünsel dönüşümünde ve Türk diline yönelik modern yaklaşımlar geliştirmesinde önemli bir rol oynamıştır. Makale, Şinasi'nin *Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye* adlı atasözleri derlemesinin, onun ulusal kimlik ve millet kavramlarına bakış açısını nasıl yansıttığını analiz etmektedir. Ayrıca, bu çalışmanın kendisinden sonraki sözlükçülük faaliyetleri, özellikle Ahmet Vefik Paşa gibi isimler üzerindeki etkisi tartışılmaktadır. Bu bağlamda, oryantalist çalışmaların Osmanlı aydınları üzerindeki dolaylı etkileri incelenmiş ve Şinasi'nin milliyetçilik anlayışı, modernleşme ve kültürel mirasın korunması arasındaki dengede konumlandırılmıştır. Şinasi'nin milliyetçilik anlayışının, Osmanlı'da dil reformlarının ötesine geçerek bir ulusal kimlik inşa etme çabasını ifade ettiği görülmüştür. Şinasi, dilin birleştirici gücünü vurgulayan bir yaklaşımı benimserken geleneksel kültürel değerleri modern bir çerçevede yeniden yorumlamıştır. Bu bağlamda, Şinasi'nin düşünceleri, Osmanlı modernleşmesi ve Türk milliyetçiliğinin erken dönem ideolojik temellerinin bir parçası olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Şinasi, Journal Asiatique, Milliyetçilik, Tanzimat, Sözlükçülük

ABSTRACT: *This article analyses the understanding of nationalism of Şinasi, an Ottoman intellectual of the Tanzimat period, and the influence of the Journal Asiatique in shaping this understanding. The intellectual relations Şinasi established with the French world of thought and names such as Pavet de Courteille during his years in Paris played an important role in his intellectual transformation and his development of modern approaches to the Turkish language. The article analyses how Şinasi's collection of proverbs, Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye, reflects his perspective on the concepts of national identity and nation. It also discusses the impact of this work on later lexicographical activities, especially on names such as Ahmet Vefik Pasha. In this context, the indirect effects of orientalist studies on Ottoman intellectuals are examined and Şinasi's conception of nationalism is positioned in the balance between modernisation and the preservation of cultural heritage. Şinasi's conception of nationalism was seen to go beyond language reforms in the Ottoman Empire and express an effort to construct a national identity.*

[*] Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi./Eskişehir- nisacandan96@gmail.com (Orcid: 0009-0006-5153-7723)

[**] Prof. Dr.-Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Eskişehir- onculkursat@gmail.com (Orcid: 0000-0002-0668-4007)

This article was checked by Turnitin.

While adopting an approach that emphasized the unifying power of language, Şinasi reinterpreted traditional cultural values within a modern framework. In this context, Şinasi's ideas can be considered as part of the early ideological foundations of Ottoman modernization and Turkish nationalism.

***Keywords**: Şinasi, Journal Asiatique, Nationalism, Tanzimat, Lexicography*

Giriş

XIX. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme ve Batı ile yoğun etkileşim dönemi olarak, özellikle aydınlar arasında fikirsel dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönüşüm sürecinde Batılı yayınlar, Osmanlı aydınlarının düşünce yapılarında önemli bir rol oynamıştır. Journal Asiatique, bu bağlamda Osmanlı entelektüel çevrelerinde önemli bir etki yaratmış, dilbilim, sözlükçülük ve kültürel çalışmalar üzerinden Osmanlı aydınlarının fikir dünyasına katkıda bulunmuştur. Dergi, özellikle Şinasi gibi modern Osmanlı aydınları üzerinde doğrudan ve dolaylı etkiler bırakmıştır.

Şinasi, Tanzimat dönemi Osmanlı edebiyatının en önemli isimlerinden biri olarak dil reformları, sözlükçülük çalışmaları ve edebi eserleriyle tanınmıştır. Ancak Şinasi'nin düşünce dünyasını anlamak için, onun Fransa'daki öğrenim yıllarında tanıştığı Fransız entelektüel çevrelerin ve bu süreçte okuduğu Batılı yayınların etkisini göz ardı etmemek gerekir. Bu bağlamda Journal Asiatique, Şinasi'nin yazım tarzını ve düşünsel yönelimlerini şekillendiren kaynaklardan biri olarak dikkat çeker. Derginin sözlükçülük ve dilbilim çalışmalarında geliştirdiği bilimsel yöntemler, Şinasi'nin atasözleri derlemesi olan Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye üzerinde izler bırakmıştır.

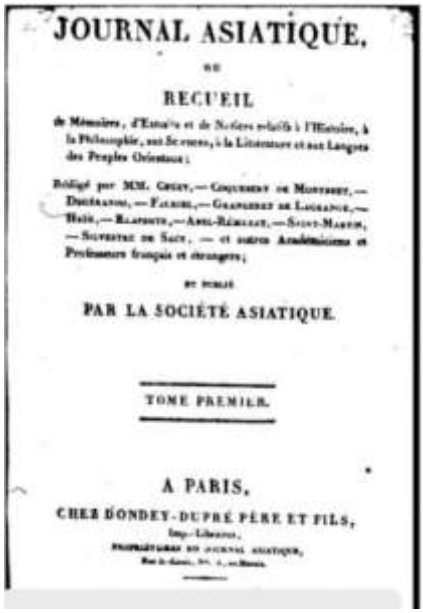
Bu çalışmada, Journal Asiatique'in genel yapısı ve yayın politikası üzerinden, derginin sözlükçülük akımı bağlamında Şinasi üzerindeki etkisi ele alınacaktır. Şinasi'nin dil ve millet anlayışının, Journal Asiatique'teki çalışmalardan nasıl beslendiği ve onun Osmanlı Türkçesine yönelik reform çabalarına nasıl yansıdığı tartışılacaktır. Araştırma, Journal Asiatique'in Şinasi'nin modern millet anlayışına nasıl bir katkı sağladığını ve bu düşünsel bağlamın Osmanlı aydınlanma hareketine etkilerini açıklamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, makale, Şinasi'nin modernleşme ve milliyetçilik kavramlarına yaklaşımında Journal Asiatique'in rolünü değerlendirecek ve onun sonraki Osmanlı aydınlarına olan etkisini tartışacaktır.

Journal Asiatique'in Genel Yapısı

Société Asiatique, 1822 yılında Oryantalist çalışmaların Avrupa'da büyük bir merak ve ilgi uyandırdığı bir dönemde kurulmuştur. Derneğin ortaya çıkışı, insanlık tarihine dair daha derin bilgi edinme arzusuyla şekillenen bir bilimsel hareketin önemli bir parçası olmuştur. Bu dönem, Mısır hiyerogliflerinin çözülmesi, Hint edebiyatının Avrupa'ya tanıtılması ve

İslam dünyasının incelenmesi gibi önemli akademik keşiflerin yapıldığı, Oryantalizmin temel taşlarının döşendiği bir zaman dilimidir (Kavas, 2001).

Société Asiatique, kurulduğu andan itibaren geniş bir hedef kitleye hitap etmeyi amaçlayan bir kurum olarak şekillenmiştir. Oryantalist bilim insanları, tarihçiler, filologlar, sanat tarihçileri ve diplomatların yanı sıra tarım ve ticaret gibi farklı alanlarla ilgilenen profesyoneller de derneğin faaliyetlerinden faydalanmıştır. Bu çeşitlilik, Asya dilleri, edebiyatı, tarihi ve sanatlarına dair bilgiyi yaymayı hedefleyen derneğin, akademik dünyadan öteye geçerek politik ve sosyal çevrelere de nasıl nüfuz ettiğini göstermektedir. Derneğin temel amacı, Asya üzerine yapılan çalışmaları teşvik etmek ve bilimsel bilgi üretimini desteklemek olmuştur. Bu doğrultuda gramerler ve sözlükler hazırlamak, nadir el yazmalarını toplamak ve çevirilerini yapmak, coğrafya, tarih ve sanat üzerine araştırmaları yayımlamak gibi kapsamlı hedefler belirlenmiştir. Belirtilen doğrultuda bilgi birikimini yaymak amacıyla 1822'de yayımlanmaya başlayan Journal Asiatique, Asya çalışmaları için uluslararası bir referans noktası haline gelmiştir. Société Asiatique'in ilk genel kurul toplantısı, derneğin bilimsel vizyonunu ve çalışma politikasını şekillendiren önemli bir dönüm noktası olmuştur. Silvestre de Sacy'nin başkanlık ettiği toplantıda, derneğin misyonu ve hedefleri tartışılmış, disiplinler arası iş birliğine dayalı bir çalışma yöntemi benimsenmiştir. Abel Rémusat'ın toplantıda sunduğu Çin romanı İki Kuzen çevirisi gibi çalışmalar, derneğin farklı kültürler ve disiplinler arasındaki etkileşimi nasıl desteklediğini göstermektedir. Dernek, yalnızca bilimsel araştırmaları desteklemekle kalmamış, aynı zamanda uluslararası iş birlikleriyle bilimsel dayanışmayı pekiştirmiştir. Örneğin, Kalküta Asya Derneği ile ortak projeler geliştirmiş ve Vedalar'ın kopyalanması gibi çalışmaları koordine ederek, bilimsel dayanışmayı uluslararası bir düzeye taşımıştır. Journal Asiatique'in temel temaları arasında dilbilim ve sözlükçülük ön plana çıkmaktadır. Dergide yayımlanan makaleler, Asya dillerinin gramer yapıları, kelime hazineleri ve etimolojik kökenleri üzerine detaylı analizler sunmuştur. Karşılaştırmalı dilbilim çalışmaları, farklı diller arasındaki benzerlik ve etkileşimleri inceleyerek bu alandaki akademik çalışmaları zenginleştirmiştir. Tarih ve arkeoloji alanında, Osmanlı, İran, Çin ve Hindistan gibi bölgelerin tarihsel ve arkeolojik mirasını ele alan incelemeler, Asya medeniyetlerinin köklü geçmişine ışık tutmuştur. Edebiyat ve çeviri çalışmaları ise Asya'nın klasik metinlerini Batı bilim dünyasına tanıtarak bu eserlerin geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamıştır. Özellikle Türk, Arap ve Fars edebiyatları üzerine yapılan çalışmalar, bu alanların Batı'daki tanınırlığını artırmıştır. Asya toplumlarının sosyal yapıları ve kültürel gelenekleri üzerine yapılan incelemeler ise, bu coğrafyaların çeşitliliğini ve zenginliğini ortaya koymuş, etnografik ve sosyolojik analizlere katkıda bulunmuştur. Böylece, Société Asiatique, yalnızca akademik bir kurum değil, insanlık tarihine ışık tutan ve bilimsel iş birliğini teşvik eden bir yapı haline gelmiştir (Finot, 1922).


JOURNAL ASIATIQUE,

OU

RECUEIL

PAR LA SOCIÉTÉ ASIATIQUE.

TOME PREMIER.

A PARIS,

CHEZ DONDEY-DUPRÉ PÈRE ET FILS,

Şekil 1. Journal Asiatique 1822 sayısı kapağı

Journal Asiatique'in bilimsel yaklaşımı, filolojik analizler, karşılaştırmalı metodolojiler ve eleştirel metin incelemeleriyle desteklenmiştir. Bu yöntemler, Asya çalışmalarını disiplinler arası bir çerçevede ele alarak derginin, bilim dünyasında temel bir kaynak ve referans noktası haline gelmesine olanak tanımıştır (Bozdemir, 2023).

Osmanlı Aydınlarına Etkisi

Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa ile olan köklü ilişkileri, Türkçe öğrenme fikrini tarihsel bir bağlamda Avrupa'nın gündemine taşımıştır. XIV. yüzyılda Balkanlar'daki Osmanlı genişlemesi, Türkçenin Avrupalılar arasında ilgi uyandırmasına ve bu dili öğrenme ihtiyacının doğmasına neden olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun askerî ve siyasî etkisi, Türkçe'nin Avrupa'da diplomatik ve ticarî ilişkilerde önemli bir araç olarak kullanılmasını sağlamış, bu bağlamda Fransa gibi ülkelerde Türkçe eğitimi resmî politikalarla desteklenmiştir. Osmanlı'nın Doğu ve Batı arasında bir köprü işlevi görerek kültürel ve ticarî alışverişi kolaylaştırması, Avrupalıların Türkçe ve Türk kültürüne olan ilgisini daha da artırmıştır. Hümanist fikirlerle erken dönemde tanışan Fransa, Türk kültürü, dili ve tarihi üzerine ilgi duyan en önemli Avrupa ülkelerinden biri olmuştur ve Osmanlı tarihi, dilbilimi, edebiyatı ve sosyolojisi gibi alanlarda uzun yıllardır kapsamlı çalışmalar yürütmüşlerdir. Türkoloji, Fransa'da uzmanlaşmış bir araştırma alanı olarak aktif bir şekilde desteklenmiş ve üniversiteler, araştırma enstitüleri ile kültürel kurumlar tarafından teşvik edilmiştir. Bu bağlamda, Türkçe öğrenme ve Türk kültürünü anlama çabaları, Fransa'daki Türkoloji bölümleri ve programlarıyla somut bir şekilde hayata geçirilmiştir (Temir, 2024; Şahiner, 2024).

Bu ilgiyi takip eden yıllarda Julien Klaproth, Louis Bazin ve Jean-Louis Bacqué-Grammont gibi isimlerin çalışmaları, Türk dili, tarihi ve kültürü üzerine dönemin Osmanlı aydınları için yol gösterici olmuştur. Özellikle Klaproth'un Orhon Yazıtları üzerine yaptığı öncü çalışmalar, Türklerin köklü tarihini ve kültürel mirasını anlamada Osmanlı entelektüellerine ilham kaynağı olmuştur. Journal Asiatique dergisi de Osmanlı tarihi, dilbilimsel incelemeler, yazıt çalışmaları ve Türk edebiyatı üzerine yayımladığı makalelerle Osmanlı aydınlarının Batı'nın bilimsel yöntemleriyle tanışmasına katkı sağlamıştır. Louis Bazin'in Türk dili ve yazıtları üzerine yaptığı derinlemesine analizler, Osmanlı entelektüellerine Türkçe'nin kökenlerini ve kimliksel önemini kavrama fırsatı sunarken, Bacqué-Grammont'un Osmanlı tarihi üzerine gerçekleştirdiği çalışmaları, tarih yazımında Osmanlı merkezli bir perspektifin gelişmesine olanak tanımıştır. Bu çalışmalar Journal Asiatique'i Osmanlı aydınları için yalnızca bir bilgi kaynağı değil, modern bilimsel yöntemlerin uygulanabilirliğini öğrenme ve bu yöntemleri yerel bağlamda hayata geçirme fırsatı sunan bir araca dönüştürmüştür. Dergide yayımlanan makalelerde kullanılan filolojik analiz, karşılaştırmalı dilbilim ve eleştirel metin yayını gibi yöntemler, Osmanlı-Türk kimliğinin bilimsel bir zeminde ele alınmasına rehberlik etmiştir. Özellikle sözlükçülük ve çeviri çalışmaları, Osmanlı aydınlarının dil reformları ve Türkçe'nin zenginleşmesi konusundaki girişimlerine ilham vermiştir. Bu etkileşim, Osmanlı modernleşme sürecinde aydınların Batı ile bilimsel bir bağ kurmasına katkıda bulunmuş ve milliyetçilik düşüncelerini şekillendirmede kilit bir rol oynamıştır.

Osmanlı aydınlarının Türk dili ve kültürünü Batı'nın akademik standartlarıyla değerlendirmelerine olanak sağlayan Journal Asiatique, onların entelektüel ufuklarını genişletmiştir. Türk dili ve tarihi üzerine yapılan çalışmalar ise onun bilimsel yayın organı olan *Journal Asiatique* aracılığıyla büyük bir ivme kazanmıştır. Derneğin kuruluşundan itibaren Türk dili ve kültürü, disiplinler arası araştırmaların odağında yer almış ve özellikle dilbilimsel incelemeler ve sözlükçülük çalışmalarıyla öne çıkmıştır. Bu süreç, Türkolojinin bağımsız bir bilim dalı olarak şekillenmesine zemin sağlamıştır.

Derginin kurulduğu ilk yıldan itibaren Türkoloji çalışmaları merkeze alınmıştır. Julien Klaproth'un 1822 yılında Société Asiatique'de sunduğu ve *Journal Asiatique*'de yayımlanan çalışmaları, Türk diline dair incelemelerin başlangıç noktası olmuştur. Klaproth'un Sibirya'da bulunan bilinmeyen yazıtlar üzerine yaptığı bildirim, Türk dilinin en eski yazılı belgelerinden biri olan Orhon Yazıtları'nın keşfiyle sonuçlanmıştır. Orhon Yazıtları, Türk dilinin tarihi evrimini ve bu döneme ait dilsel durumları anlamak için eşsiz bir kaynak sunmuş, aynı zamanda Türkoloji'nin disiplinler arası bir bilim dalı olarak gelişmesine katkıda bulunmuştur. Yazıtlar üzerinde yapılan çözümlemeler, yalnızca Türk dilinin tarihine değil, aynı zamanda Türk kültürünün sosyal, siyasi ve dini yapısına dair önemli bilgiler sağlamıştır.

Türk dili üzerine yapılan çalışmalar arasında sözlükçülük faaliyetleri, özellikle dikkat çekici bir yer tutmuştur. A. de Biberstein-Kazimirsky, 1833 yılında Türkçeden Fransızcaya bir sözlük hazırlamış ve bu çalışma, dilbilimsel çalışmalar açısından önemli bir kilometre taşı olmuştur. Bunun yanı sıra, Société Asiatique üyeleri, Türkçe üzerine kapsamlı gramer ve sözlük çalışmaları gerçekleştirmiş ve bu çalışmalar Türk dilinin Batı'daki bilimsel çevrelerde daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamıştır. Örneğin, Belin ve Clément Huart gibi bilim insanları, Osmanlı Türkçesi ve genel Türk dili üzerine yapılan sözlük ve gramer çalışmalarına öncülük etmişlerdir. Aynı şekilde, Ignace Krachkovsky gibi Türk dili ve edebiyatı üzerine yoğunlaşan bilim insanları, Türk dilinin farklı lehçelerini, yazılı kaynaklarını ve edebi geleneklerini derinlemesine incelemiştir. Bu çalışmalar, Türkçenin zengin yapısını belgelemekle kalmamış, aynı zamanda dilin evrimini ve tarihsel gelişimini de gözler önüne sermiştir (Bozdemir, 2023).

Société Asiatique'nin Türk dili üzerine yaptığı çalışmalar ve sözlükçülük alanındaki katkıları, Türkoloji disiplininin akademik dünyadaki yerini güçlendirmiştir. Dernek, bu tür çalışmalar için uluslararası bir platform sağlayarak, Türkoloji alanında yeni keşiflere ve derinlemesine analizlere olanak tanımıştır. Türk dilinin sözlükçülük açısından ele alınışı, yalnızca bir dilbilimsel araştırma değil, aynı zamanda Türk kültür mirasını küresel akademik dünyaya tanıtma aracı olarak da büyük bir öneme sahip olmuştur.

Şinasi'nin Société Asiatique Üyeliği: Osmanlı'da Modern Sözlükçülüğün Doğuşu ve Batı ile Bilimsel Etkileşim

Journal Asiatique dergisi, sözlükçülük alanındaki çalışmalarıyla Osmanlı Türkçesi ve Türkoloji alanında önemli bir bilgi kaynağı olmuştur. Farklı dillerin gramer yapıları, etimolojik kökenleri ve kelime hazinelerini ele alan makalelerle bu alandaki bilimsel çalışmalara yön veren dergi, Osmanlı aydınları için hem bir referans noktası hem de ilham kaynağı olmuştur. Pavet de Courteille, Türk dili üzerine yaptığı sözlük ve dilbilim çalışmalarıyla bu süreçte öne çıkan isimlerden biridir. Courteille'in *Dictionnaire Turc-Oriental* adlı eseri, dönemin en dikkat çekici çalışmalarından biri olarak sadece Batı bilim dünyasında değil, Osmanlı entelektüel çevrelerinde de etkili olmuştur. Şinasi ise 1851 yılında Société Asiatique'e üye kabul edilmesiyle bu entelektüel çevreye dâhil olmuş ve burada Courteille gibi önemli bilim insanlarıyla dostluklar kurmuştur. Courteille, sözlüğünün ön sözünde Şinasi'den "dostum ve âlim üstadım" diyerek bahsetmiş, onun bilimsel çalışmalara yaptığı katkıları açıkça ifade etmiştir. Paris'te geçirdiği yaklaşık beş yıl, Şinasi'nin dil bilgisi ve sözlükçülük anlayışını modern ve sistematik bir perspektifle geliştirdiği bir dönem olmuştur. Arapça ve Farsça gibi dillerdeki yetkinliği, Osmanlı Türkçesinin yapı taşlarını daha iyi analiz etmesine olanak sağlamış ve bu bilgi birikimi, Osmanlı'da modern Türkçe çalışmalarının temellerini oluşturmuştur (Aydın, 2017).

Société Asiatique üyeliği ve bu bağlamda kurduğu bilimsel ilişkiler, Şinasi'nin Türk dili ve sözlükçülük alanında Osmanlı'da öncü bir rol üstlenmesine zemin hazırlamıştır. Şinasi'nin etkisi, yalnızca kendi çalışmalarıyla sınırlı kalmamış; Osmanlı aydınlarının dil bilincini geliştirmelerine ve Türkçenin bilim ve kültür dili olarak daha etkin bir şekilde kullanılmasına da katkı sağlamıştır. Batı'dan öğrendiği modern dilbilim ve sözlükçülük yöntemleri, Osmanlı'da dil reformu süreçlerine ilham kaynağı olmuş, Türkçenin modernleşme çabalarında kalıcı izler bırakmıştır (Nalbant, 2017).


DICTIONNAIRE

TURK-ORIENTAL

PAR M. PAVET DE COURTEILLE,

PARIS.

Şekil 2. Pavet De Courteille'in Journal Asiatique dergisindeki sözlük çalışması kapağı

Şinasi ile Courteille arasındaki bağı daha iyi anlayabilmek için Pavet de Courteille'in çalışmalarına göz atmak yerinde olacaktır. XIX. yüzyılın önde gelen Türkologlarından biri olarak, Şark Dilleri Okulunda eğitim almış ve 1854 yılında Collège de France'ta Türkçe kürsüsüne atanmıştır. 1861'de ise Türk Dili ve Edebiyatı profesörlüğüne yükselmiştir. Türkçe, Çağatayca ve Uygurca gibi Türk lehçelerine dair araştırmalar yaparak, Türkolojinin Fransa'daki kurumsallaşmasına önemli katkılar sağlamıştır. Pavet de Courteille, Türkçeden Fransızcaya yaptığı çevirilerle Osmanlı tarih ve edebiyatını Batı dünyasına tanıtmış, aynı zamanda Çağatayca alanında da öncü bir araştırmacı olmuştur. 1870 yılında yayımladığı Dictionnaire Turc-Oriental, Babur, Ebulgazi Bahadır Han ve Mîr Ali Şîr Nevaî gibi yazarların eserlerine dayanmaktadır. Bu sözlük, yalnızca Çağatayca kelime hazinesini sunmakla kalmamış, aynı zamanda Türk lehçeleri arasındaki ilişkileri anlamak için önemli bir kaynak olmuştur. Eserin, W. Radloff gibi tanınmış bilim insanları tarafından sıkça referans alınması, sözlüğün bilimsel değerini ortaya koymaktadır. Pavet de Courteille'nin çalışmaları arasında, 1857 yılında Nâbî'nin Hayriyye eserinin yayımlanması ve Uygurca yazmalar

üzerinde yaptığı araştırmalar da bulunmaktadır. Özellikle Antoine Galland'ın getirdiği Uygurca yazmalar üzerindeki çalışmaları, bu yazmaların dil ve içerik bakımından daha iyi anlaşılmasını sağlamış ve Abel Rémusat, Pierre-Amedée Jaubert gibi önceki araştırmacıların hatalarını düzeltmiştir. Bu kapsamda Mi'râcnâme ve Tezkire-i Evliyâ gibi önemli metinleri neşretmiştir. Journal Asiatique dergisinde yayımladığı yazıları, Türk dili ve edebiyatı üzerine yaptığı çalışmalara ışık tutmaktadır. Pavet de Courteille, Société Asiatique'in başkan yardımcılığı görevini yürütmüş ve 1873 yılında Académie des Inscriptions üyesi olarak seçilmiştir. Fransa dışında da büyük bir itibar kazanan bu bilgin, 1889 yılında Rus Bilimler Akademisi'nin yabancı üyeliğine getirilmiştir. Aynı yıl Paris'te vefat eden Pavet de Courteille, Türk dili ve kültürüne yaptığı katkılarla, Osmanlı aydınları ve Batı'daki Türkoloji çalışmaları arasında önemli bir köprü kurmuştur. Onun çalışmaları, yalnızca Türk dilinin bilimsel incelemesini derinleştirmekle kalmamış, aynı zamanda Türk kültürünün Avrupa'da tanınmasına da öncülük etmiştir (Yılmaz, 2016). Bu çalışmalar ve Şinasi'nin burada bulunduğu yıllarda yapılan çalışmalara bakıldığında onun ülkesine döndüğünde ortaya koyduğu eser de tıpkı Fransız aydınlarının da yaptığı gibi kendi değerlerini, kültür ögelerini ve dilin hazinesini bir eserde toplamak olmuştur. Durub-ı Emsal-i Osmaniye, Şinasi'nin Türk edebiyatında atasözlerini sistematik bir biçimde derleyerek kaleme aldığı, Tanzimat dönemi dil ve sözlükçülük çalışmalarında önemli bir yere sahip olan eseridir. 1863 yılında yayımlanan bu çalışma, yaklaşık 1500 atasözünü alfabetik bir sırayla sunar ve her bir atasözüne sade ve anlaşılır açıklamalar ekleyerek atasözlerinin anlamlarını okuyucuya aktarır. Bu yönüyle eser, yalnızca bir derleme değil, aynı zamanda halk dilinin zenginliklerini ortaya koyan bir dilbilimsel çalışma niteliği taşır. Türkçenin ifade gücünü ve kültürel derinliğini belgeleyen Durub-ı Emsal-i Osmaniye, modern sözlükçülük anlayışının izlerini taşırken, halk dilini yazılı kültüre kazandırarak dönemin toplumsal ve kültürel yapısını da gözler önüne serer. Şinasi'nin bu eseri, Tanzimat dönemi edebiyatının dilde sadeleşme çabalarını desteklerken, halk arasında kullanılan deyimlerin ve atasözlerinin kayda geçmesiyle Türkçeye bilimsel bir yaklaşım sunar ve sözlükçülük tarihimizde önemli bir yer tutar (Beyzadeoğlu, 2005).

Courteille'in çalışması ile ilişkilendirildiğinde Şinasi için metodolojik bir örnek teşkil etmiş olması kelimelerin sistematik olarak incelenmesi ve açıklanması gibi yaklaşımlarında yol gösterici olduğu görülmektedir. Paris yılları ve kurduğu entelektüel ilişkiler, Şinasi'nin modern Türk edebiyatının temellerini atmasında belirleyici bir zemin hazırlamıştır. Bourdieu'nün perspektifinden bakıldığında, Şinasi'nin Osmanlı'daki kültürel alanı dönüştürme çabası hem edebi üretim süreçlerini hem de dil ve iletişim normlarını modernleştirme girişimini ortaya koymuştur. Bu bağlamda, onun reformist bakış açısı, Osmanlı-Türk edebiyatında bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir (Ergişi, 2012).

Şinasi'nin Türkçe ve Türk folkloru alanlarında öncü çalışmalar yapmasının temel nedenleri arasında, Osmanlı'nın geleneksel eğitim sistemi, Osmanlıcılık ideolojisi ve Batı'daki akademik gelişmeler sayılabilir. Medrese temelli Osmanlı eğitim sisteminin Arapça ve Farsça'ya ağırlık vermesi, Türkçe üzerine yapılan dil çalışmalarının sınırlı kalmasına neden olmuştur (Shaw ve Shaw, 1976). Çok uluslu ve çok dinli imparatorluk yapısını korumayı amaçlayan Osmanlıcılık ideolojisi, ortak bir "Osmanlı" kimliği oluşturmaya odaklanarak Türk kültürü ve folkloruna yönelik çalışmaların gelişimini engellemiştir. Şinasi'nin Fransa'da tanık olduğu XIX. yüzyıl Batı düşüncesindeki modern dil bilgisi ve folklor çalışmaları, onun bu alanlarda Osmanlı toplumunda da benzer çalışmalar başlatmasına öncülük etmiştir.

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Fransa'da sözlük çalışmaları ve oryantalist araştırmaların yoğunlaşması ise, sömürgecilik, bilimsel merak, ticari ilişkiler, dini faaliyetler ve Romantizm akımı gibi birden fazla faktörün etkisiyle gerçekleşmiştir. Sömürgecilik, Doğu dillerini ve kültürlerini anlama ihtiyacını doğururken (Esmen, 2021); Aydınlanma, Doğu'nun eski medeniyetlerine yönelik bilimsel merakı arttırmıştır. Ticari ilişkiler ve Hristiyan misyonerlerin faaliyetleri de sözlük çalışmalarını ve dil öğrenimini teşvik etmiştir. Romantizm akımı ise, "egzotik" Doğu kültürlerine olan ilgiyi artırarak oryantalist araştırmaların yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Bu araştırmalar, sadece dil ve tarihle sınırlı kalmayıp, Doğu toplumlarının gelenek, inanç ve sanatlarını da kapsamıştır.

Yapılan bu çalışmaların temelinde milliyetçilik anlayışı yatmaktadır ve bu anlayış XIX. yüzyıl Fransa'sında modern ulus-devlet inşasını kurma çabası ile ortaya çıkmıştır. Dilin merkezi bir rol oynadığı bir milliyetçilik anlayışı üzerine Fransızca, ulusal kimliğin ve kolektif bilincin temeli olarak görülmüştür. Dilin standartlaştırılması ve yaygınlaştırılması, ulusal birliğin sağlanmasında kritik bir öneme sahip olmuştur (Kılıç, 2022). Fransız Devrimi'nin "halk egemenliği" ilkesi, "millet" kavramına yeni bir anlam kazandırarak millet, artık sadece kültürel bir kimlik değil, aynı zamanda belli bir toprak üzerinde yaşayan ve kolektif egemenlik hakkını kullanan bireylerin oluşturduğu siyasi bir topluluk halini almıştır. Bu modern millet anlayışı, tarihsel, dilsel ve siyasi birliği temel almıştır. Bu yaklaşım, Avrupa'da ulus-devletlerin oluşumunda önemli bir rol oynadı ve "millet" kavramının modern anlamını şekillendirmiştir (Carr, 1990). Bu milliyetçilik anlayışı, Journal Asiatique dergisindeki çalışmalara da yansıdı. Dergide yazı yazan araştırmacılar, millet kavramını tarihsel, dilsel ve kültürel açıdan incelediler ve ulusal kimliğin inşasında dilin merkezi rolünü vurguladılar. Örneğin Silvestre de Sacy, Arap dünyası ve İslam üzerine yaptığı çalışmalarda, milleti dil, din ve gelenekler etrafında birleşen bir topluluk olarak tanımladı (Bilici, 2008). Abel Rémusat ise, Çin üzerine yaptığı çalışmalarda millet kavramını tarihsel süreklilik, güçlü bir merkezi otorite ve dilsel birlik temelinde açıkladı. Bu örnekler, XIX. yüzyıl Avrupa'sında milliyetçilik anlayışının ve millet kavramının farklı kültürler ve coğrafyalar

için nasıl yorumlandığını göstermekteydi. Pavet de Courteille gibi Türk dili ve kültürü üzerine çalışmalar yapan isimler de özellikle dilin bir milletin kimliğini oluşturmadaki rolünü vurgulamıştır. Dillerin yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda Türk milletinin kültürel mirasını yansıtan bir araç olduğunu ifade etmiştir. Bu araştırmacılar, millet kavramını inceledikleri kültürlere özgü dinamiklerle ele almış, ancak genel olarak ortak dil, tarih ve kültürel değerleri milletin temel unsurları olarak görmüşlerdir (Erdem, 2007).

Journal Asiatique, oryantalist bakış açısıyla Doğu'yu anlama, kategorize etme ve Batı'nın entelektüel, siyasi ve kültürel çerçevesine yerleştirme çabasının bir parçası olarak öne çıkmıştır. Batılı araştırmacılar için Doğu'nun tarihini, dillerini, edebiyatını ve kültürlerini inceleme ve yorumlama platformu işlevi gören dergi hem oryantalist paradigmayı hem de dönemin entelektüel merakını somutlaştırmıştır. Bu isimler; dilbilim, tarih ve kültürel analiz yoluyla Doğu'ya yönelik Avrupalı bir anlayışın şekillenmesine katkıda bulunmuşlardır (Bulut, 2007). Edward Said'in tanımıyla bu çerçevede, oryantalist çalışmalar Osmanlı İmparatorluğu üzerinde geniş kapsamlı etkiler yaratmıştır. Özellikle dilbilim ve sözlükçülük çalışmaları, Osmanlı entelijansiyası üzerinde doğrudan ve dolaylı etkiler oluşturmuştur (Said, 2023).

Fransız oryantalistlerinin Türk dili, edebiyatı ve tarihi üzerine yoğunlaşan çalışmaları, Osmanlı modernleşme hareketlerinde önemli bir referans noktası olmuştur. Osmanlı aydınlarının kendi dillerine ve kültürel miraslarına eleştirel bir gözle bakmalarına da olanak tanımıştır. Şinasi gibi isimler, Paris'te bulundukları dönemde Fransız entelektüel çevreleriyle etkileşim içine girerek modern sözlükçülük, gramer çalışmaları ve edebiyat teorileri gibi alanlarda etkilenmişlerdir. Bu bakış açısıyla oluşturulmuş olan Şinasi'nin Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye adlı eseri, dilin bir kültür taşıyıcısı olduğu fikrini benimsemesi ve Osmanlı Türkçesini sistematik bir şekilde inceleme çabasının bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Fransız oryantalistlerinin dilbilimsel çalışmaları, Osmanlı'da dilin sadeleşmesi ve eğitim reformları gibi konularda öncü fikirlerin doğmasına entelektüel bir zemin hazırlamış ve bu reformların temellerini atmıştır.

Şinasi ve Dil Eksenli Milliyetçilik Anlayışının Doğuşu

Şinasi'nin düşünsel dünyası, Osmanlı'daki modernleşme çabaları ve Paris'te geçirdiği yılların derin etkisiyle şekillenmiştir. Fransız düşünürlerin eserleri ve özellikle Journal Asiatique gibi entelektüel platformlar, onun milliyetçilik anlayışını önemli ölçüde etkilemiştir. Şinasi, bireyin ve toplumun kimlik arayışını vurgulayan bu yaklaşımlardan ilham alarak, Osmanlı modernleşmesinde dilin ve kültürün merkezi bir öneme sahip olduğunu savunan bir bakış açısı geliştirmiştir. Bu bağlamda, Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye adlı eseri, Osmanlı halkının ortak değerlerini yansıtan atasözlerini sistematik bir biçimde bir araya getirmesi ve dilin ulusal kimlik inşasındaki rolünü vurgulaması bakımından dikkat çekicidir. Şinasi'nin bu

çalışması, yalnızca bir dilsel derleme değil, aynı zamanda Osmanlı toplumunun geleneksel bilincine modern bir perspektifle yaklaşma çabasıdır.

Fransız milliyetçilik anlayışının etkilerini barındıran bu eser, Şinasi'nin ulusal kimlik ve millet kavramlarına dair özgün bir yaklaşım geliştirdiğini göstermektedir (Kahraman, 2010). Şinasi, millet kavramını yalnızca siyasi veya etnik bir birlik olarak değil, dil birliği, ahlaki ilkeler ve ortak kültürel değerler etrafında şekillenen bir topluluk olarak görmüştür. Ona göre atasözleri, bir milletin zihin dünyasını, hayat felsefesini ve ahlaki değerlerini yansıtan önemli bir mirastır. Şinasi, atasözlerini derleyerek Türk milletinin kolektif bilincini ve tarihsel birikimini yazılı bir formda ortaya koymayı amaçlamış ve bu çalışmasıyla milliyetçilik anlayışını evrensel değerlere bağlamıştır. Ona göre millet, geçmişten günümüze taşınan ortak birikimle şekillenen ve bu değerleri gelecek nesillere aktarma gücüne sahip bir yapıdır. Bu bağlamda, Şinasi'nin milliyetçilik anlayışı, dil ve kültür birliğini koruma çabasını esas alan bir düşünceye dayanırken, aynı zamanda modernleşme ve evrensel insani değerlere açık bir milliyetçilik modeli sunmaktadır (Koç, 2023).

Şinasi için "ata" kavramı, bireysel ve toplumsal kimliğin temel taşlarından biri olarak geçmişin değerlerini, ahlaki ilkelerini ve kültürel mirasını temsil eder. Durûb-ı Emsâl-i Osmâniyye adlı eserinde atasözlerine büyük bir önem vermesi, onun bu anlayışını açıkça yansıtmaktadır. Şinasi'ye göre ata, yalnızca soy bağını ifade eden bir figür değil, aynı zamanda bir milletin kolektif bilincinin taşıyıcısıdır. Atasözleri, bir milletin yaşam deneyimlerinin, ahlaki değerlerinin ve hayat felsefesinin özeti olarak görülür. Şinasi, atasözlerini bir milletin kültürel kodlarını ve zihniyetini yansıtan bir hazine olarak görmüş ve bu değerleri derleyerek geçmişin bilgeliğini günümüze taşımayı hedeflemiştir. Ona göre ata, biyolojik bir bağın ötesinde, bir milletin kendini anlamasında ve tanımlamasında rehberlik eden bir semboldür. Atalar, geçmişin değerlerini günümüze taşırken toplumsal dayanışmayı ve kültürel sürekliliği sağlayan önemli birer figürdür.

Şinasi'nin Durûb-ı Emsâl-i Osmâniyye adlı atasözleri derlemesi, Osmanlı'da sözlükçülük ve dil çalışmaları açısından kendisinden sonraki nesiller için önemli bir temel oluşturmuştur. Bu çalışma, dilin sadeleştirilmesi, halk diline ait unsurların yazılı hale getirilmesi ve yerel kültürün sistematik bir şekilde belgelenmesi bakımından öncü bir adım olmuştur. Ahmet Vefik Paşa gibi sözlükçülük alanında önemli katkılar yapan isimler, Şinasi'nin bu çalışmasından etkilenmiş ve özellikle dilin halkla bağını kuvvetlendiren bir anlayışı benimsemişlerdir. Ahmet Vefik Paşa'nın Lehçe-i Osmânî adlı eserinde halk diline yönelik ilgi, Şinasi'nin başlattığı geleneğin bir devamı niteliğindedir. Şinasi, atasözlerini derleyerek halkın kolektif bilincini ve ahlaki değerlerini yazıya geçirirken, Ahmet Vefik Paşa bu mirası genişleterek Osmanlı Türkçesinin söz varlığını daha sistematik ve bilimsel bir çerçevede ortaya koymuştur. Her iki çalışmada da ortak olan, dilin

sadeleşmesi ve halk arasında yaygın kullanılan ifadelerin belgelenerek korunmasıdır.

Şinasi'nin halk diline olan ilgisi, Ahmet Vefik Paşa gibi isimlere, dil çalışmaları yaparken halka yönelmeleri gerektiği fikrini aşılamıştır. Ayrıca, Şinasi'nin Fransız kültüründen edindiği dil ve edebiyat bilinci, kendisinden sonra gelenlerin sözlük hazırlama çalışmalarını yalnızca teknik bir uğraş olmaktan çıkararak kültürel bir reformun parçası olarak görmelerine ilham vermiştir. Ahmet Vefik Paşa'nın dil çalışmalarında halk kültürüne ve folklorik unsurlara ağırlık vermesi, Şinasi'nin halk bilgeliğini ve dilini edebi bir hazine olarak görmesinin bir yansımasıdır. Bu bağlamda, Şinasi'nin çalışmaları, Osmanlı'daki modern sözlükçülüğün ve halk kültürüne dayalı dil çalışmalarının en önemli ilham kaynaklarından biri olmuştur (Vural ve Böler, 2006; Karahan, 2024).

Sonuç

Bu makale, Şinasi'nin milliyetçilik anlayışının şekillenmesinde Paris'te geçirdiği yılların ve Journal Asiatique gibi entelektüel platformların etkisini incelemiştir. Şinasi, Osmanlı modernleşmesinde dilin ve kültürün merkezi bir rol oynadığına inanan bir aydın olarak, Fransız entelektüel çevrelerinden etkilenmiştir. Bu etkiler, onun milliyetçilik anlayışında yalnızca Batı'dan alınan unsurları değil, Osmanlı'nın özgün çok kültürlü yapısına dair yerel dinamikleri de göz önünde bulunduran bir yaklaşımla harmanlanmıştır.

Bu çerçevede, Şinasi'nin Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye adlı eseri, onun dil ve kültür üzerinden ulusal kimlik inşasına yönelik düşüncelerini somut bir biçimde ortaya koyan önemli bir çalışma olarak dikkat çeker. Ancak, Şinasi'nin ulusal kimlik anlayışının, modernleşme ve halk kültürünün korunması arasındaki gerilimle şekillendiği görülmektedir. Örneğin, halk dilini belgeleyip sadeleşme çabaları, dönemin elitist bakış açısıyla bir tezat oluştursa da bu çabalar Şinasi'nin Osmanlı toplumunun geniş kesimlerini ulusal bir kimlik altında birleştirme hedefine hizmet etmiştir. Bu bağlamda, Şinasi'nin milliyetçilik anlayışının modernleşme idealleri ile yerel değerler arasındaki hassas dengeyi kurma çabası olarak değerlendirilmesi yerinde olacaktır.

Ahmet Vefik Paşa gibi kendisinden sonra gelen isimlerin çalışmaları, Şinasi'nin yöntem ve yaklaşımlarının Türk sözlükçülüğü ve halk kültürü üzerindeki etkisini doğrulamaktadır. Ancak, bu etkilerin yalnızca teknik düzeyde kalmayıp, dönemin ulusal kimlik arayışına da katkıda bulunduğu açıktır. Şinasi, Batı'dan edindiği modern bilimsel yöntemleri Osmanlı'nın yerel değerleriyle sentezleme çabasıyla, Tanzimat döneminin kültürel dönüşümüne öncülük etmiştir.

Sonuç olarak, Şinasi'nin milliyetçilik anlayışı, Osmanlı'da dil reformlarının ötesine geçerek bir ulusal kimlik inşa etme çabasını ifade etmektedir. Bununla birlikte, bu anlayışın Batı'daki milliyetçilik teorileriyle paralellikleri kadar farklılıklarının da altı çizilmelidir. Şinasi, dilin birleştirici

gücünü vurgulayan bir yaklaşımı benimserken, geleneksel kültürel değerleri modern bir çerçevede yeniden yorumlamıştır. Bu bağlamda, Şinasi'nin düşünceleri, Osmanlı modernleşmesi ve Türk milliyetçiliğinin erken dönem ideolojik temellerinin bir parçası olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Aydın, A. (2017). Batı kavşağında Şinasi ve duruşu. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27(2), 17-26.

Beyzadeoğlu, S. A. (2005). Durftb-ı Emsal-i Osminiyye'de Türkçe ile birlikte Arapça, Farsça ve Fransızca'da ortak kullanılan atasözleri ve deyimler. *İlmî Araştırmalar*, 19, 23-33.

Bilici, F. (2008). Sacy, Antoine Isaac Silvestre de. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 35, 366-367, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

Bozdemir, M. (2023). La Turcologie au seine de la Société Asiatique 1822-2022. *D'un centenaire à l'autre: la Société Asiatique de 1822 à 2022*, France.

Bulut, Y. (2007). Oryantalizm. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 33, 428-437, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

Carr, E. H. (1990). *Milliyetçilik ve sonrası*. (çev.: Osman Akınhay), İstanbul: İletişim.

Çoruk, A. Ş. (2007). Oryantalizm üzerine notlar. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 193-204.

Erdem, Y. (2007). Pavet de Courteille, Abel Jean Baptiste Marie Michel. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 34, 192-193, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

Ergişi, A. (2012). Yeni Türk edebiyatının öncüsü Şinasi: Bourdieu'cü bir okuma. *Journal of International Social Research*, 5(23), 207-214.

Esmen, C. T. (2021). Eski Türk tarihçiliğinin Avrupa'da doğuşu. *Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 65-93.

Finot, L. (1922). *Société Asiatique, Livre du centenaire: 1822-1922*. Paris: Librairie Oriaentaliste Paul Geuthner.

Kahraman, A. (2010). Şinasi. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 39, 166-169, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

Karahan, N. (2024). Eski Türkçe'den derleme sözlüğüne bir katkı: Dünür düşük. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 12(41), 476-485.

Kavas, A. (2001). Journal Asiatique. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 23, 582-583, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

Kılıç, E. T. (2022). *Türk modernleşmesinde XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ulus kavramı ve ulus devletin inşası (1850-1950)*. Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Koç, F. (2023). II. Meşrutiyet dönemi Türkçülük fikrinin gelişimi. *Ardahan Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 5(1), 82-91.

Nalbant, B. (2017). Türkistan, İran ve Anadolu sahasında yazılan doğu (Çağatay) Türkçesi sözlük ve gramerleri. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 14(4), 120-147.

Said, E. W. (2023). Orientalism. *Social Theory Re-Wired*, 362-374, London: Routledge.

Shaw, S. J. - Shaw, E. K. (1976). *History of the Ottoman Empire and modern Turkey: Reform, revolution, and republic: the rise of modern Turkey, 1808-1975,* vol. 11, Cambridge, Cambridge University Press.

Şahiner, A. E. (2024). Kültürel diplomasi ve Türk halk bilimi. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 12(39), 66-76.

Temir, H. (2024). Fransız şarkiyat kurumu Inalco'daki Türkçe dil eğitiminin arka planı ve Türkoloji çalışmaları. *Turcology Research,* 80, 327-338.

Vural, H. - Böler, T. (2006). Ahmet Vefik Paşa ve Türk diline katkıları. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 46, 1-23.

Yılmaz, S. (2016). *M. Pavet de Courteille'nin "Dictionnaire Turk-Oriental" adlı sözlüğünün Türkiye Türkçesine çevirisi ve leksikolojik incelemesi*. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Extended Summary

This article explores the conception of nationalism developed by the Tanzimat-era Ottoman intellectual Şinasi, focusing on the influence of the Société Asiatique in Paris and its periodical Journal Asiatique. It asks how the journal's language-centred orientalist perspective shaped Şinasi's intellectual transformation; in what ways his proverb collection Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye makes the link between language and nationhood visible; and how that transformation informed later lexicographers such as Ahmed Vefik Pasha and the broader modern lexicographical movement in the Ottoman Empire. By mapping where Şinasi's idea of a "nation constructed through language" converges with and diverges from French theories of nationalism, the study underscores his pivotal role in Tanzimat-era modernisation. Nineteenth-century French Orientalism, with its emphasis on language, history and folklore, reflected both Europe's colonial interests and its scholarly curiosity. The works of Silvestre de Sacy, Abel Rémusat and especially Pavet de Courteille on Turkish linguistics provided Şinasi with direct methodological inspiration. Although existing scholarship recognises Şinasi as a pioneer of Tanzimat language reform, it rarely analyses this reform as a systematic nation-building strategy. By showing how Şinasi synthesised Journal Asiatique's philological method with the discourse of the French nation-state, this article fills that gap.

The research adopts a descriptive–interpretive historical analysis. Primary sources comprise Şinasi's Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye and Turkish-studies articles in Journal Asiatique; secondary sources include Bourdieu's field theory, the nationalism studies of Anderson, Hroch and Smith, and contemporary Turcology. Proverbs are subjected to linguistic–semantic analysis and discourse analysis; the resulting findings are compared with the journal's methodological approaches and interpreted through a sociological reading of Şinasi's intellectual habitus, reshaped in Paris.

The study shows that the maxim "language is the soul of the nation," dominant in Journal Asiatique, decisively shaped Şinasi's decision to organise proverbs alphabetically and systematically. The selection of proverbs aimed to transform popular collective memory into a written "national archive." Pavet de Courteille's lexicographical model, based on syntagmatic and semantic ordering, was transplanted to the Ottoman milieu, paving the way for Ahmed Vefik Pasha's Lehçe-i Osmanî and the modernisation of Ottoman lexicography. Şinasi's simultaneous effort to preserve popular speech and to align it with Western philological standards encapsulates the Tanzimat paradox of "simplification yet elitism." Through proverbs, the ancestral figure ("ata") is recast as a cultural transmitter that forges continuity between past and present in national identity.

Şinasi's nationalism emerges as a synthesis of Western philological methods and indigenous cultural values. His language-centred model can be seen as one of the earliest ideological foundations of nation-building in the Ottoman context. While Journal Asiatique introduced

orientalist philology to Ottoman intellectual life, Şinasi transformed this encounter into an "internal" project of modernisation rather than mere imitation. Future research might compare Şinasi's writings with Balkan and Arab intellectual movements to deepen our understanding of idea circulation across the Ottoman geography in the axis of language and nationalism. These findings invite a reassessment of the nation-forming logic underlying Tanzimat language reforms and of Şinasi's foundational role within that logic.

"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*: Bu makale, izin ve etik kurul belgesi gerektirmemektedir./*This article does not require permission or an ethics committee certificate.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/ *Support and Acknowledgment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Bu makale, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tez çalışması olan "Türk Folklor Çalışmalarının Doğuşunun Arka Planı" adlı tezden oluşturulmuştur./ *This article is based on the master's thesis titled "The Background of the Emergence of Turkish Folklore Studies," which was completed at the Department of Turkish Language and Literature, Institute of Social Sciences, Eskişehir Osmangazi University.*

Katko Oranı Beyanı/ *Author Contributions:* Nisanur Erdoğmuş: Makale yazımı, editöryal katkı, makale gönderim süreci. Kürşat Öncül: Tez danışmanlığı, makale yazımı, editöryal katkı./ *Nisanur Erdoğmuş: Article writing, editorial contribution, article submission process. Kürşat Öncül: Thesis supervision, article writing, editorial contribution.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 21.06.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 04.06.2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1503130
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 851-874.

İnceleme Makalesi
Review Article

ERCİŞLİ EMRAH VE SELVİ HAN HİKÂYESİ'NİN "MONOMİT KURAMI" BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

♦

THE ANALYSIS OF THE FOLK STORY OF ERCISLI EMRAH AND SELVI HAN IN THE CONTEXT OF "MONOMYTH THEORY"

Ümit BULUT*

ÖZ: Halk hikâyeleri, insanoğlunun binlerce yıllık yaşamsal tecrübelerden damıtılan toplumsal refleksleri bünyelerinde barındıran ve sembolik kodlarla günümüze kadar ulaşmış anlatılardır. İnsanoğlunun dünyayı anlama ve anlamlandırma çabasının estetik ve sembolik değerlerle harmanlanmış, edebî yansımaları olan halk hikâyeleri; ideal kahraman üzerinden toplumda arzu edilen düzen hakkında ipuçları verir. Bu kahramanlar en temelde kendilerini var eden kolektif bilinçdışının anlatı aracılığıyla somutlaştırılan epik karakterleridir. Carl G. Jung, insanoğlunun davranış biçimleri üzerine yaptığı çalışmalar sonucunda 'arketip' sembolizmini ortaya atmıştır. C.G. Jung arketip sembolizmiyle insanoğlunun ortak kolektif bilinçdışına vurgu yapar. İnsanoğlunun benzer durumlar karşısında benzer davranış kalıpları sergilediğini arketipler üzerinden açıklar. Carl G. Jung'un fikirlerinin takipçisi olan Campbell, farklı kültür ve coğrafyalara ait anlatı metinleri üzerine yaptığı çalışmalar sonucu yazdığı "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" kitabında bu anlatıların aslında benzer özelliklere sahip olduğunu "kahraman" arketipi üzerinden anlatmıştır. Campbell, halk anlatılarının kurgularındaki bu benzerlikleri ve döngüsel anlatımı "monomit" olarak tanımlamıştır. Campbell, monomit döngüsünde kahramanın yolculuğunu "yola çıkış, erginleşme ve geri dönüş" olmak üzere üç ana başlık ve on yedi alt bölüme ayırmıştır. XVII. yüzyılda yaşamış olan Ercişli Âşık Emrah'ın hayatı etrafında Doğu Anadolu'da teşekkül etmiş olan Ercişli Emrah ve Selvi Han halk hikâyesi, âşıklık geleneğinin birçok özelliğini içerisinde barındıran ilk halk hikâyesi olması bakımından müstesna bir hüviyete sahiptir. Hikâye, Selvi Han'ın Şah Abbas'ın iki askeri tarafından kaçırılması ve Şah Abbas'ın Selvi Han'ı Isfahana götürmesi ile Emrah'ın sevdiğini bulmak için girdiği yolculuğu anlatmaktadır. Bu çalışmada, Ercişli Emrah ve Selvi Han halk hikâyesi, Joseph Campbell'ın monomit kuramından yola çıkılarak kahramanın, yani Ercişli Emrah'ın "yola çıkış, erginleşme ve geri dönüş" şeklinde özetlenen kahraman arketipi açısından ele alınmış ve çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halk Hikâyeleri, Monomit Kuramı, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Arketip, Ercişli Emrah ve Selvihan

ABSTRACT: *Folk stories are narratives that have been distilled from thousands of years of human experience, contain social reflexes and have survived to the present day with symbolic code: Folk stories, which are literary reflections of mankind's effort to understand and make sense of the world, blended with aesthetic and symbolic values, give clues about the desired order in society through the ideal hero. These heroes are basically the epic characters of the collective*

* Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı öğrencisi.-/Van-umitbulut378@gmail.com (Orcid: 0009-0004-0417-2376)

This article was checked by Turnitin.

unconscious, which is embodied through narrative. As a result of Carl G. Jung's studies on the behavioural patterns of human beings, he put forward the symbolism of "archetype". C.G. Jung emphasises the common collective unconscious of human beings with archetype symbolism. He explains through archetypes that human beings exhibit similar behaviour patterns in similar situation: Campbell, who is a follower of Carl G. Jung's ideas, in his book "The Endless Journey of the Hero", which he wrote as a result of his studies on narrative texts belonging to different cultures and geographies, explained that these narratives actually have similar characteristics through the archetype of "hero". Campbell defined these similarities and cyclical narration in the fictions of folk narratives as "monomyth". Campbell divided the journey of the hero in the monomyth cycle into three main headings and seventeen sub-sections as "departure, maturation and return". The folk story of Ercisli Emrah and Selvi Khan, which was formed in Eastern Anatolia around the life of Ercişli Âşık Emrah, who lived in the XVIIth century, has an exceptional identity in terms of being the first folk story that contains many features of the minstrel tradition. The story tells about Selvi Khan's abduction by two soldiers of Shah Abbas, Shah Abbas' taking Selvi Khan to Isfahan and Emrah's journey to find his beloved. In this study, the folk story of Ercişli Emrah and Selvihan is analysed and analysed in terms of the hero archetype of the hero, namely Ercişli Emrah, which is summarised as "departure, maturation and return" based on Joseph Campbell's monomyth theory.

***Keywords**: Folk Stories, Monomyth Theory, Infinite Journey of the Hero, Archetype, Ercişli Emrah and Selvihan*

Giriş

Mitolojik anlatı geleneğinin uzantısı olan halk hikâyeleri, bir toplumun kültürel mirasını, değerlerini, geleneklerini ve kolektif hafızasını yansıtan sözlü anlatılardır. Halkın yaşadığı yerel deneyimleri, tarihsel olayları, kahramanları ve fantastik unsurları içeren halk hikâyeleri, toplumun zihin dünyasını çok boyutlu bir şekilde yansıtan ürünlerdendir. Eski destan geleneğinin konu ve şekil bakımından devamı olarak kabul edilen halk hikâyelerinin oluşumu ve icrası, geleneğin belirli kurallarına bağlı olarak sürdürülür.

Terim olarak Arap dilinde başlangıçta 'kıssa' ve 'rivayet' olarak değerlendirilen 'hikâye' deyimi, daha sonraları 'eğlendirmek' amacıyla ve 'taklit' maksadıyla kullanılmaya başlanmıştır. *"Bu dönem, gerçek veya hayali vakaların ve maceraların özel bir üslupla sözle nakil ve tekrarı biçiminde kullanılmıştır. Bu tarif, az bir farkla bugün anladığımız "halk" ve "modern" hikâye türü için de kabul edilebilir."* (Elçin, 2012: 444). Anlatı türü olarak halk hikâyesi Açа'nın ifade ettiği gibi; "*Kahramanlık destanlarından sonra teşekkül eden ve nazım nesir karışımı bir yapı sergileyen, destanlara nazaran daha kısa ve gerçekçi, yerleşik hayat/düzen mahsulü metinleri karşılamak amacıyla kullanılan bir kavram*" şeklinde açıklanabilir (Açа 1988:3-4). Halk hikâyeleri, temelde toplumun kabul ettiği ve benimsediği olguların anlatıya dönüşmesidir. Bu anlatılar, toplumun kolektif şuurunun dışa vurumu olarak görülebilir. Hikâyelerin merkezindeki epik kahramanlar, kendilerini var eden kolektif bilinçdışının anlatı aracılığıyla somutlaştırılmış karakterleridir. Bu yüzden hikâyeler toplumun kolektif şuurundan bağımsız

düşünülemez. Bir bakıma hikâye kahramanın yolculuğu toplumun yolculuğudur.

19. yy sonralarına doğru Freud öncülüğünde gelişen Psikanaliz yaklaşımı sosyal bilimlere yeni bir perspektif kazandırtmıştır. Freud'un bilinçaltı mefhumunu C.G. Jung "arketipsel sembolizm" kavramıyla geliştirerek insanoğlunun benzer durumlar karşısında benzer davranış kalıpları sergilediğini ifade etmiştir. C.G. Jung fikirsel takipçisi olan Joseph Campbell farklı mitik anlatılardaki benzer davranış kalıplarını inceleyerek monomit kuramını ortaya atmıştır. Campbell, monomit döngüsü "yola çıkış, erginlenme ve geriye dönüş" üç ana başlık ve on yedi alt başlık altında kahramanın mitik yolculuğunu inceler.

Campbell'ın çalışmaları, mitik anlatılar temelli ve sözlü anlatı eksenindedir. Bu nedenle, Campbell'ın çizdiği şablon, özelde mitik, genelde ise sözlü anlatı geleneği kahramanının yolculuğunu ifade eder. Bu yüzden monomit kuramı çok esnek bir yapıya sahiptir. Mitik anlatının bir devamı olarak bakılabilecek olan halk hikâyeleri, inceleme noktasında mitik anlatıyla birçok hususta benzeşir.

Türk halk hikâyelerinin hemen hemen hepsinde, merkezinde bir kahramanın yer aldığı bir olay örgüsü vardır. Tek tiplerin yer aldığı bu hikâyelerde bir nevi anlatı kahramanını hayat hikâyesi gibidir. Campbell'ın monomit döngüsü; merkezinde bir anlatı kahramanın olduğu ve bu kahramanın üzerinden geçen olaylarının sembolik acıkmalarıdır. Bu yüzden Türk halk hikâyelerine monomit döngüsü bağlamından bakıldığında birçok ortak öge kendini gösterir.

Bu çalışmada, Ercişli Emrah ve Selvi Han halk hikâyesi Campbell'ın monomit döngüsü bağlamında incelenmiş olup kuramla ilgili çeşitli varsayımlar ifade edilmiştir. Çalışma monomit döngüsüyle sınırlı tutulmuştur. Ayrıca incelemede hikâyeyle ilgili en kapsamlı çalışma olan Muhan Bali'nin *Erciş'li Emrah ile Selvi Han Hikâyesi Varyantların Tespiti ve Halk Hikâyeciliği Bakımından Önemi* adlı çalışmasında yer alan 13 varyant esas alınmıştır. Çalışma, etnografik inceleme yöntemiyle hazırlanmıştır.

1.1. Monomit Kuramı ve Kahramanın Sonsuz Yolculuğu

Freud'un bireysel düzeyde değerlendirdiği rüya olgusunu toplumsal ve tarihsel boyutta ele alan C. G. Jung, bu yaklaşımıyla, "arketip" simgeciliğin ilk kıvılcımlarını atar. Rüyalar ile başlayan bu simgecilik daha sonra kültürel çalışmaların odağı hâline gelmiştir. Mitler üzerine yaptığı çalışmaları ile bilinen Campbell *"Simgecilik özellikle düşlere değil, daha çok bilinçdışı düş gücüne ve kısmen de halkın düş gücüne bağlıdır ve düşlerden çok folklorda, mitlerde, efsanelerde, dilbilimsel deyimlerde ve bir halkın bilgeliğinde daha gelişmiş bir durumda"* (Campbell, 2013: 36) bulunduğunu dile getirerek mitlerde yer alan arketipler üzerine önemli çalışmalar yapmıştır.

Monomit terimini ilk defa James Joyce, kültürler arası standart kahraman yapısını anlatmak için kullanmıştır (Segal, 2006: 165). Karşılaştırmalı din ve mitoloji üzerine yaptığı çalışmalarıyla ön kazanmış

olan Joseph Campbell, 1949 yılında yayımladığı *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı çalışmasında farklı toplumlardaki mitik anlatıları ele alarak bu anlatılardaki "asıl tür kalıplarını" üzerinde durmuştur. Campbell, "asıl tür kalıplarını" evrensel yapılar olarak belirlemiş ve bunda da psikolojik etkinin nasıl ortaya çıktığını Jung'un "Arketip" çalışmalarından esinlenerek "Monomit Kuramı"n da göstermiştir. Campbell'a göre, bütün bu anlatılarda temel kalıplar ortaktır ve tekrar edilmektedir (Ekici, 2011: 77).

Monomit kuramının temellerini yukarıda ifade edildiği gibi Carl Gustav Jung'un "arketip" çalışmaları oluşturmuştur. Jung, "arketip" kavramıyla kolektif bilinçdışına vurgu yaparak insanoğlunun benzer durumlar karşısında benzer davranış kalıpları sergilediğini ortaya koymuştur. Jung, dünyanın farklı bölgelerinde birbirine benzer hikâyelerin varlığı, bu hikâyelerin bazılarının yerelleşerek farklılaşmasına karşın özünde kolektif bilinçdışının nesiller boyunca aynı anlatı yapılarının ve hikâyelerin devamını sağladığını kanısındadır (Kotancı, 2023: 57).

Campbell, Jung'un "arketipsel" sembolizminden yola çıkarak yaptığı çalışmalarda bütün mitlerin, hikâyelerin, destanların, masallarının insanoğluna ait ortak sembollerle kodlandığını ileri sürmüştür. Tüm bu anlatıların, ortak evrensel kodlamalara sahip olduğunu ve bir çeşit örüntü içerisinde olduğunu öne sürmüştür. Monomit kuramında Campbell, bu mitik döngünün ana unsurlarını belirlerken ilk çağlardan günümüze kadar tüm mit, efsane, masal, halk hikâyesi gibi folklora ait sözlü eserleri karşılaştırıp aralarında çeşitli bağlamlarda köprüler kurmuştur (Göcen, 2018: 236). Bu yüzden sözlü anlatımla üretilen içeriklerin birbirinden farklı olsa da ana omurga itibariyle birbirinin aynı olduğunu belirtir (Altınkaynak, 2002: 463). Bundan dolayı tüm sözlü anlatıların bir arketip (ilk örnek) mitten doğduğunu, dünya üzerindeki tüm mitlerin bu ilk mitin döngüsünün varyantları olduğunu iddia eder. Campbell'a göre, bugün bütün olarak incelenecek herhangi bir mitik anlatının içerisinde ilk örnekten (arketip) şimdiye kadarki tüm mitik anlatılardan belli başlı kısımlar taşıdığını şöyle ifade eder: "*insan ırkı yalnız biyolojik olarak birlik değildir, ruhsal tarihi de tektir. Tek bir senfoni her yerden yükselmiş, temleri çalınmış, gelişmiş, çoğaltılmış ve değiştirilmiş, yorumlanmış ve bugün bütün bölümlerinin bir arada çalındığı büyük bir fortissimo halinde yeni bir karşı konulamaz doruğa yükselmektedir*" (Campbell, 2016: 9).

Campbell, monomit kuramında ilk örneğin (arketipin) varyantı olarak gördüğü kahramanın aydınlanma sürecini "yola çıkış, erginlenme, dönüş" olmak üzere üç aşamadan oluşturmaktadır. Bu aşmaların her birinin kendi içinde alt başlıkları vardır. Campbell, dünya üzerindeki mitik anlatılardan hareketle kahramanların ortak yönlerini monomit kuramı etrafında açıklamaya çalışmıştır.

Campbell monomitin çekirdek döngüsünü şu şekilde özetler; bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanılır.

Kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner (Campbell, 2017: 35).

Campbell, monomit döngüsünü "yola çıkış" aşaması ile başlatır. "Yola çıkış" aşaması, kahramanın maceraya davet edildiği ve olumlu ya da olumsuz cevabın alındığı bölümdür. "Erginleşme" aşaması ise kahramanın çeşitli sınavlara tabi tutulduğu bölümdür. Bu sınavlardan geçen kahraman, sıradan kimliğinden arınarak yeni bir kimlik kazanır. "Dönüş" aşaması ise kahramanın yeni kimliğiyle macerasının başladığı ilk yere geri döndüğü bölümdür.

1.2. Ercişli Emrah ve Selvi Han Halk Hikâyesinin Oluşumu ve Üzerinde Yapılan Çalışmalar

XVII. yüzyılda yaşamış Ercişli Âşık Emrah'ın hayatına dayanan bu halk hikâyesi, içeriği açısından son derece özgün bir niteliğe sahiptir. Hikâye, usta-çırak ilişkisi içinde yetişme, bade içme, atışma yapma ve usta malı şiir söyleme gibi âşıklık geleneğinin birçok özelliğini barındıran ilk halk hikâyesi olması nedeniyle son derece kıymetlidir.

Doğu Anadolu'da ortaya çıkmış olan Ercişli Emrah ve Selvi Han hikâyesinin önü Anadolu'yu aşmış Azerbaycan, İran ve Balkanlara kadar ulaşmıştır. Hikâye hem sözlü hem de yazılı kaynaklar içerisinde yer almaktadır. Halk arasında tanınmış bir âşık olmasına rağmen Ercişli Emrah, akademik camiada 1930'lara kadar varlığı bilinmeyen bir âşıktır. Bunun sebebi 19. yy şairlerinden Erzurumlu Emrah ile karıştırılmasından ileri gelmektedir. Ercişli Emrah üzerine ilk fikir üreten Ziyaeddin Fahri (Fındıkoğlu), Eflatun Cem (Güney) ve Köprülüzade (M.F. Köprülü) Ercişli Emrah'ı Erzurumlu Emrah ile çağdaş sayarak XIX. yüzyılın ikinci yarısında yaşadığını düşünmektedirler. Fakat Köprülü, XVIII. belki de XVII. asırda yaşadığını öne sürdüğü Emrah'ın Ercişli Emrah olup olmadığı hakkında ikilemde kalmıştır (Çakmak, 2017: 3).

Türkiye'de Ercişli Emrah üzerine ilk derinlikli çalışmaları Muhan Bali ve Saim Sakaoğlu yapar. Sakaoğlu ve Bali'nin yaptıkları çalışmalar neticesinde Ercişli Emrah'ın XVII. asır aşığı ve bağımsız bir şair olduğu ortaya koyulur.

Türkiye'de Ercişli Emrah ve Selvi Han hikâyesi üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Muhan Bali 'nin *Erciş'li Emrah ile Selvi Han Hikâyesi Varyantlarının Tespiti ve Halk Hikâyeciliği Bakımından Önemi* adlı doktora çalışması ile Saim Sakaoğlu (Sakaoğlu, 1987) ve Ali Saraçoğlu'nun (Saraçoğlu, 1999) Ercişli Emrah'ın şairlik ve hikâyecilik yönlerini değerlendirdikleri çalışmaları öne çıkmaktadır.

Bu çalışmada Muhan Bali 'nin *Erciş'li Emrah ile Selvi Han Hikâyesi Varyantlarının Tespiti ve Halk Hikâyeciliği Bakımından Önemi"* adlı doktora çalışmasında yer alan transkripsiyonlu tam metin kullanılmıştır. Fakat mevzunun daha iyi anlaşılması için çalışmada metin içi alıntılar transkripsiyonsuz verilmiştir. Hikâye uzun olduğundan dolayı özet yerine olay örgüsünü vermeyi daha uygun olacağı kanaatindeyiz.

1.3. Ercişli Emrah ve Selvi Han Hikâyenin Olay Örgüsü

- Taht-ı Isfahandaki Şeyhoğlu Şah Abbas'ın kırk aşığı ve ustaları Âşık Abbas'ın sarayda sıkılmaları
- Kırk aşığın kendi hünerlerini başka yerde de göstermek istemesi ve bu isteklerini ustaları Âşık Abbas'a ileterek hükümdardan müsaade isteyerek yola koyulmaları
- Kırk âşık ve Âşık Abbas kendilerine rakip araya araya Gence' ye Kara Vezir 'in sarayına gelmeleri
- Kırk âşık ve Âşık Abbas Kara Vezirle görüşerek ya karşılarına bir âşık çıkarmalarını ister ya da kırk bin akçe istemesi
- Âşık Ahmet'in Kara Vezir ile görüşerek Âşık Abbas ile atışma yapabileceğini söylemesi
- Âşık Ahmet'in Âşık Abbas ve âşıklarının olduğu kahveye gelip birbirleriyle olan atışmalarını görünce onları yenemeyeceğini anlaması
- Âşık Ahmet Kara Vezir tarafından idama edilebileceğinden korkarak oğlu Emrah ve hanımını alarak Gence 'den kaçması
- Âşık Ahmet karısı ve oğlu Emrah'la Erciş'e gelerek Miroğlu Ahmet Han'a sığınmaları
- Miroğlu Ahmet Han'ın Âşık Ahmet'i kendi divan aşığı yapması
- On dört yaşına gelen Emrah'ın babasının ne yaptığını merak ederek bir gün babasının peşinden Miroğlu Ahmet Han'ın konağına gitmesi
- Miroğlu Ahmet Han Emrah'ı görünce ona kendi sazını vererek kendilerine saz çalmalarını istemesi
- Emrah'ın Miroğlu Ahmet Han'ın verdiği sazın tüm tellerini kopartması sonucu babasından tokat yiyerek meclisten kaçması
- Babasından tokat yiyen Emrah'ın, mahcup bir şekilde ücra bir çeşmeye gider ve abdest alarak bir gölün kenarına gitmesi ve burada namaz kılıp Allah' a doğa ederek kendisine yetenek verilmesini istemesi
- Duası kabul olan Emrah'ın rüyasına Hazret-i pir gelerek üç fincan sunması
- Üç fincanı içen Emrah, Miroğlu Ahmet Han'ın kızı Selvi Han'ın badesini içmesi
- Âşık Ahmet'in oğlu Emrah'ı gölün kenarında baygın bir şekildi bulması
- Emrah'ın uyandıktan sonra babasıyla yaptığı atışmayı kazanması
- Miroğlu Ahmet Han Emrah'ı divan aşığı olarak yanına alması ve Emrah'ın Selvi Han'ı görmesi
- Şah Abbas'ın Van Kalesini kuşatıp alamamasından sonra dönüş yolunda Erciş'e gelip burayı istila etmesi
- Selvi Han ve arkadaşı Nazlı Şah Abbas'ın iki asker tarafından kaçırılması
- Şah Abbas'ın durumu anlaması ve iki askeri öldürtüp kızları da beraberinde İsfahan'a götürmesi

- Şah Abbas'ın İsfahan'a giderken Sahat Çukuru'nda Yakup Han'ı yanına alması ve onu baş veziri yapması
- Şah Abbas'ın Selvi Han ile evlenmek istemesi ve Selvi Han'ın kendisi için bir bağ yaptırılmadan evlenemeyeceğini söylemesi
- Emrah'ın Selvi Han'ı bulmak için yola çıkması
- Emrah yedi yıl aradıktan sonra Selvi Han'ı İsfahan'da bulması
- Emrah Selvi Han'ı almak için Şah Abbas'ın divan aşığı olan Âşık Abbas'ı yenmesi ve Şah Abbas'ın huzuruna çıkması
- Şah Abbas'ın huzuruna çıkan Emrah Selvi Han'ın sevgilisi olduğunu söylemesi
- Şah Abbas'ın Emrah'ı sınadıktan sonra onun hak aşığı olduğunu anlamasıyla Selvi Han'ı ona vererek onlarlar birlikte Yakup Han'ı Erciş'e göndermesi
- Emrah ile Selvi Han Erciş'e geldikten sonra Emrah'ın Selvi Han'la evlenmeden önce bir köşk yaptırmak istemesi.
- Selvi Han'ın kardeşlerinin evine gitmesi ve kardeşleri tarafından kaçırılarak Gence 'ye getirip Kara Vezire vermeleri
- Emrah'ın Selvi Han'ı bulmak için babasıyla yola çıkması
- Yolda Halep'te Tahsin Bey'in bağına girerek Selvi Han'a benzeyen bir kızla karşılaşmaları
- Pir tarafından Selahat Peri Emrah'a âşık edilmesi
- Emrah, Selahat Peri ile tanışması ve onanla evleneceğine dair söz vermesi
- Emrah ve babası Gence'e gelerek Selvi Han ve Nazlı'yı bulmaları
- Gece vakti Selvi Han ile Emrah aynı yatakta yatmaları
- Selvi ile Emrah'ı aynı yatakta gören Kara Vezirin 'in Emrah'ı yakalatıp zindana attırması
- Âşık Ahmet'in oğlunu kurtarmak için Şah Abbas'a gitmesi ve ondan yardım istemesi.
- Şah Abbas'ın Yakup Han'ı göndermesi ve Emrah'ın tam da idam edilirken kurtarılması
- Yakup Han'ın Kara Vezir'i Selvi Han'ı kardeşlerini ve zindancıyı öldürmesi
- Emrah'ın Selvi'yle birbirlerine kavuşmaları ve Emrah'ın Selvi Han ve Selahat Peri ile evlenmesi

Bu çalışmada yukarıda olay örgüsü verilen Ercişli Emrah ve Selvihan halk hikâyesi monomit kuramı çerçevesinde incelenmiştir. Hikâyenin kahramanı yani Ercişli Emrah'ın "yola çıkış, erginleşme ve geri dönüş" olarak üç bölüm ve on yedi alt başlıkta özetlenen kahraman arketipi açısından ele alınmış ve çözümlenmiştir.

2. Ercişli Emrah Ve Selvi Han Hikâyesinin "Monomit Kuramı" Bağlamında Çözümlenmesi

2.1.Yola Çıkış

2.1.1.Maceraya Çağrı

Bu bölümde kahraman adayına yolculuk çağrısı yapılır. Yolculuk süreci boyunca kahraman adayı kendisini huzursuz eden durumları aşmayı ve ortadan kaldırmaya çalışır. Bilinmezliğin yolculuğuna çıkacak olan kahraman adayı kendisinde eksik gördüğü yönlerini tamamlayacak bir dönüşme eğilimine girer. *"...ister büyük ister küçük ve hangi yaşam sahnesinde ya da aşamasında olursa olsun çağrı, her zaman bir dönüşümün... Gizemiyle perdeyi kaldırır"* (Campbell, 2013: 65-66).Kahramanın maceraya başlama çağrısı, içten gelen bir dürtü ya da dıştan yapılan bir davet biçiminde olabilir. Dıştan yapılan çağrıda genellikle bir haberci tarafından yapılır. Haberci macerayı başlatan ana etmendir. Haberci insan veya insan dışı bir varlık olabilir. Önemli olan habercinin kahramanı maceraya davet etmesidir (Güzel, 2014: 5).

Hikâyenin asıl kahramanı Emrah olmakla birlikte hikâyenin başında babası Âşık Ahmet maceraya çıkmaya cesaret edememiştir. Babası Emrah'ı olabildiğince maceradan uzak tutmaya ve ilgisini başka yönlere çekmeye çalışmıştır. Nitekim Emrah'ın babası civar köylerin en meşhur aşığı olmasına rağmen Emrah'ın 14 yaşına kadar sazı hiç eline almamış olması bunu kanıtlamaktadır.

Gence'den kaçıp Erciş'e yerleşen Âşık Ahmet, bir Cuma günü sazını alıp Miroğlu Ahmet Hanı'nın konağına gider. 14 yaşına gelmiş olan Emrah babasının ne yaptığını merak eder. Annesinin bütün serzenişlerine rağmen evden kaçarak Miroğlu Ahmet Han'ın konağına gelerek kapı eşiğinden babasını seyreder. Miroğlu Emrah'ı görünce onu içeri alarak babasıyla âşık atışması yapmasını ister. Miroğlu Emrah'a kendi sazını vererek ondan saz çalmasını ister. *"Babası "oğlum ağanın sözi gırılmasun" Aşıg Ehmed'in arkasi sora Emrah sazın usul vurim derken meğer on iki telli bağlama, nasıl tezeneyi vurmasıyla teller gulahlara toplandi"* (Bali, 1973: 102). Emrah'a çok sinirlenen Âşık Ahmet çocuğuna bir tokat vurur. Emrah bu tokattan sonra Erciş'in yukarısında yer alan bir çeşmeye gelerek abdest alır ve Allah'a söyle yalvarmaya başlar : *" ey yokları var eden Allah on sekiz bin alemin, herkesin muradını döne döne veren sen herkesi bir mesleğe yetiren sen ya bana bir sevda, bilgi ver; ya burada emanetini al*"(Sakaoğlu, 1987: 68). Duasında görüldüğü gibi Emrah maceraya başlamaya hazırdır. Emrah'ın duası kabul olur. Hazret-i Pir Emrah'a görünerek üç yeşil fincan sunarak üç nasibini olduğunu söyler. Bunlardan birinin Allah aşkına; biri üçler beşler, yediler ve kırklar aşkına; sonuncusu ise Miroğlu Ahmet Hanı'nın kızı Selvi Han'ı olduğunu söyleyerek üç fincanı içirtir. Böylece kahramanın gönlüne düşen aşk onu bir yolculuğa davet eder (Sakaoğlu, 1987: 68).

Emrah'a atılan tokat bir hata gibi görünse de anlatı kahramanı için maceraya çağrının işaretidir. Anlatılarda kahramanın macerasına başlaması

için genellikle olumsuz bir durumun olması gerekir. Nitekim Campbell bunu şöyle ifade eder: "*Bir hata görünüşte yalnızca şans beklenmedik bir dünyayı ortaya çıkarır ve birey pekiyi anlaşılamayan güçlerle bir ilişkiye sürüklenir. Freud'un gösterdiği gibi kazalar yalnızca şans değildir. Bastırılmış arzuların ve çatışmaların sonucudurlar"* (Campbell, 2013: 65).

Emrah'ın babası tarafından toplum içinde küçük düşürülmesi onda ruhsal bir değişim ihtiyacı doğurmuştur. Bu değişim ihtiyacı ettiği dua ile kabul edilmiş ve Pir'in kendisine görünmesiyle perde ortadan kalkmıştır. Emrah'ın ilk fincanı içmeden önce Hazret-i Pir ile olan şu konuşması *"ben on dört yaşıma kadar babam beni hem cahil hem gafil büyütmüş hiçbir şeyden haberdar değilim, ne bileyim*" (Bali, 1973: 103). Emrah'ın alışılmış yaşam ufkunu genişletmek istemesi; eski kavramlar, idealler ve duygusal kalıplar kendisine artık yetmez oluşu, bir eşiği aşma zamanının geldiğini göstermektedir.

Campbell, maceranın müjdecisinin ya da habercisinin genelde karanlık, korkunç özellikleri olduğunu ya da dünyanın kötü saydığı biri olduğunu ifade eder (2013: 68). Fakat bu anlatıda maceranın habercisi olan Hazret-i Pir; Campbell'ın belirtiği özelliklerin aksine iyi huylu, Allah dostu, insanlara yardım eden, iyi biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hazret-i Pir'in " *ne ağlirsen yavrum n'oldi sene?"* demesi üzerine Emrah'ın*; " Baba, ağladığım bu hem cahilem hem gafilem, babam beni ne bir mehtebe, ne de bir elme goymamış…"*(Bali, 1973: 103) şeklinde verdiği cevaptan habercinin iyi biri olduğu gösterir. Bu konuşmadaki diğer bir önemli husus da çağrının geldiği ortamda kahramanın yalnız olmasıdır. Çağrının geldiği ortamdaki bu yalnızlık, kahraman adayının kendi iç dünyasına yöneleceğini sembolize etmesi bakımından önemlidir (Güzel, 2014: 6).

Harekete geçen güçlerin bir ilk dışavurumu olarak, sanki bir mucizeymiş gibi beliren Pir'e "haberci" denilebilir; Emrah'ın sazın tellerini koparmasından dolayı babasından yediği tokat sonucu ortaya çıkan kriz "maceraya çağrı" olarak tanımlanabilir. Hazret-i Pir'in sunduğu üç yeşil fincan Emrah'ın, şimdiki ve gelecek yaşamının daha ileri aşamaları ile ilgili haberler vermektedir. Bu üç yeşil fincanın ilkinin Allah aşkına olması Emrah'ın "Hak Âşığı" olacağını, ikicisi maceraya çıkıştaki zorluklar ve bu zorluklar karşısında ona yardım edecek insan ve varlıkların habercisi, üçüncüsü ise Selvi Han'ın gösterilmesi, maceradaki ulaşılacak hedef ve macera sonundaki ödülü temsil eder. Bunun yanında anlatıda dinsel bir aydınlanmanın şafağı görülmektedir. Emrah'ın değişme isteği mistik boyuttan yorumlandığında "benliğin uyanması" olarak da bakılabilir (Campbell, 2013: 65*).*

2.1. 2. Çağrının Reddi

Campbell, bütün dünya mitleri ve halk masallarında çağrının reddinin kişinin mevcut idealleri, hedefleri ve üstünlüklerinin sabitlenip güvenceye alınması yani kendi çıkarından vazgeçmemesi anlamına geldiğini söyler (2013: 74).

Emrah, hikâyede çağrıyı yaptığı duayla kendisi istemiş, macerayı direk kabul etmiştir. Hazret-i Pir' in "oğlum benden ne istersin" sorusuna *"eger bilgi, egel elim isterem, hec olmasa ben de bir mezlişde bir cevap söyliyeyim"*(Bali, 1973: 103) demesi ile Hazret-i Pir'in elinde üç fincanı içmesiyle macerayı kabul eder. Çağrının reddi aşaması bu hikâyede yoktur.

2.1. 3. Doğaüstü Yardım

Bu bölümde kahraman adayına macera boyunca çeşitli olağanüstü kişiler tarafından yardımlar yapılır. Yapılan bu yardımlar genellikle kahramana maceranın çağrısını yapan haberci ya da macera içeresinde tanıştığı yardımcı kahramanlar tarafından yapılır. Yapılan yardım bir nesne olabileceği gibi kahramanın hangi yöne gideceği gibi bir sorun karşında bir fikirde olabilir.

Hikâyenin maceraya çağrı aşamasında Emrah'a bade sunan Hazret-i Pir maceranın daha sonraki aşmalarında Emrah'ın sıkıştığı noktalarda ona yardım eder.

2.1. 4. İlk Esiğin Aşılması

Bu bölümde eşik; ideal dünya ile kahraman adayının, kahraman olacağı dünyaya geçişteki son anını temsil eder. Maceraya çıkışın arifesidir. Kahraman adayının ideal dünyadan dönüşüm geçireceği dünya geçişin sembolik perdesidir. Bu perde, "eşik muhafızı" olarak tanımlanır. *"Kahraman kaderinin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleri ile birlikte macerasında, aşırı güç bölgesinin girişindeki "eşik muhafızı" na gelinceye dek ilerler.*" (Campbell, 2013: 94). "Eşik muhafızına" dek gelen kahraman adayı bu eşiği geçmesi için kendisinin ayırıcı özelliklerini kullanması gerekir. Nitekim "*Macera her zaman ve her yerde bilinenin örtüsünün ötesinde bilinmeyene bir geçittir; sınırda bekleyen güçler tehlikelidir; onlarla iş yapmak risklidir; yine de ustalıklı ve cesaretli biri karşısında tehlike silinir"* (Campbell, 2013: 99). Ayrıca eşik, kahraman adayının direncini ve değişme isteğini ölçeler.

Hikâyede Selvi Han'ın iki asker tarafından kaçırılması sonucu Emrah Selvi Han'ı aramaya çıkar. Emrah anne ve babasının serzenişlerine rağmen *"ey baba, bu tatlı canımı Selvi'nin uğruna koymuşum, ya Selvi' mi düşman elinden alırım, ya Selvi' mi bulur, ya yolunda ölürüm"* (Bali, 1973: 119) demesiyle eşiğin bir ölüm kalım meselesi hâline getirdiğini görülmektedir. Burada yer alan ölüm bireysel bir ölüm değil sembolik bir ölümdür. Bu eşik eski Emrah'ın öleceği Selvi Han'ı kurtaran kahraman Emrah'ın doğacağı yerin girişidir.

2.1. 5. Balinanın Karnı

Asıl dönüşümün gerçekleştiği bölümdür. Kahramanın tüm yönleriyle doğacağı yani kimliğin tam anlamıyla oluşacağı bölümdür. Campbell büyülü eşiğin geçilmesiyle birlikte kahramanın yeni bir doğum alanına geçtiğini bu fikrin, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgeleştirildiğini söyler (2013: 107). Yeni bir doğum için inzivaya çekilen kahraman, eşiğin gücünü kullanmak yerine bilinmeyenin içindeki karanlıkta

kaybolur ve ölmüş gibi görünür. Fakat bu inziva yeni doğuşun sancılarını yani erginlenme aşamasına geçişin hazırlığıdır.

Hikâyede Emrah, Şeyh Abbas'ın çeşitli sınavlarından başarıyla geçerek kendisinin "Dâd-ı Hak" aşığı olduğunu kanıtlamış ve Selvi Han'ı alarak Erciş'e gelir. Emrah'ın hem âşıklıktaki rüştünü ispatlaması hem de sevdiğine kavuşması ona verilen nihai ödül olarak görülmelidir.

Âşıklar etrafında teşekkül eden halk hikâyelerinde değişim ve dönüşüm aşığın diyar diyar gezmesi ve gezdiği yerdeki âşık kahvehaneleri ile âşık odalarında diğer âşıklarla atışmasıyla olur. Bu hikâyede balinanın karnı bölümü Emrah'ın Selvihan'ı aramak için yanlış yönde gittiği Erzurum ve Halep yolculuklarıdır. Çünkü Âşık Ahmet oğlu Emrah'a *"peki oğlum gurbet çarıklarını giydik, simdi sevdiğin Selvi'yi nereye götürdüklerini, âşıkların feraseti olur, nerelere gidelim oğlum"* (Bali, 1973: 119). Demesi üzerine Emrah'ın götürmüşlerse Erzurum'a götürmüşlerdir, ancak orada bulabilirim demesine rağmen Selvi'yi Erzurum ve Halep'te bulamaması onun daha önce kazandığı âşıklık feraseti gibi çeşitli yetilerini kaybettiğinin, bir nevi uykuda olduğunu gösterir. Ayrıca Emrah *"Selvi Han'ı buluncaya kadar ne tıraş olacaktır, ne de hamama gidecektir. Kendi kendine söz vermesi"* (Sakaoğlu 1987: 76) kahramanın hem içten hem de dıştan bir yeniden doğum istediğini göstermektedir. Bu doğum Jung' a göre *"Buradaki yenilenme, transmutasyon diye nitelendirebileceğimiz bir varlık değişimidir; ölümlü varlığın ölümsüz varlığa, bedensel varlığın ruhsal varlığa, insanın tanrısal varlığa dönüşmesi"* (2003: 48) olarak tanımlanabilir. Bu anlamda anlatıya bakıldığında kahramanda meydana gelen değişikliğin hedefinin hem fiziksel hem de ruhsal yönden bir değişiklik olduğu görülmektedir.

2.2.Erginlenme Aşaması

"*Erginlenme (initiation) terimi, en genel anlamda, maksadı erginleşecek olan şahsın sosyal ve dini statüsünde kesin bir değişim meydana getirecek olan ritüeller ve öğretiler bütününe işaret eder. Felsefi terimlerle ifade edilecek 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*" (Eliade, 2015: 12).

Mitolojik kahramanın maceraya olumlu yanıt vermesiyle erginlenme süreci başlar. Bu süreç zarfında birçok zorlu sınavı geçen kahramanı adayı süreç boyunca bilinç ile bilinçdışının diğer bir ifade ile persona ile gölgenin barıştığı: yeni, değişmiş, toplumsal sınıf atlamış bir sağlıklı birey ortaya çıkar (İlhan, 2015: 721). Sınavları başarıyla tamamlayan kahraman nihai ödüle ulaşmakta ve böylece erginlenme sürecini tamamlar. Ercişli Emrah ve Selvi Han hikâyesinin "erginlenme" aşamasında "sınavlar yolu, tanrıça ile karşılaşma, baştan çıkarıcı olarak kadın, tanrılaşma ve nihai ödül" biçiminde adlandırılan alt başlıkları yer almaktadır.

2.2.1.Sınavlar Yolu

Maceraya kulak veren kahraman artık yol çıkmış, birçok zorlu sınava girmeyi kabul etmiştir. Sınavlar beldesine ilk yola çıkma, üyeliğe kabul

zaferlerinin ve aydınlanma anlarının uzun ve gerçekten güç yolunun ancak başlangıcını belirtiyordu (Campbell, 2013: 128). Bu yolculukta doğaüstü yardımcılar kahraman adayına çeşitli büyüler ve tılsımlarla destek verir. Kahraman ilk kez yolculuk sırasında doğaüstü bir gücün ona yardım ettiğinin farkına varır. Ayrıca kahramanın bu olağanüstü desteğin farkına varmasıyla kendine olan güveni artar. Kahramandaki olumlu değişim bu bölümde görülmeye başlar.

Erginlenme bölümünün en temel kavramı sınavlardır. Sınavlar kahramanın olgunlaşma sırasındaki merdivenleridir. Bu merdivenleri aşmak için kahraman hem fiziki hem de ruhsal sınavlardan geçmesi gerekmektedir.

Emrah'ın Hz. Pir elinden bade içmesiyle birlikte karsısına çıkan ilk sınav saz çalıp âşık atışması yapmaktır. Emrah'ın babasıyla âşık atışması yapıp onu yenmesi Emrah'ın kendi rüştünü ispat ederek olgunlaşmasını ve bağımsızlığını kazanmasını temsil eder. Baba burada Emrah'ın ilk sınavıdır. Babası onun önünde bir engel gibi görünse de Emrah'ın babasını yenmesi ile birlikte yolculuğundaki önemli bir aşamayı aşmış olur*. "ey baba can, vurduğun sille bak bana neler açtı. Bir saat evvel bu sazı elimden kırdıran kudret kuvvet sahibi simdi de bana neler yaptırı, sen elindeki saza karış, ancak şimdi ben mi önde, sen mi önde gidersin? İşte meydan işte devran baba."* (Bali, 1973: 107). Bu atışma Emrah'ın olağanüstü varlığın kendisine yardım ettiğinin bilincindedir. Bu yardımın gücüyle kendisine güveni artmıştır. Bu atışma Emrah'ın kişiliğinin değişmesindeki ilk işaret olarak görülebilir. Nitekim Âşık Ahmet'te oğlunun değişime farkına varmış bu değişimi sevinç içinde karşılar. *" Ey ağa benim haddime mi ki bundan sonra Emrah'ın sözüne söz verim? Ben bir kul toplantısı Emrah ise hak vergisi, kul ile hak vergisi bir olur mu? Bundan sonra meydan Emrah'ındır benim değil"* (Bali, 1973: 109).

Selvi'nin kaçırılmasıyla birlikte Emrah'ın asıl sınavları başlar. Genellikle halk hikâyelerinde kahramanlar sevdiği için gurbette çıktığı görülmektedir. Gurbet kahramanın kişiliğinin değişiminde olumlu etkiler bırakır. Hikâyede Şah Abbas'ın iki askeri tarafından kaçırılan Selvi Han ve yardımcısı Nazlı'nın kaçırılması Emrah'ın gurbete çıkmasının sebebi olur. Emrah'ın gurbete çıkma nedeni Selvi'yi arayıp bulma olsa da yolculuğu boyunca kahraman birçok yeni olguyla karşılaşacak ve bu olgular kahramanın iç benliğinin değişim/ dönüşümünü sağlayacaktır.

Emrah Selvi Han'ı yedi yıl boyunca arar ve sonunda Isfahanda Şah Abbas'ın sarayında olduğunu öğrenir. Fakat Şah Abbas da Selvi Han ile evlenmek isteyen Emrah'ın rakibi olan gölge arketipi temsil eder. Emrah Selvi Han'a kavuşabilmesi için gölge arketipiyle karşılaşmalıdır. Gölge her zaman kötü değildir. Gölge*. "Gene çok yaygın bir ifade biçiminde de hasmını yenip sonra onunla dost olur."* (Gökeri, 2010: 145). Nitekim Şah Abbas daha sonradan yüce birey arketipine dönüşür.

Kahraman, gölge arketipiyle karşılaşabilmesi için çeşitli sınavlardan geçmesi gerekir. Emrah da Isfahana geldiğinde Şah Abbas ve Selvi Han ile

döğün şölenlerine katılıp oradaki âşıkları mat ederek Âşık Abbas'ın kırk aşığıyla yarışmaya hak kazanır. Emrah Âşık Abbas ve kırk aşığıyla ile girdikleri atışmadan galip gelir. *"âşıklar buyurun hanginiz gümeni gelir... ustamız eyvallah ettikten sonra bizim hatimiz midir şu Emrah'a cevap verelim"* (Bali, 1973: 131). Emrah bu zorlu sınavı da geçerek gölge arketipiyle karşılaşmaya hazırdır.

Şah Abbas'ın huzuruna çıkarılan Emrah'a hak aşığı olup olmadığı sorulur. Emrah'tan *"pir dedenin elinden... Üç yeşil fincan nuş ettim, ne isterseniz isteyin benden, hazır cevap dilimde var"* (Bali, 1973: 131) cevabını alır. Bunun üzerine Şah Abbas Emrah'tan iki methiye söylemesini ister. Emrah'ta söyler. Fakat Emrah'ın methiyeleri söyleme esnasında gözü sürekli olarak Şah'ın arkasındaki Selvi Hanı'nın tasvirine bakması Şah'ın dikkatini çeker ve çok sinirlenir. Emrah'a Selvi senin neyindir diye soruduğunda Emrah statü farkından dolayı Selvihan'ı kendisine verilmeyeceğini anlar ve *"Selvi benim amcamın kızıdır"* (Sakaoğlu, 1987: 73). Bunun üzerine Selvihan'ının yanına giderlerken Emrah'a doğaüstü bir yardım yapılarak bâdı-ı sebâ ile Selvihan'a haber gönderilir. Şah Abbas Selvihan'ın yanına varır ve aynı cevabı alır. Fakat Şah işi yokuşa sürerek Emrah'ı tekrar sınavlara tabi tutar. Şah'ın yaptığı iki sınavdan geçen Emrah'a son bir sınav daha yapılacaktır. Şah Abbas'ın yaptığı bu sınavlar Emrah'ı ölçme aracı gibi gözükse de aslında Emrah'ı geliştiren, yeteneklerinin herkes tarafından görülmesi ve takdir kazanması bakımından önemli bir süreçlerdir. Kahramana en zor sınavı olan bu sınanma genellikle imkânsız olarak görünen bir durumdur. Hikâyede bu durum Emrah'a zehir içittirmek istenmesi olarak yer alır. *Eğer bu aşık "Dâd-Hak" ise verilen zehiri içsin, anlaşışsın"* (Sakaoğlu,1987: 74). Emrah zehiri içer. "Pir" olarak karşımıza çıkan doğaüstü yardımcı Emrah'a yardım etmiş ve onun zehirden etkilememesini sağlamıştır. Son sınavı geçen Emrah Selvi Han'a kavuşmuştur.

Hikâyede Emrah'ın gölge arketipiyle yüzleşmesiyle gölgenin yüce bireyliğe dönüştüğünü görünmektedir. Şah Abbas'ın korkutucu, zalim yönü kahramanın yolculuğunun en büyük engellerinden biriyken, yüzleşmeyle birlikte kahramanı koruyucu bir yüce birey arketipine dönüşür (Ava, 2017: 142). Bu durum hikâyenin ilerleyen aşamalarında Emrah'ın birçok durumda kendisine yardım eden bir kişi olarak karşımıza çıkacaktır.

Selvi Han'ı alıp Erciş'e gelen Emrah'ın karsısında bu sefer bir başka gölge arketipi olan Selvi'nin kardeşleri çıkar. Kardeşleri Selvi'yi kaçırıp Gence 'ye getirerek Kara Vezire teslim ederler. Selvi Hanı'nın peşinden gidecek olan Emrah böylelikle babasıyla birlikte ikinci yolculuğuna başlar.

Emrah'ın karşısına gölge olarak çıkan Selvi'nin kardeşleri ve Kara Vezir anlatıda bir bakıma toplumu temsil eder. Bu karşı çıkış esasen toplumdaki statü farkı ve toplumsal düzenin ihlalinden dolayı Emrah ve Selvi'nin evliliğine karşı çıkarlar. Emrah burada toplumun bu düşüncesinin Selvi'nin kardeşlerinde simgelemesiyle mücadele etmek için yolculuğa

çıkmaktadır. Emrah'ın bu yolculuğu bir bakıma statü kazanarak Selvi ile olan statü farkını kapatmak içindir.

Erkek kardeşler ve Kara Vezir Emrah'ın bilinçdışındaki korkusunun somut ifadesidir. Esasen kahraman da bu düşünceler içerisindedir ve korkusuyla yüzlemek zorundadır. Emrah Selvi Han'ın peşinden çeşitli sınavlar vererek Gence 'ye gelir. Gence de Selvi'yi bulur. Onunla gece vakti aynı yatakta yatarken yakalanırlar. Uygunsuz bir biçimde yakalanan Emrah *" Selvi benim sevgilimdir... taht- ı ısfahan Şahı Şahoğlu Şah Abbas'ın elinden aldım fermanım var."* (Bali, 1973: 131) der fakat ferman Erciş'te kalmıştır. Emrah zindana atılır. Kara Vezir Yakup Han'a Emrah'ı tanıyıp tanımadıkları soran bir mektup yazar. Fakat Kara Vezir hileye başvurarak elçiye kendi yazdığı bir mektubu vererek on beş gün gezdikten sonra mektubu tekrar geri getirmesini ister. Elçi mektubu getirir ve Emrah'ın idam kararı verdirir. Fakat Emrah çeşitli bahaneler ile idam edilmez. Hikâyenin bu aşamasında gölge arketipini simgeleyen Kara Vezir' in zalimliğine Emrah tek başına başa çıkamaz. Bir yerlerden yardım beklemektedir. Bu yardım gölgeden yüce bireyliğe dönüşen Şah Abbas'tan gelir ve engel aşılmış olur. Böylelikle kahramanın sınavlar yolu başarı ile bitirip erginlenme düzeyine erişmiştir. Bundan sonraki bölümlerde kahraman kendinde eksik gördüğü bazı kısımları tamamalar.

2.2.2.Tanrıça İle Karşılaşma

Bu bölümde kahraman adayı karşı cinsle karşılaşır. Bu unsur hikâyede kahramanın karşı cinse aşk seviyesinde duygu beslemesiyle kendini gösterir. Kahraman için bu duygu ödül olmanın yanında kahramanın maceraya çıkış sebebi ve macera buyunca kahramanı tamamlayan bir unsur olarak değerlendirilebilir. Her erkek biraz kadındır, her kadında biraz erkektir düşüncesini Jung; anima-animus arketipiyle açıklamıştır. Jung, erkeklerdeki "anima"(içteki kadın), kadınlarda "animus" (içteki erkek) diye tanımlayarak bilinçdışı öğeler olarak ifade eder. Temelde anima erkeğin, animus ise kadının ruhsal bütünlüğünde kendi içeresinde yarattığı karşı cinsin özellikleri olarak karşımıza çıkar (Gökeri, 1979: 21).

Kahramanın maceraya çıkış sürecinde kendisini tamamlaması ve büyük maceraya atılması için bilinçdışında var olan animasıyla bütünleşmesi gerekir. Animasıyla bütünleşmek isteyen kahraman adayı, erginleşme sürecine girer.

C. G. Jung'un "anima" ve "animus" arketipleriyle dile getirdiği erkekteki dişil yön ve dişideki eril yön ancak bir bütünleşme sağlanabilirse mükemmel hâle gelebilir. Halk hikâyelerinde bu bütünleme olay kurgusunun merkezindedir. Hikâyede Selvi Han Emrah'ın animasıdır.[1]

[1] Selvi Han'ın kardeşleri tarafından kaçırılması ile ikinci defa maceraya çıkan Emrah'ın yolculuğu sırasında ona yardımcı Selatin Peri'de Emrah'ın ikinci animası olarak kabul edilebilir. Çünkü hikâyede Selatin Peri'nin rüyasına Hızır girmiş ve onu Emrah'ın resmini göstermiştir. Emrah'la karşılattıklarında birbirini sevgilerini söylerler. Nitekim hikâyenin

2.2.3. Babanın Gönlünü Alma

Bu bölümde kahraman ile baba arasındaki ilişki ele alınır. Baba oğul için ilk zorlu sınavdır. Baba, oğlu için gelecekteki sınavların işareti olarak görülür. Hikâyede Emrah ilk zorlu sınavını babasına karşı verir. Fakat yeterince erginleşmemiş birey yetişkin eylemlerin dünyasıyla yüzleştiğinde ruhsal olarak babanın alanına girer ve baba bundan başta hoşlanmaz (Campbell, 2013: 157). Emrah da babasının yanında bağlama çalamaz ve bu ilk karşılaşmadan mağlup ayırır. Babası kendi sınır ihlalini tepkisini toplum önünde Emrah'a tokat vurarak gösterir. Emrah babasını yenebilmesi için doğaüstü bir varlıktan yardım alması gerekir. Bu yardım pir tarafından ona içirilen üç fincandan biri olan "dad-ı hak" ile gelir. Emrah bu yardımdan sonra babasının karşısına çıkıp ilk sınavını başarılı bir şekilde verir. Âşık Ahmet'in *" bundan sonra yüz bin Âşık Ahmet gelse Emrah'ın bir kelamının altından kalkamaz... Bundan sonra meydan Emrah'ındır ben değil"* (Bali, 1973: 108) demesi Emrah'ın babasının gönlünü aldığını gösterir. Baba oğul bundan sonra hikâye hep birbiriyle istişareli bir pozisyon sergilerler.

Hikâyede Selvihan'ın kardeşleri tarafından kaçılması sonucunda Emrah ile birlikte yolculuğa babasının da çıktığını görmektedir. Baba yolculuk buyunca tehlikeli görülen yerlere önce kendisi girer, tehlike ile karşılaştıktan sonra oğlunu müdahil eder. Babanın sürekli olarak oğlunu tehlikelerden kuruması, oğluna yol ve erkân göstermesi Campbell'ın *"baba genç varlığın büyük dünyaya geçmesini sağlayan erginleştirici rahip."* (Campbell, 2013: 157*)* biçiminde tasvir edilen figürün anlatı içeresindeki görünümüdür.

2.2.4. Yeni Benlik Kazanımı (Tanrılaşma)

Campbell, monomit döngüsünü mitik anlatılar üzerinden kurgulamış ve sınıflandırmıştır. Bundan dolayı masal, destan, halk hikâyesi gibi farklı anlatılar monomit kuramını bağlamında incelendiğinde döngünün bazı başlıkları anlamını yitirebiliyor ya da anlatı içerisinde hiç olmayabiliyor. Tanrılaşma alt başlığı da bu sorunların yaşandığı bir bölümdür. Halk hikâyeleri daha çok aşk ve kahramanlık konularını işlerler. Bu nedenle halk hikâyeleri, genel olarak inançsal bağlamda mitik anlatılara göre daha zayıf metinlerdir. **"**tanrılaşma" kavramı da daha çok inançsal bir hüviyet göstermektedir. Bu yüzden halk hikâyelerinde bu kavram yerine "yeni benlik kazanımı" kavramının kullanılması en azından incelediğimiz halk hikâyesi bağlamında daha doğru olacağı kanaatindeyiz. Yeni benlik kazanımı; hem kendi dünyasının hem de macera dünyasının zorlu sınavlarını geçebilmiş kahramanın kazandığı yeni kimliğidir. Halk hikâyelerinde bu kimlik daha çok somut bir anlama sahipken mitik anlatılarda bu husus daha çok soyut bir anlam ifade etmektedir.

sonunda Emrah önce Selatin Peri evlenmek ister fakat Şah Abbas kabul etmez ve önce Selvi Han ile evlenir. 40 gün sonrasında da Selatin Peri ile evlenir.

Bu bölümde kahraman yolculuğunun erginleşme aşamasını tamamlar. Kahramanın ilk hali, yolculuktan önceki benliği sembolik olarak ölür. Kahraman, animasıyla bütünleşmiş ve eksik noktalarını tamamlayarak ruhsal olarak yeniden doğmuş olur. Yenden doğuşunu tamamlayan Emrah, ödül olarak Selvihan'ı alarak erginlenme aşamasını tamamlar.

2.2.5. Nihai Ödül

Bu bölümde erginlenme aşamasını başarıyla tamamlayan kahraman nihai ödülü almaya hak kazanmıştır. Nihai ödül, temelde kahramanın aydınlanmasını yaşadıktan sonra dünyayı tekrar kendi aydınlanması doğrultusunda kurgulayabilme yeteneği kazanması ve gerektiğinde yeniden kurgulayabilmesidir (Koçer, 2021: 97). Nihai ödül, kahramanın maceraya çıkandaki arayışın amacının gerçekleşmesi hali olarak da bakılabilir.

Son ödül somut bir unsur olabileceği gibi soyut bir unsur veya bir kabiliyet ya da yetenek olabilir(Güzel, 2014: 13). Emrah Selvihan'ı bulmak için çıktığı iki yolculuğun sonunda hem somut hem soyut hem de yeni kabiliyetle geri dönmüştür. Maceranın sonunda Emrah Selvihan ve Selahatin Peri ile evlenmiş, kendi âşıklık yeteneğini geliştirerek tüm civar illerde tanınan bir âşık olma ödüllerini elde etmiştir.

2.3. Geri Dönüş Aşaması

2.3.1. Dönüşü Reddetme

Kahramanın dönüş aşamasında karar vereceği ilk şey dönmek isteyip istememesidir. Çünkü erginleşmesini gerçekleştiren kahraman artık maceranın başındaki cılız, toy, sıradan insan değildir. Kahraman sınavlar yolunda içsel ve dışsal olarak mücadele vermiş, kendi eski benliğinden sıyırarak yeni bir benlik ve ödül kazanmıştır (Kotancı, 2023: 442). Bu özellikleri bakımından kahraman şu an bulunduğu dünyanın üstadıdır. Fakat bunun yanında dönüş sağlayacağı eski dünyasının yabancısı olmuş olabilir ya da kahraman yeni kimliği eski dünyasını kabul etmeyebilir. Bu ikilemler içerisinde kalan kahraman dönüşü ret edebilir.

Ercişli Emrah ve Selvihan hikâyesinde iki dönüş bulunmaktadır. İlk dönüş Emrah'ın birçok sınavdan sonra Şah Abbas'ın elinden Selvihan'ı alarak Erciş'e gelmesiyle maceranın bittiği düşünülse de aslında Emrah için yeni ve daha zorlu bir yolculuğun ilk aşamasıdır. Şah Abbas'ın bütün zorlamalarına karşın Emrah*; "Şah'ım sağ olsun. Ben nasıl yaparım; babam anam Erciş'te. Ben Selvi'yi Erciş'e götüreceğim, toyumu, düğünümü orada tutacağım, diyende, Şah Abbas ne kadar ısrar ettiyse de, Emrah kabul etmedi"* (Yılmaz, 2011: 385) diyerek Selvihan'ı alıp Erciş'e döner ve dönüşü kabul etmiş olur.

Şah Abbas tarafından Kara Vezir 'in elinden kurtarılan Emrah ve Selvihan Isfahan'a getirir. Emrah ikinci dönüş için müsaide istemek için annesini ve ikici sevgilisi Selatin Peri öne sürmesine karşın Şah Abbas "*Emrah şimdiye kadar anam babam benim düğünümü görsün dedin. Baban buradadır anamı da getirtirim… Selatin Peri'yi de getirmek de benim için çetin*

değil. Asla seni bırakmam." (Bali, 1973: 108) diyerek Emrah'ın dönmesini engellemiş olur. Böylelikle Emrah ikinci dönüşü ret etmiş olur.

Emrah'ın Selvihan'ı alarak Erciş'e düşünü erginleşmesinin bir aşaması olarak kabul edersek, Emrah'ın bu varyant özelinde dönüşü ret ettiğini söyleyebiliriz

2.3.2. Büyülü Kaçış

Bu bölüm kahramanın eve dönüş aşamasıdır. Kahramanın yolculuğu düğümlendiği ve kendisinin artık başa çıkmayacağı bazı durumlarda yüce birey arketipi veya doğaüstü yardımcı tarafından destek görür. Bu doğaüstü yardımcı genellikle halk hikâyelerine derviş, pir olarak karşımıza çıkmaktadır. Kahramanın yola çıkarken yanına almasını tembihlenen herhangi bir nesne veya ezberlemesi istenen herhangi bir söz ile kendisine nasıl ulaşabileceğini öğreten doğaüstü yardımcı, kahramanın dönüş yolunda karşılaşması muhtemel engelleri aşmasında da ona yardım eder (Kotancı, 2023: 443). Doğaüstü yardımcının yardımları aslında kahraman kendisini var eden kolektif bilinçdışı tarafından sürekli olarak desteklendiğini gösterir. Bu destek yolculuğun her dönemde sürer.

Hikâyede Emrah'ın Şah Abbas'tan gidiş için izin almasına rağmen vezirlerinin buna karşı çıkması sonucu Emrah' a zehir içirtilmek istenmesi durumu, Emrah'ın kendisinin başa çıkabileceği bir olay olmaktan çıkar. Bu esnada Emrah'a doğaüstü yardım pir tarafından yapılarak Emrah'ın durumdan zarar görmesi engellenir.

Hikâyede başta gölge olarak görülen Şah Abbas daha sonrasında yüce birey arketipine dönüşmüş, Emrah ve Selvihan'ın zarar görmemesi için onlara ferman vermiştir. *Şah Abbas, " Emrah için bir de Selvi için ferman yazın, aşıkların çilesi, aşıkların düşmanı çok olur"* (Bali, 1973: 146). Bu ferman âşıklar için koruyucu bir iksir, sihir vasfı görür. Kahramana dönüş yolunda bu kadar destek verilmesinin nedeni kahraman olmak ve yeni benlik kazanmak ne karar zorluysa yeni benlikle eski noktaya dönüp onunla yüzleşmesinin de o kadar zorlayıcı olmasından kaynaklanır.

2.3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş

Kahramanın geri dönüş yolculuğu, yolculuğa çıkış kadar zor ve meşakkatlidir. Dönüş boyunca kahraman bazı yerlerde yardıma ihtiyaç duyduğunda hep kendisine yarım eden birileri vardır. Kahramanın doğaüstü macerasının sınavları sonucu elde ettiği ödül ile birlikte kendi dünyasına dönmesi ve monomit döngüsünün tamamlanması için dışarıdan yardımla geri getirilmesi istenebilir. Yani, dünyanın gelip onu alması gerekebilir (Campbell, 2013: 239). Bu aşamada kahraman kendisine verilen ödülün hoşnutluğu ile bazı hususları düşünemeyebilir. Bu noktada kahramanın tek isteği kendisine yol gösterebilecek bir bilge arketipidir. Çünkü kahraman yolculuk boyunca enerjisini tüketmiş, yardıma muhtaç hale gelmiştir.

Hikâyede Emrah yolculuğunun dönüş aşamasında nihai ödüle ulaşmasını sağlamanın yanı sıra yurduna güvenle dönmesini de sağlayacak

bir yardım daha alır. Bu nokta Emrah için dışarıdan gelen kurtuluş olur. Anlatının bu aşamasında Şah Abbas kolektif bilinçdışının idealize ettiği adaletli yönetici tipinin bir temsilcisi rolünde olup Emrah ve Selvihan'ın yolda herhangi bir kötü duruma düşmesine gönlü razı olmaz ve onları kendi veziri Yakup Bey ile birlikte Erciş'e göndererek durumun kahraman lehine çözülmesini sağlar. Şah Abbas *" Ey Yakup Han, sana yedi ay izin vereceğim, üç ayın evvel Emrah'ın memleketi Erdiç köyünde Emrah'ın düğününü yapacaksın. Emrah'ı Muradına kavuşturduktan sonra ağzından bir selamet bir kâğıt bana getireceksin… Yedinci ay üzerine seni Isfahanda gözlerim"* (Bali, 1973: 146).

2.3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması

Kahraman, zorlu sınavlar neticesinde elde ettiği ödülüyle, sıradan dünyaya dönmek üzeredir. Fakat kahramanda bir endişe, yola çıkıştaki gibi bir tedirginlik vardır. Bunun kaynağı yolculuk boyunca elde ettiği fiziksel ve zihinsel kazanımlar sonucu mükemmelleşen kahraman için eski cazibesini kaybetmesinden ileri gelmektedir. Campbell bu durumu *"Geri dönen kahramanın ilk sorunu, bir görevi başarıyla gerçekleştirmenin ruhu tatmin eden tasavvuruna ait bir deneyimin ardından, yaşamın süregiden neşe ve acılarını, basmakalıp yanlarını ve gürültülü müstehcenliklerini gerçek olarak kabul etmek*" (Campbell, 2013: 157*)* olduğunu ifade eder. Kahramanın uzun bir süre uzak kaldığı bu yere tekrar geldiğinde bir adaptasyon sıkıntısı yaşaması evrimsel açıdan bakıldığında gayet tabidir. Kahraman, uzun yolculuğu buyunca birçok insan, hayvan, varlık, yer görmüş ve bunlara karşı bir deneyim yaşamıştır. Kahraman, buranın sade ve tek düzeldiğine alışması için belli bir zamana ihtiyaç duyar. Campbell "*Geri dönen kahraman, macerasını tamamlamak üzere dünyanın etkisini atlatabilmelidir*" der ve kahramanın *"her türlü üzücü hayal kırıklığına karşı özgüvenini korumayı"* (Campbell, 2013: 157) başarması gerektiğini ifade eder. Kahraman, nihai olarak iki dünyayı birbirine bağlayan kişidir. Bu yüzden dönüş eşiğinin bekçilerini aşarak, erginlenme aşamasında elde ettiği kazanımları sıradan dünyanın insanlarına yol gösteren bir kişiye dönüşmesi gerekecektir.

Hikâyede âşıklar ve Yakup Han Sadahat Çukuruna gelirler. Burada uzun bir süre kaldıktan sonra Emrah bakar ki bu böyle sürüp gidecek, bir gün Yakup Han'a gitmek istediklerini dile getirerek, kendisinin onlarla gelmesine gerek olmadığını söyler ve Han'ı ikna edip Şah Abbas için kendi eliyle bir mektup yazarak yola koyulurlar. Erciş'e varan âşıklar sevgiyle karşılanır. Emrah başta çevreyi ve insanları kavramakta sıkıntı çeker. Fakat sonrasında alışır. Burada âşıkları Sadahat Çukurunda uzun bir süre bekleten Yakup Han dönüş eşiğinin bekçisi konumundadır. Eşiği aşan âşıklar artık gerçek dünyaya ayak atmış olurlar.

2.3.5. İki Dünyanın Ustası

Bu bölümde kahraman, erginlenme aşamasında gittiği sıra dışı dünyadaki yolculuğunda başarılı olması, onu hem gittiği dünyanın hem de döndüğü dünyanın ustası olmasını sağlamıştır. Kahraman bu bakımdan idealleşmiştir. Kahramanın becerisi iki dünyanın ayrımında birinin ilkelerini

diğerine karıştırmadan ilkeler arasında geriye gidip gelme özgürlüğünü kazanmasındadır. Campbell bu durumu *"Kozmik Dansçı, der Nietzsche, ağırlığını tek bir noktaya koymaz, fakat neşeyle, hafifçe döner ve bir konumdan diğerine sıçrar. Bir anda ancak bir noktadan konuşmak olasıdır, ama bu diğerlerinin kavrayışlarını geçersiz kılmaz"* (2013: 258) ifade eder. Bu seviyeye gelebilmiş kahraman için artık tüm durumlara karşı eşit derecede güvenlidir, çünkü mekân fark etmeksizin kahraman her yerde aynı yeterliliğe sahiptir.

Hikâyede Selvihan'ın kaçırılmasıyla birlikte Emrah sevdiğini bulmak için sınavlar yoluna girer. Erginlenme aşamasında karşılaştığı birçok zorlu sınavdan başarı bir şekilde ayrılan Emrah, nihai ödüle kavuşmadan önce son bir sınava tabi tutulur. Emrah'ın olağan dünyasının dışında kendisini hak aşığı olarak kanıtlayabilmesi için zehir içmesi gerekir. Emrah pirin yardımıyla zehri içerek kendini kanıtlar: *"Emrah kadehi kafaya dökerken kudret kuvvet sahibi Allah o pir dedeyi yetiştirerek bir parmağını zehrin içerisine batırıp dolandırmasıyla zehri panzehir kesilmiştir "(*Bali,1973: 142).

Emrah'ın olağan dünyasının dışında yaşadığı ve sonucunda zehri içerek büyüyü bozduğu bu deneyim ile birlikte sıradan dünyada elde ettiği başarılar neticesinde monomitin iki dünyanın ustası şeklinde tanımlanan niteliği kazanmış olur.

2.3.6. Yaşama Özgürlüğü

Campbell' e göre mitik kahramanın yolculuğunun anlatı temelinde son aşaması, yaşama özgürlüğüdür. İki dünyanın ustası olmuş olan kahraman bir bakıma ölümsüzleşmiştir. Ölüm korkusunu aşmış olan kahraman bir nevi sonsuzlukta özgürleşmiş demektir. Bu özgürleşmede kahraman, yol göstericilikten efsaneye dönüşerek mitolojik yolculuğunu tamamlar. Efsane haline gelen kahraman her dönemde yolculuğuyla insanlara ilham kaynağı haline gelir. Böylece kendinden sonra gelen her kahramanda bir parça var olmaya devam edecektir. Sonsuza kadar varlığını sürdürecek olan kahraman için gerçek yaşama özgürlüğü anlatının bittiği noktada başlar (Kotancı, 2023: 470). Campbell, kahraman olan şeylerin değil, olmakta olan şeylerin yandaşıdır, çünkü o vardır (2013: 271) derken kahramandan esinlenen her kahramanın anlatısında var olmaya devam edeceğini ifade etmektedir.

Halk hikâyelerinin kolektif bilinçdışının sonsuz bir yaşamla ödüllendirdiği kahramanların hakkındaki son bilgi genellikle mutlu, mesut yaşamaya devam ettikleri şeklindedir. Bu sonsuz mutluluk, bir bakıma kolektif bilinçdışının yaşadığı zorluklar karşında yılmadan mücadele ederek nihai ödülüne ulaşan kahramana armağanıdır (Kotancı, 2023: 470). Bu bağlamda incelediğimizde Ercişli Emrah ve Selvihan halk hikâyesinin bu varyantında âşıklar dünya hayatında bir araya gelerek amaçlarına kavuşurlar. Hikâyenin sonunda bu kavuşma*: "bir hafta artık Selvi Han'ın düğünü tutularak bir mübarek gecesi iki âşık muradına kavuştu. Ondan sonra bir hafta da Selatin Peri'nin düğünü tutularak... Peri ile Emrah'ta muradına kavuştu."* (Bali, 1973:142) şeklinde yer alır.

Sonuç

Halk hikâyelerinin tarihsel süreçlerine bakıldığında, köklerinin yaratılış mitlerine kadar uzandığı ve taşıdıkları mitik kodları sözlü gelenek aracılığıyla günümüze kadar getirdiği görülmektedir. Mitler, insanın kendini ve evreni anlama çabasının estetik biçimidir ve farklı coğrafyalarda yaşayan insanların hayat deneyimlerini, yaşadıkları toplumun karakteristik özelliklerini kullanarak benzer şablonlarla ifade eden metinlerdir. Ercişli Emrah ve Selvihan halk hikâyesi de Türk mitik anlatı geleneğinin bir ürünü olmasının yanında bireyin, kahramana dönüşümünü evrensel sembolik kodlarla gösteren bir metindir. Ercişli Emrah ve Selvihan hikâyesinde kahramanın değişim/dönüşüm süreci C.G. Jung tarafında çerçevesi çizilen "arketipler" olarak kodlanmış bilinçdışı kavramının evrensel boyuttaki benzer değerlerin, Campbell tarafından mitik anlatılara uyarlanan monomit kuramı bağlamında incelenmiştir. Campbell daha çok kahraman arketipi üzerine yoğunlaşmış, kahramanların bireysel olarak özel, toplumsal olaraksa benzer yolculuklara sahip olduğunu monomit kuramıyla açıklamıştır. Campbell, kahramanın yolculuğunu üç ana başlıkta , "yola çıkış", "erginlenme" ve "dönüş" ve on yedi alt bölüme ayırmıştır. Bu kuramsal yaklaşımla incelenen hikâye, kahramanın yola çıkışıyla başlar. Yolculuk için hazır hale gelen Emrah'a pir tarafından maceraya çağlı yapılır. Macerayı kabul eden Emrah, Selvi Han'ın kaçırılmasıyla maceraya çıkar. Maceraya çıkan Emrah böylelikle " erginlenme" aşamasına adım atmış olur. Emrah "erginlenme" aşamasının zorlu sınavlarından geçerek nihai ödülü olan Selvi Han'a kavuşur. Selvi Han'a kavuşan Emrah "geri dönüş" aşamasına girer. Dönüş aşamasının zorluklarını gecen âşıklar nihai olarak maceranın başladığı yer olan Erciş'e gelirler.

Bu çalışmada, Ercişli Emrah ve Selvihan hikâyesinin akışı ile monomit döngüsü arasında genel anlamda bir benzerlik olduğu tespit edilmiştir. Özellikle, bireyin kendini var etme süreci olarak da adlandırılan 'ayrılma', 'erginlenme' ve 'dönüş' aşamaları, hikâyenin kahramanı Emrah'ın başından ana hatlar bakımından benzer bir şekilde geçtiği tespit edilmiştir. Bu çalışma elde edilen nihai bulgu; Ercişli Emrah ve Selvihan hikâyesinin on iki farklı varyantının incelenmesi sonucu on iki varyantında da monomit döngüsünün tekrarlandığı tespitidir. Çalışmada bu husus detaylıca ele almıştır. Bu yönüyle Ercişli Emrah ve Selvihan hikâyesinin Türk halk hikâyeleri arasında ayrıcı bir konuma sahiptir.

Sonuç olarak, insanoğlunun bulunduğu her mekânda ve insanoğlu tarafından üretilen ürünlerde ortak kodların (arketiplerin) bulunabileceği görüşü, Türk kültürü içinde üretilen bir hikâyede de evrensel benzer kodların (arketiplerin) var olduğunu göstermektedir. Ercişli Emrah ve Selvihan hikâyesindeki monomit döngüsünde tespit edilen kodlar (arketipler), kültürel farklılıklara rağmen insanoğlunun ortak bilinçdışı mekanizmasının bir yansıması olduğunu ortaya koymuştur

KAYNAKÇA

Altınkaynak, E. (2002). Anlatım esasına dayalı Türk halk edebiyatı metinlerinde kahramanlar ile bunların dini metinler ve peygamberlerle ilişkisi*. Folklor Akademi Dergisi*, 4(1), 191-206.

Açа, M. (1998). *"Kozı Körpeş-Bayan Sulu destanı üzerinde mukayeseli bir araştırma*. 3 cilt, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Ava, U. (2017). *Türk halk hikâyelerinde arketipsel sembolizm*. Bingöl: Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bali, M. (1973). *Erciş'li Emrah İle Selvi Han hikâyesi varyantların tespiti ve halk hikayeciliği bakımından önemi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Campbell, J. (2013). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (çev.: Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Çakmak, S. (2017). Ercişli Emrah şiirlerinin müzikal yapı özellikleri ve bölge kültürüne tesiri. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 14-30.

Ekici, M. (2011). Kuramlar ve yöntemler. *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı,* (ed.: M. Öcal Oğuz), 57-92, Ankara: Grafiker Yayınları.

Eliade, M. (2015). *Doğuş ve yeniden doğuş-insan kültürlerinde erginleşmenin dini anlamları*. (çev.: Fuat Aydın), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Fordham, F. (2015) *Jung psikolojisinin ana hatları*. (çev.: Aslan Yalçıner), 9. Baskı, İstanbul: Say Yayınevi.

Göcen, G. (2018). *Psikoloji mitoloji ve din*. İstanbul: Kaktüs Yayınları.

Gökeri, A.İ. (1979). *Arketiplere dayanan yeni bir inceleme yönteminin tanıtılarak İngiliz ve Türk edebiyatında bazı romans ve epik niteliğindeki yapıtlara uygulanması*. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF İngiliz Dili ve Edebiyatı Kürsüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Güzel, C. (2014). Monomit teorisi bağlamında Bayan Toolay destanı. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 36, 191-206.

İlhan, A.(2015*)* Kürk Mantolu Madonna'da arketipsel yolculuk. *International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* 10(16), 713-728.

Jung, C. G. (2007). *İnsan ve sembolleri*. (çev.: A. N. Babaoğlu), İstanbul: Kabarcı Yayınları.

Jung, C.G. (2013). *Dört arketip*. (çev.: Zehra Aksu Yılmazer), İstanbul: Metis Yayınları

Koçer, V. (2021). Bedri Sinan ile Mahperi hikâyesini monomit kuramı çerçevesinde anlamlandırma denemesi*. Folklor Akademi Dergisi,* 4(1), 94-104.

Kotancı, M. (2023). *Azerbaycan halk hikâyelerinin monomit kuramı bağlamında incelenmesi.* Ardahan: Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Segal, R.A. (2006). Josep Campbell'ın mit teorisi. (çev.: K. Öncül), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3*, 166-178, Ankara Geleneksel Yayınları.

Sakaoğlu, S. (1987). *Ercişli Emrah.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Tarhan, E. (2021). Âsumân ile Zeycân hikâyesinin monomit kuramı bağlamında çözümlenmesi. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 24, 746-754.

Yılmaz, T. (2013) *Âşıklardan halk hikâyeleri I.* Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Araştırma ve İnceleme Genel Müdürlüğü Yayınları.

Extended Summary

The story of Ercişli Emrah and Selvihan, one of the important love stories of Turkish folk literature, plays a mythological role in Anatolian cultural memory. This study aims to analyse this folk tale within the framework of Joseph Campbell's 'eternal journey of the hero' or monomyth theory. Campbell's theory, which treats mythological narratives as a common hero's path cycle, is based on Carl Gustav Jung's archetype theory. According to Jung, universal symbols in myths and dreams are encoded in the collective unconscious of all humanity. In this respect, folk tales are narratives that contain universal archetypes.

The main question of the research is to what extent the story of Ercişli Emrah and Selvihan reflects the stages of 'departure', 'maturation' and 'return' in the monomyth cycle. In this context, the psychological transformation of the characters in the story and the suitability of mythological themes to the hero's journey model will be examined. The aim of the study is to reveal the mythological motifs of the story of Ercişli Emrah according to Campbell's hero's journey theory; thus to illuminate the deep mythological structure of folk stories. Although there are variant analyses and motif studies on this story in the literature (e.g. Muhan Bali 1973), there is no comprehensive analysis made from the perspective of monomyth theory. This study aims to fill this gap by creating an example that applies the monomyth theory to Turkish folk stories.

Joseph Campbell analysed the hero stories of different cultures and revealed that they have similar structures; in his work The Hero with a Thousand and One Faces (1949), he argued that myths and legends follow a common cycle. In Campbell's monomyth theory, the hero's journey begins with a call to adventure, passes through various tests and is completed with the return by obtaining the ultimate reward. Carl Jung's archetype theory forms the psychological basis of this structure. According to Jung, archetypes are universal motifs that exist in the collective unconscious; thus, it is accepted that the images in mythological stories are fed from a similar source. Folk stories can be considered as one of the narrative genres suitable for Campbell's common cycle since they contain multi-layered symbolic elements. Especially in love-themed stories in Anatolia (such as Ercişli Emrah, Tahir and Zühre), extraordinary birth, dream motifs and sacred love elements have been observed to be prominent.

Studies on folk stories in folklore research have generally focussed on the poetic-memoir structure and the tradition of minstrel literature. In many studies, the reality of the protagonist, the sources of the love theme and epic-fable forms have been discussed. However, most of these studies have focused on the collection of textual variants and motif analysis. Few studies have directly applied Campbell's monomyth theory to folk stories. For example, folk stories such as Zaloğlu Rüstem and Âsumân ile Zeycân were analysed in terms of monomyth and the hero's journey of transformation was examined. These approaches have shown that folk narratives also contain a universal hero story pattern.

In the literature, the story of Ercişli Emrah was mainly analysed by Muhan Bali (1973) through variant analysis; Başgöz, Sakaoğlu and other researchers examined the love motifs. In recent studies, the episodic structure of the story and the dream motif have been analysed in detail. However, a systematic analysis of this story with Campbell's theoretical framework has not been done. Therefore, this study will be one of the first studies to holistically evaluate the structure of the story of Ercişli Emrah using Campbell's model.

The study was conducted with a descriptive qualitative analysis approach. The text of Ercişli Emrah and Selvihan story compiled by Muhan Bali (1973) was used as the main data of the study. During the analysis process, the story text was divided into three stages according to Campbell's monomyth theory: Departure, Initiation and Return. For each stage, the events and motifs in the story were analysed under subheadings such as 'call for adventure', 'counsellor/master's help', 'exams', 'confrontation with the shadow' and 'final reward'. Thus,

the structural elements in the hero's journey and the conformity of the character development with Campbell's criteria were evaluated.

The setting off stage in the story symbolises the hero's break from the routine world. Emrah's call to adventure is realised when his beloved Selvihan is kidnapped by the soldiers of Shah Abbas. This event forces Emrah to leave his village and leads him to leave his normal life and step into an unknown world. At the same time, the bade that Emrah drinks from the holy pîr in his dream is an inner call. The silhouette of Selvihan shown in the dream and the bade for the love of Allah signify to Emrah that it is a divine destiny to set out for his love. Thus, this mystical image, which functions as a supernatural help, adds a spiritual dimension to the hero's journey.

In this process, the adoption of Emrah by his father Miroğlu Ahmet is also a symbolic guidance element. Emrah, who plays the saz after the dream, proves his mastery by defeating his master and gains the protective attention of his father. This adoption shows that Emrah is recognised as a hero. Afterwards, Emrah leaves Erciş with his strengthened confidence and sets off into the unknown for his love. Thus, the hero's exit from the normal world (the threshold jump) is completed with his departure from the village in search of his beloved.

Throughout the maturation phase, the hero faces successive tests in order to meet his beloved. The first test is Emrah's long journey to distant lands, where he struggles with wars, intrigues and foreign courts. Emrah, who sets out after Selvihan is taken to Ganja, faces a new obstacle with the engagement proposal of Ali, the son of the Black Vizier. At this stage, Emrah continues to fight tirelessly for the sake of his love. His conflict with his enemies on the journey, his constant search and pursuit process are examples of Campbell's 'trials' stage. The hero tests his will in the face of despair and danger.

The moment of confrontation with the shadows are the tests in which the hero comes face to face with death. For example, the poison he drinks from his lover's hand in the presence of Shah Abbas symbolises Emrah's death; however, he is saved thanks to his loyalty. Later, when Emrah is taken to the Bloody Creek for execution, his survival by pitting two executioners against each other shows his resistance against the dark forces. During these struggles, Emrah proves his inner strength and courage; thus the transformation of the protagonist becomes evident. In the final reward stage, Emrah wins Selvihan back after overcoming all obstacles. At the end of the story, Emrah reunites with his beloved with the support of Evliya Yakup Khan and obtains the absolute reward of love. At the same time, the fact that he is married to Selâttin Peri symbolises the immortalised status of the hero.

In the return stage, the hero returns home with the experience and power he gained on his journey. In Ercişli Emrah's story, the return is seen as the hero's crowning his love with victory and reaching an inner maturity. After a long and difficult adventure, Emrah returns to Erciş, reunited with his beloved, and celebrates the victory of love with his marriage. When he returns to the society, he is recognised as an individual who has gained extraordinary power and wisdom. In Campbell's theory, the return stage symbolises the return of the hero with superior abilities; Emrah takes his rightful place in the social order with the sacred love and honour he has achieved. Thus the cycle of the hero is completed; he is welcomed back to his old world with his beloved with ceremonies and celebrations.

The monomyth analysis showed that the story of Ercişli Emrah and Selvihan is largely in accordance with Campbell's model of the hero's journey. The love theme in the story, the psychological development of the hero and his relationship with the society are shaped around the axis of a mythological hero's journey. As a result of the research, many universal motifs were revealed in accordance with Jung's archetype theory; especially the dream motif, the common fate of the lovers and the sacrifice of the hero were interpreted within this framework. These findings show that folk stories have a deep mythological and psychological structure; monomyth theory can be used as a functional analysis tool in folklore studies.

Culturally, the results emphasise that folk stories are universal stories that convey the themes of heroism, love and virtue in social consciousness. In the example of Ercişli Emrah, the archetype of a hero who sets out for the sake of love and overcomes mythical trials is drawn. In conclusion, the monomyth approach offers a new perspective in the analysis of folk literature texts; such solutions strengthen the bridge between mythology and folk stories. By

applying Campbell's theory to Turkish folk stories, the study has provided important insights both theoretically and culturally.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Bu çalışma 9-10 Kasım 2023 tarihleri arasında gerçekleştirilen ESSA II. Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler ve Sanat Sempozyumu da sunulan ve özeti yayınlanan bildirinin geliştirilmiş şeklidir./ *This study is an expanded version of a paper presented at the ESSA II International Eurasian Social Sciences and Arts Symposium held on November 9-10, 2023, and published in abstract form.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır./ *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 09.01.2025
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 05.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1616231
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 875-887.

Araştırma Makalesi
Research Article

KIRGIZ EDEBİYATI ÖRNEĞİNDE KÜLTÜREL KİMLİK ARAYIŞI

♦

THE SEARCH FOR CULTURAL IDENTITY IN THE CASE OF KYRGYZ LITERATURE

Nazgül ENTERİYEVA*

ÖZ: Kimlik kavramının iki anlamı vardır. Biri ulusal diğeri kültürel kimliktir. Kültürel kimlik, bireyin belirli bir toplumun kültür ögeleri ile özdeşleşerek edindiği benlik, aitlik duygusu ve kimliğinin sembolü denilebilir. Kültürel kimliği oluşturan semboller bütünü belirli bir coğrafyada, ülkede ve ailede görüp edinilen toplumsal inanışları, kültleri, gelenek-görenekleri, örf- adetleri, değerleri ifade eder. Kültürel kimlik bir yandan belirli bir kolektif şuuru yansıtırken diğer yandan bireyin belirli bir milliyete, etniğe veya ırka aidiyetini yansıtır. Çalışmada inovasyon teknolojisinin getirdiği iletişim hızı ile birlikte söz konusu gelişim ve değişimin kültürel kimlik üzerindeki olumlu ve olumsuz etkileri üzerinde durulacak. Küreselleşmenin baskın itici gücü kültürel kimlik kavramın kendisini ve tüm anlam alanlarını silikleştirmeye devam etmektedir. Bu noktada milletler kendi kültürel kimliklerini koruyabilmek için nasıl bir aksiyon içinde olmalı, devlet yönetimi nezdinde müdahale olmalı mı, hangi düzeyde olmalı, zira zorbalık beraberinde hep hüsran getirmiştir. Çarlık Rusya'sının Türkistan topraklarına nüfuzu ile başlayıp SSCB dönemi ile sıkılaşan asimilasyon politikası bu durumun açık bir göstergesidir. Çalışmada Kırgızların bu süreçteki kültürel kimlik arayışı edebi eserler üzerinden gösterilmiştir. Günümüz Kırgız edebiyatı teknolojinin getirdiği küresel değişim hızına karşı koyamamış, konu yelpazesini oldukça genişletmiştir. Küreselleşme bağlamında kültürel kimliğin dönüşümü tek kültürlü, çok kültürlü ve kültürlerarası kimlik sorusu bu genişleme ile birlikte ortaya konmuştur. Kimi eserlerde konuların işlenişi dağınık, kimilerinde sınırlı, kimilerinde ise yetersizdir. Eskiden, kalıba konulmuş karakterler (kötü/olumsuz kahraman- iyi /olumlu kahraman gibi) kesinlik kazanmış, değişim veya dönüşüme tabii değilken günümüz edebi eserlerinde esnek karakterler sıkça görülmeye başlanmıştır. Bu makale, küreselleşmenin kültürel kimliğin oluşumu ve dönüşümü üzerindeki etkisine ilişkin bir çalışmayı edebi eserler üzerinden sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Kimlik, Sansür, Kültürel Miras, Kırgız Edebiyatı, Kimlik Arayışı

ABSTRACT: *The concept of identity has two meanings. One is national identity and the other is cultural identity. Cultural identity can be called a symbol of the sense of self, belonging and identity that a person acquires by identifying with the cultural elements of a particular society. The set of symbols expresses social beliefs, cults, traditions, customs and values seen and acquired in a particular geography, country and family. While cultural identity reflects a certain collective consciousness, on the other hand, it also reflects a person's belonging to a particular nationality, ethnic group or race. The study will focus on the positive and negative effects of the said development and change on cultural identity along with the speed of*

* Arş. Gör. Dr.-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Ankara-nazgul.enteriyeva@hbv.edu.tr (Orcid: 0009-0008-1390-7759)

This article was checked by Turnitin.

communication brought by innovative technologies. The dominant driving force of globalization continues to obscure the very concept of cultural identity and its entire scope of meaning. At this stage, what actions should nations take to protect their own cultural identity, should there be intervention from the state administration, at what level, because tyranny has always brought disappointment. The assimilation policy, which began with the invasion of Tsarist Russia into the Turkestan lands and was tightened during the USSR, is a clear indicator of this situation. In this study, the search for cultural identity of the Kyrgyz people throughout this historical process is shown through literary works. Modern Kyrgyz literature could not resist the speed of global changes brought by technology and significantly expanded its range of topics. The transformation of cultural identity in the context of globalization, the issue of monocultural, multicultural and intercultural identity is put forward with this expansion. In some literary works, the treatment of subjects is disjointed, in some limited, and in some inadequate. In the past, stereotypical characters (such as bad/negative hero - good/positive hero) were defined and not subject to change or transformation, and now "flexible" characters have become common in modern literary works. This article presents a study of the impact of globalization on the formation and transformation of cultural identity through literary works.

Keywords: *Cultural İdentity, Censorship, Cultural Heritage, Kyrgyz Literature, Search For Identity*

Giriş

Her siyasi düzen genel çerçevede insani değerleri ve toplumsal düzeni benimsemiş, kitlesel kin ve nefretten uzak, çalışkan, itaatkâr bir insan kitlesi arar. Bu kitleyi oluşturabilmek için de en eski dönemden günümüze kadar edebiyat önemli aktör rolünü üstlenmiştir. Edebiyat üzerinden yeni düzenler yüceltilmiş, eskiler yerilmiştir. Kırgızların edebiyat dünyası da birçok tarihî olaylara tanık olmuş tarihin önemli katılımcısı ve gözlemcisi olarak varlığını korumuştur. Uzun göç yollarında söylenen türkü, ninni, ağıt, destan gibi sözlü eserler zengin bir halk edebiyatının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Yerleşik hayata geçiş ile birlikte Kırgızların yazılı edebiyatı da kendini göstermeye başlamış hem estetik hem içerik bakımından dünya edebiyatı eserleriyle boy ölçüşebilecek niteliğe ulaşmıştır. Söz konusu gelişim ve değişim sürecine ayrıntılı bakmak gerekirse aşağıdaki hususlar dikkat çekmektedir.

1850'lerden sonra Kırgız tarihinde önemli bir dönüm noktası yaşanmış, Kırgızlar Çarlık Rusya'sının egemenliği altına girmeye başlamıştır. Bu egemenlik ile birlikte Kırgız aydınların eserleri basılmaya başlamıştır. 1911'de Kırgız dil bilimcisi Arabay Uulu İşenaalı'nın, Hafiz Sarkeyev ile hazırladığı 'Alip bēēcaki tötö okuu (Hızlı okuma için Elif Be) adlı kitabı Ufa'da yayınlanmıştır. Aynı yıl Arabay uulu Kırgız düşünür ve şair Moldo Kılıç Şamırkan Uulu'nun "Kıssa-i Zilzala" adlı kitabını kendi önsözü ile neşretmiştir. 1912'de ise "Cazuu örnöktörü" (Yazım kuralları) adlı kitabı Orenburg şehrinde yayınlanmıştır. Daha sonra Sadık Uulu Osmanaalı "Muhtasar tarıh-i Kirgiziya" (Kırgızların kısaca tarihi) ve "Tarıh-i Kırgız Şadmanya" (Şabdan kahramana ithaf edilmiş Kırgız tarihi) adlı iki eser neşredilmiştir. 1922'den itibaren SSCB düzeni ile birlikte ilk edebi eserler görülmeye başlamıştır. Şair A. Tokombayev'in "Epoha Oktyabrya

(Ekim Asrı) adlı şiiri bilinen ilk edebi eser olarak kayda geçmiştir (Kırgız Adabiyatı, 2004: 31).

Mevcut yönetim, edebiyatın gücünden de istifade ederek kimliklerinden uzaklaşmış, milli duyarlılık ilkesinden uzak, Sovyet ideolojisinin kolektif şuuruna tabi yeni bir insan/halk tipi yaratmak istemiştir. O güne kadar aralarında herhangi bir tarihî teması olmamış, coğrafi açıdan da kesişmesi zor olan, dolayısıyla sosyo-kültürel anlamda birbirine çok yabancı Rus/Kırgız kültürü birleşince kaçınılmaz etno-kültürel sorunlar yaşanmıştır. Bu sorunların farkında olmayan Kırgız halkı, Sovyet ideolojisine, komünizme ve bu düşünceyi savunanlara karşı herhangi bir "kuşku duymadan" yaklaşmış, duyanlar ise sürgün veya ölüm ile cezalandırılmıştır. Mevcut düzenin adeta gökyüzünden inen yeni bir din gibi kutsanması istenmiştir. Böylece Kırgız halk edebiyatının zengin hazinesinden beslenen yazar ve şairler sosyal realizmi "büyük bir sevinç ve coşkuyla" karşılamışlar, sanat güçlerini "yenidünya"'nın egemenliğini yüceltmek ve "yeni sistem"in propagandasını yapmak için harcamışlardır. Karşı çıkan aydınlara ise hapishanelerde işkenceler yapılmış, ya sürülmüş ya acımasızca kurşuna dizilmiş; eserleri ise yok edilmiştir (Stamov, 1991: 5-8). Bundan dolayı siyasi ve toplumsal düzenin savunuculuğunu yapan eserler çoğalmış, milli kültür yerini yabancı, sözle ıslah edilmiş, sakat ve sahte bir kültüre bırakmıştır. O zamanın Kırgız edebiyatçıları, ata erkil toplumun derebeylik döneminde yetişmiş fakir aile çocuklarıydı. Bu yazarların bir kısmı yeni hayatı, yeni kültürü –madalyonun öbür yanını düşünmeden- gönülden benimsemiş, bu yolda eser üretmeyi kendine görev bilmişlerdir. Zaten aksi bir durum beklenemezdi, zira eserler sıkı sansüre tabiydi. Sanatın esas hedefinden sapan Kırgız yazarları eserlerinde sosyal konuları işlerken siyasi itaat ilkesine tabi kalmışlardır. Böylece, edebiyat başta olmak üzere tüm sanat varlığı direktiflerle kısıtlanmış, sakat bırakılmıştır. Gerçek sanat değil, suni sanat alkışlanmıştır. Bu minvalde sanat yapanlar itibar kazanmıştır. O dönemin eserlerinde kimliğinden koparılan ve baskı altında var olmaya çalışan halkın ezilmişlik duygusu değil, "kolhoz" düzenindeki mutlu refah bir yaşam tasvir edilmeye odaklanılmıştır.

1941'de Kırgız halkı ve SSCB sınırları içerisinde yer alan diğer Türk halkları hiçbir çıkarı veya çatışması olmadığı bir savaşa "Великая Отечественная война" (Büyük Vatan Savaşı) adı altında Sovyet yönetimi tarafından sürüklenmiştir. Kırgız halkı bu savaşı kendi bağımsızlık savaşı gibi benimsemek veya benimsediğini göstermek zorundaydı. Böylece 1940'lı yıllardan sonra başlayan bu dönem yazarlara yeni konu yelpazesi açmıştır. Daha önceki 'propagandacı' üsluba, kahramanlık ve vatanseverlik gibi konular eklenmiş, bu anlamda yeni eserler yazılmaya başlanmıştır (Çeribaş, 2012: 753-780). Böylece yönetim çıkarları ile sürtüşmeyen "toplumsal birlik ve beraberliği" aşılayan edebi eserler engelsiz yayınlanırken toplumsal gerçekçilik çerçevesinde yazılmış eserler ise sıkı sansüre tabi olmaya devam etmiştir.

Ferdî ve milli varlığından koparılan sanatçı gerçek duygu ve gözlemini bastırarak hayatta kalmak uğruna direktif sanatını icra etmeye devam ederken çok nadir da olsa Sovyet dönemindeki haksızlıkların, hoyrat kıyımların karşısındaki sessizliği sorgulayan eserler de yazılmıştır (Asakeyeva, 2015: 536).

Bu sorgulamalar açıkça değil, satır aralarına gizlenmiştir. Dünyaca ünlü yazar Cengiz Aytmatov'un 1970'te basılan "Ak Keme (Beyaz Gemi)" adlı romanındaki "isimsiz çocuğun" insanların arasında yaşamaktansa balığa dönüşerek kaybolması bir kaçışı, bir isyanı sembolize etmiştir. Yerli masalları dinleyerek milli şuur edinen bir çocuğun "yeni dünya"ya bir türlü ayak uyduramayıp kaybolması ile insanın kökünden uzaklaşmasının hazin sonucuna işaret edilmiştir. Yazar, bunu önlemenin yegâne yolun ise köklerine dönmekten geçtiğini ifade ederek totaliter devri eleştirme gücüne sahip bir eser meydana getirmiştir. Tölögön Kasımbekov'un "Sıngan Kılıç" (Kırılmış Kılıç) ve "Kel Kel" (Gel Gel) adlı eserleri de hem kuvvetli edebî yönü hem tarihî gerçekleri yansıtması açısından Sovyet dönemi Kırgız edebiyatında önemli yere sahiptir (Kırgız Adabiyatının Tarıhı, 2002: 578; Çeribaş 2021: 1-19).

Yeni Dönem Kırgız Edebiyatında Kimliğe Dönüş Çabaları

1991 yılında SSCB'nin dağılması ile birlikte başlayan yeni dönem Kırgız Türklerini epey zorlu bir sürece sürüklemiştir. Totaliter sistemin çökmesiyle birlikte hem ekonomik hem sosyo-kültürel boşluğun içine birdenbire düşen Kırgızların yazın sanatı da kolay kolay durulamamıştır. 1991'lı yılların ikinci yarısından sonra Kırgız şair ve yazarlarının özgürlük ve kimlik arayış yoluna girdikleri açıkça fark edilmiştir. Bu buhranlı yıllardan itibaren Kırgız edebiyatının hem konu yelpazesi genişlemiş hem üslup bakımından birtakım yenilenmeler gözlemlenmiştir. Böylece toplum sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel bir dönüşüm sürecine girmiş, SSCB'nin dayattığı "geleneksel değerler" çözülmeye başlamıştır. Sovyet dönemi yazarlarının düşüncelerini açık bir şekilde ifade edemeyişinden doğan "içe dönük ve kapalı" edebî kişiliği rejimin kalkması ile beraber değişmeye başlamıştır. Mutlak monarşi kokan eserler yavaş yavaş ortadan silinirken tam bunun zıddı durumundaki hürriyet, eşitlik, demokrasi arzularının tasvir edildiği, totaliter rejime isyan eden eserler görülmeye başlamıştır. Komünizm ve faşizmin ferdiyeti yok ederek 'tek tip insan (mankurt)' yaratmaya çalışması şiddetle kınanmaya başlanmıştır. Sorgulayan, eleştiren, fikri hür insan karakteri işlenmeye başlanmıştır.

1991'den sonra hem maddi hem manevi boşluğa düşen Kırgız toplumunun sosyo-kültürel durumu birçok sorunu içinde barındırıyordu. Yoksulluk ile mücadele etmek zorunda kalan toplumda artan ruhsal çöküntü beraberinde suç-ceza dengesizliğini getirmiş, kanunsuzluk toplumun tüm hiyerarşi basamaklarında boy göstermiştir.

1994'te basılan Melis Makenbayev'in "Börülördün Çıyırı" (Kurtların İni) adlı romanında haksız yere hapse düşen bir insanın ruhsal durumu

tasvir edilirken dönemin başından geçirdiği belirsizlik, çaresizlik, başıboşluk üzerinde durulmuş, aynı zamanda Sovyet döneminde yapılan toplu cinayetlerin perde arkası aralanmaya çalışılmıştır. Makenbayev, eserlerinde cinayetleri ele alırken hapishaneye atılan masum insanların endişe ve umutlarını, orada uygulanan insanlık dışı işkenceleri anlatır, böylece adaletin bir ülkenin temeli olduğunu göstermeye çalışmıştır. Bunun yanı sıra o dönemin koşulları ve o günlerin ideolojik tartışma ve kamplaşmaları tasvir edilmiştir. Eserin kahramanı olan tutsak Karıpbek Niyazbekov'un özgür düşünce dünyası Rus yazar İ.S. Turgenev'in "nihilist" Bazarov'unu andırmış ve okur üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Makenbayev'in diğer eserlerinde de suç-ceza ilişkisi ve dengesizliği tek bir kahraman üzerinden sosyal gerçekçilik yöntemiyle ele alınmıştır. Kırgız edebiyatı için yeni konu olan hapis hayatı fiziksel ve düşünsel prangaların ayırımı konusunda gerçekçi bir tasvir ile ortaya konulmuştur.

Dünyayı yorumlama biçimi, sanat ve estetik anlayışı değişmeye başlayan Kırgız edebiyatı yavaş yavaş yeniçağın tesiri altına girmiştir. 'Yeni dünyaya' açılan pencereden sızan ışığın sayesinde radikal duvarlar yavaş yavaş yıkılırken kalıplaşmış fikirler de esnemeye başlamış, insanlar yıllarca süregelen derin bir uykudan uyanmaya başlamıştır. 'Demir duvar'ların yıkılmasının ardından küreselleşme sürecine de girmiş olan Kırgızların yeni kültür ve medeniyetlerle tanışmasıyla birlikte toplumda dinî, ahlaki, sosyal ve kültürel sirkülâsyonun artışı söz konusu olmuştur. Dış dünyaya kapalı olan toplumun zihin dünyası böylece yeni ufuklara kapı aralamıştır.

Küreselleşme ile birlikte hızlı bir iletişim sirkülasyonuna kapılan Kırgızların yazın sanatı da gelişim ve değişim sürecine girmiştir. Birçok edebiyat ödüllerinin sahibi, merkezi Türkiye'de bulunan "Kardeş Kalemler"in ve İngiltere'deki "Templar Poetry" heyetlerinin mensubu Turusbek Madılbay günümüz Kırgız edebiyatının önemli kalemlerinin biri haline gelmiştir. Kurgubilim dalında yazdığı eserleri yurtdışında da yankı bulmuştur. Bu anlamda Kırgız edebiyatına yenilik getirmiştir. Sosyal konuları ele alırken alışılmış tarzın dışına çıkmasıyla dikkatleri üzerine toplayan yazar, günümüzün gerçeklerini tasvir ederken hayali kişilik yaratır, bu kişilik üzerinden sosyal gerçekçilik çevresinde örülmüş eser yaratır. Eserlerindeki kahramanlar düşünceleri itibarıyla toplum karşısında yalnız ve çaresizdirler. Bulunduğu ortamdan dolayı içinden geçenleri açığa vuramayan bu kahramanların davranışları ve sözleri arasında başkalıklar, çelişkiler vardır. Bundan dolayı huzursuzdurlar. Dostluğa, aşka, iyiliğe, yüceliğe susamışlardır. Yazar, kahramanlarını olumsuz ortama rağmen koruyabildikleri yaşam sevinci, insan ve hayvan sevgisi ile karamsarlıktan kurtarır. Madılbay, "Kükünüs" (Zümrüdü Anka) adlı eserinde ise doğu masallarındaki bir kuş ile ümidi tasvir eder. Ana izleği ümittir. Kırgızlara sanki "Geçmiş olsun! Artık uçacaksınız!" müjdesini verir. Kükünüs, her yüz yılda bir kendi kendini yaktığına, sonra kendi külünden tekrar doğduğuna inanılan bir kuştur. Aynı bu kuş misali kendini yakarak intihar eden Orozkul, çocuk ruhuna girerek tekrar doğar. Bu kahramanla beraber geri

sapım tekniği ile dünyanın tarihi canlandırılır. Eserlerinde padişah ile avam halk, güç ile zenginlik, ömür ile ölüm gibi konular etrafında olay örülürken okuyucuyu da kendine çeken geniş bir hayal gücü karşımıza çıkar. Yazar, Kırgızlara çok yabancı bir düşünce olan insanın ölümünden sonra hayvan cisminde tekrar doğuşunu (reenkarnasyon- ruh göçü, ruhun sürekli olarak tekrar farklı farklı bedende doğduğuna inanılan bir olay) tasvir ederek düşünce ve ifade özgürlüğü hakkını doya doya yaşar.

Madılbay, "Pelorus-Cek" adlı eserinde ise maddi imkânsızlıklar içerisinde bunalan ruh, mutluluğun sadece madde ile elde edileceğini zanneder. Maddeyi en kolay yoldan kazanmaya çalışırken 'etik' ve 'estetik' olan her şeyi unutur. Madde, beklenen huzuru ve mutluluğu vermez. İnsanın özünü oluşturan ruh ve madde dengesizliğinin, her birinin ifrat ve tefrit noktasındaki aşırılığının insanı felakete sürüklediğini; ideal olanın ikisi arasındaki dengeli bir sentez olduğunu göz ardı eden kahraman bunalıma girer. Neticede kendini sadece madde ile tatmin etmeye çalışmanın bedelini büyük hüsranla öder. Yaşanan zaman acımasızdır; insanın ümitlerini, sevinçlerini sadece maddeye/tüketime özendirerek elinden alır ve tüketime olan iştahını körükler. Eserde ele alınan konu kapitalizmin doğurduğu tüketim bağımlısı insanların kaotik ruh ve düşünce dünyasına antitez olarak yunus balığının sevimliliği, samimiyeti ve duruluğu ile tasvir edilmiştir.

Madılbay, tüm eserlerinde ayrıntılara önem verir, tasvirleri canlı ve sürükleyicidir. Denizaltı dünyasını betimlerken okuyucu sanki denizin diplerinde yüzüyormuş gibi hisseder. Tasvir ustası Cengiz Aytmatov gibi Turusbek Madılbay da zaman zaman efsanelere başvurur. Kırgızların milli bilincini yoklarken günümüzün değerlerinden bahseder.

Kalen Sadıkova isimli Kırgız yazar, eserlerinde herhangi bir dünya görüşünü ısrarla savunma yerine ihtimaller üzerinde durur, sosyal çirkinlik ve güzellik normlarını farklı bakış açısı ile yansıtır. Eserlerinde gerçekçi olmaktan çok sezgici ve izlemci yaklaşım hâkimdir. Ana kahramanları toplumun kültür taşıyıcısı olan kadınlardır. "Tirüülöy cesir" (Kocalı dul) ve "Olcoo Kadın" (Yollu kadın) adlı eserlerinde monoton hayat eleştirel gözle değerlendirilirken, örf-adet kisvesi altında ezilen bireyin sıkıntıları işlenir. Hayat tarzını değiştiremediği için bunalan ruh umutsuzluğa düşer, topluma karşı sergilediği kişilik ile gerçek kişilik arasında bocalayarak sonuca varamadığı bir döngüde kendi kendiyle hesaplaşır. Hesaplaşma sürecinde tek kişide gerçek kişilik tanık, yapay kişilik ise serüveni yürüten olarak okuyucunun karşısına çıkıyor. SSCB'nin arkasında bıraktığı sefalet içinde bunalan halkın alkol alışkanlığı yazarın "İt Turmuş" (Kahrolası Hayat) adlı eserinde tenkit edilirken alkol bağımlılığı gelecek nesle tehlike arz eden miras olarak ifade edilmiş, ayrıca yazar aynı eserde soydaşlarının tembelliğinden ve zihinsel ataletinden yakınmıştır.

Edebiyatta yenilik arama çırpınışlarından bahsederken Marinka Franuloviç'ten de söz etmek gerekir. "Aynura"nın Tüşü" (Aynura'nın

Rüyası) adlı eserinde globalleşmeyle beraber dünya çapında sorun haline gelmiş olan insan ticareti üzerinde durur.

Kendini günden güne geliştirmekte olan yazar ve şair Çıntemir Askarov'un eserlerinde de toplumun sosyo-kültürel katmanları ve acılı kaderleri söz konusudur. Yazar, konularını gelenek-görenek, aşk-nefret, yakınlık-özlem, iyi-kötü gibi sosyal tezatlıklardan seçmektedir. Eserlerinde bireysel sorun sosyal bir olayla çözümlenmeye çalışılır, ancak amacından çoğu zaman sapar. Örneğin, "Ataman Uurulardın Tagdırı" (Ataman Hırsızların Kaderi) adlı eserinde genel konu özele indirgenirken olay sadece bireyin yani Kubandık'ın şahsi durumuna kilitlenip kalmaktadır. "Cibibes Cürök" (Sert Yürek) adlı eserinde ise Kırgız köylerindeki "kız kaçırma" geleneğine lanet edilirken içe itilmiş arzular anlatılır. Begimay'ın geleneklere bile meydan okuyabilen ilk ve duru, güçlü ve cesur aşkı tarif edilir. Kişisel duyguları hiçe sayan gelenek yerilir, ona isyan edilir. Böylece, okuyucuya gelenek diye sahip çıkılan bazı alışkanlıkların ters yüzü gösterilmeye çalışılmıştır. Yazar, bu eseriyle insanın kendi duygularına ihanet edemeyeceği, ihanet ederse sahte hayata mahkûm olacağı mesajını verir. "Bala Kudureti" (Çocuk Kuvveti) ve "Toru Aygır" (Doru Aygır) adlı eserlerinde ise 1991 sonrasındaki Kırgız halkının zor koşulları dile getirilir. Kötü alışkanlıkların, nefretin, acımasızlığın, aile içi şiddetin ve bunun gibi sosyal sorunların kaynağı aranır.

Askarov, "Çaar Took" (Alaca Tavuk) adlı eserinde kasabanın sosyo-kültürel özelliklerini ortaya koyarken toplumun eski-yeni paradigmalarını mizahi bir dille vermiştir. Eserde gerçekçi bir tasvir dilinden uzak, iğneleyici kara mizah söz konusudur. Yazarın mizah dili, sağlam ve cesur eleştiriden beslenmektedir. Amacı, alışılagelmiş bir takım sosyal kabuller üzerinde toplumu farklı düşünmeye davet etmektir. Yazar, kenar mahallerde sıkça kullanılan argo dilinden faydalanarak orta ve alt tabaka insanların ağzına dayanan canlı bir anlatım kullanır. Anlatımı konuşma diline dayanmaktadır, süslü ifadelere başvurma çabası yoktur. Bazı cümleleri fazla uzatmış, tekrarlara sık sık başvurmuştur. Bu durum eserlerinin sürükleyiciliğini yitirmesine neden olmuştur.

Kırgız edebiyatında adından söz ettiren yazarların biri olan Gülmira Eşimkulova'nın eserlerinden oluşturduğu dünya ise karabasansı bir dünyadır. Yazar, eserlerinde genel olarak insanların ruhsal sıkıntılarını, diğer ifade ile günümüz toplumunun ruhsal çöküşünü ele alır. Eşimkulova'nın eserlerindeki belirgin karakter ruh hastası kişilerdir, onların bunalım, kuruntu, saplantı ve eylemleri söz konusudur. Yazar, "Özün İzdegen Adam" (Kendini arayan adam) ve "Köygöy" (Sorun) adlı eserleriyle iradenin dizgininden çıkmış olan aklın ihtiraslara engel olamayacağını ve bu geçici ihtirasların kalıcı pişmanlıklar doğuracağını anlatır. Yazar, bir insanın sadece duygularla hareket etmemesi gerektiğini, aklını kullanarak duygularını dizginlemesini bilmesi gerektiğini vurgular. Yazar, okuyucularına ve kendisine sanki gizli bir maksat koyar: "akıl ve iradesini kullanabilen insan tipini aklında çiz ve uygula". Yazar, bu bakış

açısı ile dünya klasiklerini hatırlatır; edebiyatın yıkıcı değil, estetik ve etik olanı koruyucu rolünde olması gerektiğini hatırlatır.

Günümüz Kırgız edebiyatının tanınmış yazarlarından olan Samat Kadırov eserlerinde kimi zaman doğrudan doğruya, kimi zaman da göndermeler halinde siyasal, sosyal, kültürel görüşlerini yansıtır. Yazar, eserlerinde çocuk yetiştirme, aile içi şiddet, geleneklere bağlılık ve geleneklerin aktarımı konusunda karşılaşılan sorunları ele alırken bu sorun sarmalında bunalan, sıkılan, yıkılan insanların ruhsal bunalımlarını örf-adetler sarmalında inceler. Yazar, gerek kendi iç dünyasına gerek dış dünyaya olan bakış açısında belirgin melankolik ve kötümserdir. Yazar, "Koş Kümböz" (İkiz mezar) ve "Cogolgon Cıldız" (Kayıp Yıldız) adlı eserlerinde savaşın acı yüzünü anlatırken karamsarlık konusunda çok ileri gider, okuyucuyu adeta pesimizmin doruklarına çıkarır. Kadırov, hayatta kalma mücadelesi veren insanların sosyal değerlerden uzaklaştığını "Amanat" (Emanet) adlı eserindeki Asanbay karakteri ile ifade ederken günümüz Kırgız toplumunun kanayan yarasına değinir. "Sızdagan Cürök Bayanı" (Sızlayan Kalp) ve "Menin Enem Kim?" (Benim Annem Kim?) adlı eserlerinde Kırgız kültüründe kutsal sayılan aile kavramının değiştiğine inanır, gittikçe çoğalan boşanmaların nedenini araştırmaya çalışırken ortada kalan masum çocukların kaderini ele alır. Kadını ailenin yapı taşı, kültürel kod taşıyıcısı ve milli ruh koruyucusu olarak görür. Ancak, bir ailenin, ebeveyn olgusunun anne baba dayanışmasından var olduğunu, kadının da toplumun üreten ve onu var eden bir bireyi olduğunu göz ardı eder. Yarattığı kutsal anne karakterinin kendi varlığını kabul etmeye hakkı yoktur. Çağdaş toplumlarda kabul gören kadın gücünü, kadını erkekleştirme gayesine matuf gördüğü için hoş karşılamaz. Sosyal varlık olarak kadının tek gayesinin ailenin bütün yükünü omuzlarına almaktan ibaret olduğunu savunur. Her ne kadar kendini geleneklerden besleniyor gibi gösterse de aslında gelenekleri yanlış yorumladığı net olarak görülmektedir. Zira Kırgız atalarının kendisinden sonra gelen nesillere bıraktığı bir nevi milli vasiyetname olan Manas Destanında da ocağın koruyucusu olan kadınlara saygı duymak gerektiği ifade edilirken her güçlü erkeğin arkasında çok güçlü bir kadının varlığı belirtilmiştir. Güçlü içgüdüye sahip, irfan, feraset ve şahsiyet sahibi kadın-ana tipi Manas Destanının birçok satırında geçmektedir. Eserlerinin ana fikri toplumun çekirdeği olan aileyi korumak olsa da kadını bir köle hükmüne koyduğu için yazar inandırıcı olamamıştır. Sert eleştirel tutumu tüm eserlerine yansımıştır.

Kırgız yazarı Sayragül Kadırova, eserlerinde hakkı yenen zavallı kimseleri savunur. Toplumda yoksulluğun getirdiği çaresizlik, bıkkınlık, umutsuzluk ve kabalık hâkimiyetini sürdürürken insanların insani değerlerini kaybetmeme çabası kolay anlaşılır bir dil kaleme alınmıştır. Sıradan insanların, ekmek kavgalarından çok sevgilerini, kederlerini ve iç dünyalarını yansıtmıştır. Yazar, "Keçirim Bulak" adlı eserinde ataerkil toplumlarda kabul gören bazı örf-adetler gereği bastırılmış aşk

duygusunun doğurduğu ruh sarsıntısına değinir. Eserin başkahramanı olan Saltanat'ın toplumsal değer yargıları kıskacındaki duygu yoksunluğu salt gözlem ile resmedilir.

Admir lakabı ile bilinen Kırgız genç kalemlerinin içinden romantik akımının izlerini gördüğümüz yazar hayalperest tutumu ile dikkat çeker. Admir, gerçeği hayali ile yorumlar. Eserlerinde okuyucuya gerçek hayatın vermediği bir dünyayı keşfetme imkânı sunduğu sezilir. Kırgız edebiyatındaki içselleşmiş ve yıpranmış olan melodramik havadan uzak durmayı tercih eder. Bu tercihi, onun değişik bir bakış açısı yakalamasını sağlar. Admir, "Lubov S Oblojki" adlı kitabındaki eserlerinde milli değerleri Batı dekoru içinde fantastik kahramanlarıyla kaybedilmemesi gereken değerler olarak verir. Yenilikçi, kurtarıcı düşüncelerin sentezini melez karaktere bürüyerek vermeye çalışır. Sanal dünyanın ölçülerinin ve statülerinin insanın kendisinin belirlemiş olduğunu ve bu statülerin insanla beraber değişime uğrayacağını anlatır. Yazarın "Miss Amfibi-City" adlı eserinde "gözüm bir şeyi görür, aklım onu kavrar, kavranan kalbime gider, duygularımla buluşur, harmanlanır ve nihayetinde benim kişiliğim, benim statüm ortaya çıkar" şeklindeki serüven izlenir. Admir, böyle sıra dışı yaklaşımı ile Kırgız edebiyatına hâkim olan karamsar dünyayı aydınlatırken karanlığın aydınlığa yenilmeye mahkûm olduğunu göstermeye çalışır. Bu genç yazarın hayal dünyası öyle geniş ki, vahşi bir ormanı andıran mevcut durumu medeniyetin hâkim olduğu bir "Amfibi-City'ye dönüştürmektedir. Okur, Admir'i okurken hayalin gücünü adeta yaşar, hayal ile zaferlerin mümkün olduğunu hisseder. Yazar, zor şartlar altında hayatta kalmaya çalışan insanları eğlenceli eserleriyle rahatlatırken okuyucusunu ahlaki değerler üzerinde düşünmeye de davet eder. Bir yandan çağdaş dünyanın gelişmiş ülkelerinde sosyal sorun haline gelmiş olan gençlerin tatminsizliği hâkim iken diğer yandan "2. dünya ülkesi" listesine dâhil edilen bir ülkenin genç mensubunun bu hayat dolu yaklaşımı dikkat çekicidir. Yazar, eserlerinde günümüzde en çok aranan genç insan profilini çizmektedir. Eserlerinde zirveye ulaştığında bile asil duygularını koruyabilen, şahsi menfaatlerin ve zümre çıkarlarının ufkunu kirletemediği, kin ve nefretin adil bakışını bozamadığı bir genç tasvir edilir. Yazar, eserlerinin genel çizgisini "Eser, derin anlamlar yükledikçe ağırlaşır kaldırılamaz hale gelir…" şeklinde tarif ederek yalınlığa dikkat çekmiştir.

Aydarbek İmangaziyevich Sarmanbetov adlı Kırgız yazar, Döbö (Tepe) adlı eseri ile "Kaşgarlı Mahmud'un 1000 yılı" yarışmasında ikinciliği kazanmıştı. Eserde birbirine âşık Kırgız oğlan ile Türk kızın duygusal savaşı gerçekçi bir yaklaşımla anlatılır. Her ne kadar kardeş toplulukların çocukları olsalar da yine de bir takım göze çarpan kültürel farklılıklar ele alınırken her iki milletin tarihi de anlatılır. Aşkta araya giren etmenler kendini feda etmeye zorlarken bireysel yok oluş serüveni anlatılır. Bu serüvene meydan okunmaz teslim olunur mesajı verilir.

SSCB sonrasında birçok yazarın eserinde yönetim belirsizliği, ezilmiş insanların hakları, mecburi yalanların köleliği, küflü gelenekler, yerleşmiş

otorite baskısı gibi bunalım ve buhran dolu konular dikkat çekmiştir, halkın özgürlük istek ve özlemlerinin yanı sıra bir bocalama evresi net bir şekilde görülmüştür. Yeni dönem Kırgız yazarlarını edebi akımlar bakımından ele aldığımızda belirli bir akıma bağlı kalmışlık söz konusu değildir. Bir akımın kriterlerini bilinçli olarak uygulamazlar. Bir eserde birçok akımın esintisi hissedilir. Kırgız çağdaş yazarını romantik, realist, sembolist… olarak kesin çizgilerle ayırmak doğru olmaz (Kırgız Adabiyatının Tarıhı: XX Kılımdın Adabiyatı, 2002: 708).

Sonuç

Çalışmada Kırgız Türklerinin kültürel kimlik sorunu ve arayışları edebi eserler üzerinden gösterilmiştir. Genel anlamda SSCB öncesi ve sonrası ayırımında gösterilen edebi eserlerde Kırgız toplumunun başından geçirdiği travmatik dönemler işlenmiştir. Uzun ve yorucu göçler esnasında söylenen ıstırap dolu türküler, toplumla diyaloğu yasaklanan kadının sırlarını ve hayallerini ifade ettiği ninniler, zengin ağaya satılan genç kızın ağıtları… ile beslenen Kırgızlar Rusların işgali ile birlikte "sebebi bilinmeyen" savaşlara sürüklenmiş ve geride gözyaşlı anne baba, dul ve yetim ordusu bırakmıştır. Elbette, toplumun maruz kaldığı bu zorluklar halkın ruhunda derin yaralar açmıştır. Bundan dolayı Kırgız edebiyatında melankoli, hüzün, maraz kokan eserler hala sevilmekte, çünkü halk orada kendini bulmaktadır. Yazarlar da kendine yakın gördükleri bu "sarı" konuları, atalarından kalan bir duygu mirası gibi korumakta ve sık sık ele almaktadır.

Sovyet rejiminin kalkması Kırgız toplumunda bir takım müspet gelişmelere zemin hazırlamakla birlikte, maddi-manevi, ferdi-sosyal bir yığın sıkıntılar, acılar ve buhranlara da sebep olmuştur. Ülke çapında arka arkaya küçük ayaklanmalar meydana gelmiştir. Bağımsızlığın verdiği sarhoşluk geçince vaat edilenlerin ve beklentilerin gerçekleşmediğini veya öyle pek çabuk ve kolay gerçekleşemeyeceğini idrak eden halk, derin bir üzüntüye kapılmış, zor hayat şartları nedeniyle kötümserlik çukuruna düşmüştür. O dönemde hayattan bezmiş, maddi ve manevi çöküşte debelenen kötümser tiplerin işlendiği eserler çoğalmıştır. Böylece, kitap mağazalarının raflarında birbirini tekrar eden hızlı tüketilebilecek, estetik çizgisini belirleyemeyen eserler boy göstermiştir. Günümüz Kırgız edebiyatında sezgi türü ve yaklaşım tarzı bakımından yenilik yaratma, bir gerçeği yeni bir bakış açısı ile yansıtma veya estetik değerlerin getirdiği manevi tatmin duygusunu verme sorunsalı güncelliğini korumaktadır.

Çağdaş dünyanın bilişim hızının yanı sıra toplu ulaşım araçlarının çeşitlenmesi ve yaygınlaşması ile birlikte evrensel değerler milli değerleri zayıflatmaya başlamıştır. SSCB dönemi Kırgız edebiyatında izlenen Sovyet insan tipi yok olurken yenidünya insan tipi görülmeye başlamıştır. Sovyet dönemi ile alt üst edilen değerler karmaşasından sonra yeni dönem ile birlikte hücum eden birçok yabancı düşünce, Kırgızların kültür kimliğine ters görüş ve davranışlar, gün geçtikçe aktüalitesini korumakta ve

toplumun bazı kesimleri tarafından sert bir şekilde eleştirilmektedir. Zira kendileri Hristiyan olmasına rağmen sırf sistem kölesi yaratmak uğruna 70 seneyi aşkın süre boyunca SSCB topraklarında ateizmi aşılayan Rus hegemonyasına rağmen Kırgızlar, kendi inancını, dünyaya olan bakış açısını, kültürünü koruyabilmiştir. Ancak 1991'de demir kapıların yıkılması ile birlikte hem fiziki hem fikri olarak hücum eden yabancı kültürler Kırgızlar için yeni bir tehdit olarak kendini göstermiş ve gün geçtikçe kendini daha fazla hissettirmektedir. Kırgız kültürel kimliğine yabancı fikirler hem batıdan hem doğudan hızla akmaya devam etmektedir. Kültürel kimlikte yaşanan bu düşünce buhranı edebi eserlerde çok açık izlenmektedir. Tam bu noktada edebiyat dünyasının milli özelliği gün geçtikçe önem arz etmektedir. Zira milli değerlerin aksedildiği yerel edebiyat bilişim dünyasının baş döndürücü hızına karşın bir nebze olsun nefes olacak niteliktedir. Görsele dayanan dünyaya karşı iç güzelliği, özü, tabiatı, kimliğe ışık tutan edebi eserler güncelliğini hiçbir zaman kaybetmeyecektir. Bunun için Kırgız aydınlarının sanat ve estetik değerlerinin yeniden gözden geçirmesi ve günün şartlarına uyarlaması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Admir. J. K. (2008). *Lubov s oblojki*. Bişkek.

Asakeyeva, D. (2015). *Sovettik ideologiya cana XX kılımdagı uluttuk adabiy-körköm prosets*. Bişkek: Uluu Toolor.

Askarov, Ç. (2008). *Bala kudureti*. *Ataman uurulardın tagdırı*. Bişkek.

Askarov, Ç. (2008). *Toru aygır. Ataman uurulardın tagdırı*. Bişkek.

Askarov, Ç. (2008). *Çaar took. Ataman uurulardın tagdırı*. Bişkek.

Askarov, Ç. (2008). *Cibibes cürök*. *Ataman uurulardın tagdırı*. Bişkek.

Askarov, Ç. (2008). *Döbö. Turar B.* Bişkek.

Aytmatov, C. (1970). *Ak keme.* Frunze.

Çeribaş, M. (2012). Sovyetler birliği döneminde Kırgızistan'da folklor çalışmalarında ideolojik yaklaşımlar: Er Soltonoy destanı örneği. *Journal of Turkish Studies*. 7(1), 753-780.

Çeribaş, M.(2021). Kırgız akın (halk şairi) ve Manasçısı Bayımbet Abdırakman Uulu (Togolok Moldo). *Türk Dünyası Akademik Bakış*, 2, 1-19.

Eşimkulova, G. (2008). *Özün izdegen adam*. Bişkek.

Eşimkulova, G. (2008). *Köygöy*. Bişkek.

Franuloviç, M. (2009). *Aynuranın tüşü*. Kirland.

Laylieva, İ. (2009). *Kirgizskiy roman na rubeje XX – XXI vekov.* [Tekst]. Bişkek: Biyiktik.

Kasımbekov, T. (1996). *Sıngan kılıç.* Bişkek.

Kasımbekov, T. (1990). *Kel kel.* Bişkek.

Kadırov, S. (2007). *Koş kümböz*. *Ekinci ömür.* Bişkek.

Kadırov, S. (2003). *Cogolgon cıldız*. Bişkek.

Kadırov, S. (2007). *Amanat. Ekinci ömür*. Bişkek.

Kadırov, S. (2003). *Sızdagan cürök bayanı*. Bişkek.

Kadırov, S. (2007). *Menin enem kim. Ekinci ömür*. Bişkek.

Kadırova, S. (2009). *Keçirim bulak*. Bişkek.

Kırgız Adabiyatı. (2004). *Manastaanuu cana körköm madaniyattın uluttuk borboru*. Bişkek.

Kırgız adabiyatının tarıhı: XX kılımdın adabiyatı (60- cıldardan kiyin). VII tom. (2002). Bişkek: Kırgızpoligrafkombinat.

Kırgız adabiyatının tarıhı: Azırkı Kırgız adabiyatı. X tom. (2002). Bişkek: Poligrafbumresursı.

Madılbay, T. (1992). *Pelorus-cek.* Bişkek.

Madılbay, T. (2007). *Kükünüs*. Bişkek. 2007.

Makenbayev, M. (1994). *Börülördün çıyırı*. Frunze.

Matuzkova, E. (2014). Kulturnaya identiçnost: k opredeleniyu ponyatiya. *Vestnik Baltiyskogo Federalnogo Universiteta im. İ. Kanta*, 2, 62-68.

Özkan, İ. (2009). Halk edebiyatı ve millî kimlik. *Türk Kimliği. Ayvaz Gökdemir'e Armağan-2*, 75-97, Ankara: Ötüken Neşriyat.

Özkan, İ. (2019). Türk kültürel kimliği. *I. Uluslararası Develi-Âşık Seyrânî ve Türk Kültürü Kongresi*, *3.Kitap "Türk Kültürü Bildirileri*, 39-42, Kayseri: Develi Belediyesi Yayınları.

Sadıkova, K. (2002). *Tirüülöy cesir*. *Er izdöö*. Bişkek: Biyiktik.

Sadıkova, K. (2002). *Olcoo kadın*. *Er izdöö.* Bişkek: Biyiktik.

Sadıkova, K. (2002). *İt turmuş. Küç küyöö*. Bişkek: Biyiktik.

Sarmanbekov, A. (2008). *Döbö*. Bişkek.

Stamov. A. (2001). *Uluu tragediya – Uluu chındık.* Bişkek: Erkin.

Rısak, İ. (2017). İdentichnost: Sushnost termina i istoriya ego Fformirovaniya. *Vestnik Tomskogo Gosudartvennogo Universiteta*, 38, 130-138.

Tokombayev, A. (1991). *Kanduu cıldar*. Bişkek: Erkin.

Extended Summary

Research Problem: This study explores the transformation of cultural identity among Kyrgyz Turks, focusing on the impacts of historical assimilation policies and contemporary globalization. Beginning with the Russian Empire's occupation of Turkestan and intensifying during the Soviet era, assimilation policies systematically undermined historical and literary resources, suppressing cultural expression. During the Stalinist repressions, many intellectuals were executed, exiled, or silenced. This suppression significantly affected the literary landscape, as censorship shaped the creation and dissemination of texts. Within this context, the central question of the study is: How have historical pressures and globalization influenced the cultural identity of Kyrgyz Turks, and how is this transformation reflected in their literary works?

Purpose of the Study: The main objective of this study is to examine the search for cultural identity among Kyrgyz people through the lens of literary works, while also analyzing the influence of technological advancement and globalization on this identity. The study aims to

shed light on how Kyrgyz literature serves both as a mirror and a medium for cultural survival, transformation, and resistance.
Methodology: The research adopts a qualitative approach, using textual analysis and content analysis methods to examine literary works from the Soviet period to the present. Selected Kyrgyz literary texts are evaluated in terms of character construction, thematic structure, and cultural symbolism, contextualized within the broader socio-political and historical framework. The study treats literature not merely as an artistic form, but as a crucial medium for cultural transmission and identity negotiation.
Findings:
-Soviet-era literature was shaped by ideological control, featuring rigid character types aligned with the ideal of a "Soviet citizen," often lacking authentic cultural reflection.
-In contrast, contemporary Kyrgyz literature shows an increase in thematic variety, influenced by the pace of global technological development, but also reveals disorganization or inconsistency in addressing cultural themes.
-A flexible and multidimensional portrayal of characters is more common in recent literature, replacing the static "good vs. evil" archetypes of earlier works.
-The rise of the "global citizen" identity, with reduced attachment to specific ethnic or national affiliations, challenges the continuity of traditional cultural identity.
-There are signs of cultural erosion, as local values are sometimes overshadowed by globalized narratives.
Conclusion and Discussion: The findings demonstrate that historical repression and modern globalization have both contributed to the transformation and partial weakening of cultural identity among Kyrgyz Turks. Literature has served both as a site of cultural loss and a tool for cultural preservation. The study emphasizes that:
-Nations must actively engage in protecting and promoting cultural identity through education, media, and the arts.
-State intervention, while necessary, should avoid coercion and instead adopt supportive and empowering measures.
-Literary production should be encouraged in free and culturally rooted environments, allowing for the natural reflection of identity and values.

In an age where globalization poses the risk of homogenizing cultural expressions, national literatures such as that of the Kyrgyz people remain essential for safeguarding and reinventing identity.

"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.*
Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.
Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*
Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*
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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.
Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 27.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 22.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1557177
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 888-898.

Derleme Makale
Compilation Article

THE CULTURE OF ADOBE USAGE IN ANATOLIA

♦

ANADOLU'DA KERPİÇ KULLANIM KÜLTÜRÜ

Fatma SEDES*

ÖZ: Anadolu'nun köklü tarihinde kerpicin yapı malzemesi olarak kullanımı M.Ö. 6000-5000 yıllarına kadar gitmektedir. Anadolu'da Çatalhöyük ve Yumuktepe gibi arkeolojik kazılarda erken Anadolulların evleri için kerpiç tuğla yaptıkları anlaşılmaktadır. Kalelerini, tapınaklarını ve kamu binalarını da kerpiçten yapmış oldukları kazı sonuçlarından anlaşılmıştır. Evler çoğunlukla dikdörtgen şeklinde yan yana inşa ediliyordu. Halen Orta ve Doğu Anadolu'da aynı teknikle kerpiç kullanılarak ev yapımına devam edilmektedir. Adobe tekniği sadece ev inşa etme yöntemi değil, aynı zamanda bir yaşam tarzıdır. Bir köyde kerpiç ev yapılırken bütün insanlar bir araya gelmekte, şarkılar söylenip yardımlaşılan bir törene benzemektedir. Modern hayatta olmadığı için, bu kadar samimi bir toplantıya nadiren katılabilmek mümkün olmaktadır. Kerpiç binalarda yaşayan insanlar Anadolu'nun bir deprem ülkesi olduğunun bilincindedir. Yanlış inşa edilen kerpiç binaların ciddi bir deprem sonrasında kolayca çöktüğünü çoğu kişi bilmektedir. Pek çok üniversite, inşaat tekniklerini ve malzemelerini artırmak için araştırmalar yapmakta ve hala kerpiç evlerde yaşamakta ısrar eden insanlara eğitim vermeye çalışmaktadırlar. Aslında kerpiç yapılar mimari mirasımızın bir parçasıdır. Ahşap, taş veya duvarcılık gibi diğer temel teknikler gibi korunması gerekir. Pek çok şarkı, şiir, masal, atasözü ve romanda kerpiç genellikle ana konudur. Bu, köy halkının malzemesi olmasının yanı sıra büyük bir kültür de oluşturur. Bir şairin dediği gibi: "Mezarımı kerpiçten yapacaksın, ama sonra insanlar oraya kerpiç tuğladan ev yapacaklar."
Anahtar Kelimeler: Kerpiç, Kültür, Anadolu, Anadolu Mimarlığı, Anadolu Kerpiç Şiirleri

ABSTRACT: *In long history of Anatolia, usage of adobe as a material of building goes to 6000-5000 BC. In archaeological excavations in Anatolia such as Catalhoyuk and Yumuktepe, it is found that early Anatolians made adobe bricks for their houses. They also made their castles, temples and public buildings of adobe. Houses were mostly built side by side in rectangular. It continues to build houses in Middle and East Anatolia in the same technic using adobe bricks. Adobe technic is not only a way of building houses but it is also a living style. All people get together while building an adobe house in a village. It looks like a ceremony, singing songs and helping each other. As non-in modern life, one can rarely attend in such a sincere gathering. People who live in adobe buildings are conscious that Anatolia is a land of earthquakes. Everyone knows that, wrongly built adobe buildings easily collapse after a serious earthquake. Many colleges make researches to increase the technics of building and materials and try to teach people who still insist to live in adobe houses. As a fact, adobe buildings are part of our architectural heritage. As other main technics, such as timber, stone or masonry, it must be protected. In many songs, poems, tales, proverbs and novels adobe is generally the main subject. That creates a great culture besides being a material of village people. As a poet says: You will make my grave with adobe, but later people will use it as bricks making homes.*

Keywords: *Adobe, Culture, Anatolia, Anatolian Architecture, Anatolian Adobe Poems*

* Dr. Öğr. Üyesi.-İstanbul Aydın Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü/İstanbul-fatmasedes@gmail.com (Orcid: 0000-0002-4064-7381)

This article was checked by Turnitin.

Introduction, Research Questions and Purpose

Mud brick (earthen material) has not only made an impression in Anatolia as a building material. It has taken part in the life of Anatolian people in the songs, ballads, myths, rhymes, and fables. I want to begin with the meaningful verses of famous philosopher and poet Omer Hayyam from neighbour geography:

"*When darling soul went off our body*

As a few earth covering our grave;

One or other day, for making grave to someone else

The men going to cast adobe will remain with soil from us.'' (Hayyam, 2018).

Even an Anatolian poet Murat Yanç says;

"*They didn't show my tender hands' callus to anybody,*

In my childhood, the roofs of earthen houses were stay to me. . . .

In the brewed tea of an old teapot,

My tears became rain on the sky with steams." (Yanç, 2010).

With the aim of emphasizing and strengthening, some expressions in Turkish language are using material names, which is made naturally or on the hands of human, for instance:

"Like a stone strong,

Clear like a glass,

And smooth like marbles."

In the sentences of "Like as adobe fragile",

Scattered like an adobe. . ." (Anonymous).

As well, the adobe appears, as it has been quite falled into contempt as it used as a natural building material in Anatolia and in many countries. Whereas Anatolia has been made with earth. In Anatolia, adobe is not a building material in vain. It has constituted a culture. Because, generally it has been made with co-operation, it symbolizes a solidarity and relationship. The soil is a sacred entity that stores these high values. A person who is aware of the piece of land he lives on will also be aware that the light that these values have scattered from underground for thousands of years has protected Anatolia. Mevlana Celaleddin-i Rumi Says: ''As long as you are like an adobe brick, you cannot fly or soar; but if you break, roll, and become a particle, you can fly and stretch.

If you do not break yourself, the One who molds and makes you will break and disintegrate. If death breaks you, how can you become a single pearl?'' Soil has been accepted as the yeast of man, since its existence, as Aşık Veysel said, it has been the "loyal lover" of humanity, giving home and bread to those who know how to work it. Many words have been said,

poems have been written. In addition, as in many branches of art, soil has taken its place in literature (URL-4).

Like the concrete buildings in cities, it is not solid and soulless. Nevertheless, as a construction practice and building material its use is considerable problematic. Whereas it is made and used correctly is life saving and extends the lives. In East Anatolia and Central Anatolia, after the earthquakes happened in the villages or towns we see always the same sentences on the headlines: "Again adobe killed." (URL-3)

Unfortunately, as the core of local construction art, adobe has been despised, insulted, and scorned. Adobe is the material of rural. Palaces, pavilions have not been made by adobe. Whereas in our day, in almost all areas of the life, it has been talked about turning to nature and practiced as far as possible. Holding many chemicals within them the colours are unhealable diseases; it must be accepted that one of the most important reasons is the synthetic whitewashes covered our houses intoxicate us. In modern age, all we eat, drink, wear and use are artificial. Of human beings' accommodation to such an artificial world, so many can be called as a miracle. However, the price of this miracle was heavily. While the reasons of rapidly increasing diseases discussed, it must be accepted that one of the most important reason is the synthetic materials we have obliged to breathe them, this is a fact. Synthetic- artificial materials surround us from all sides, in house, school, etc. By the way, there are advantages and disadvantages of adobe brick. Advantages and gains of adobe brick can be listed as follows: The adobe structure balances the humidity of the interior space by using the humidity in the air, which contains the inherent structure of the adobe dough. The production cost is low and no facility is required for production. No mechanical energy is required during production and use. Adobe brick provides protection of heat and humidity due to its heat retention feature. It provides a more livable, clean and healthy bioclimatic comfort within the structure. Soil, which is one of the best energy storage materials after water, collects the heating energy from the formation of the walls that provide the building as a building material. It provides regular protection of the systems by using the intermittent heat for a long time after the heating be cut off. It protects the structure from unwanted heat or cold outside. However, adobe generally has some defects (Çavuş, et al., 2025).

Adobe brick is a natural and sustainable building material. In addition, it has heat and sound insulation properties. Some of these are; low compressive strength, weak resistance to water. It is stated that Anatolian lands have a house architecture that has changed since the Neolithic period. As in the example of Çatalhöyük. It is also stated that these adobe houses, which have no doors and are entered from the roofs, have the qualities that can meet the sheltering needs of human beings. There were enough adobe houses with rectangular plans adjacent to each other to form a large settlement. ''Earth has been one of the primary materials used by humans for shelter since ancient times. Even today, the majority of people living on

Earth reside in houses made of earth. This is partly due to the fact that earth is readily available and abundant as a building material almost everywhere, and partly because structures made of earth are more advantageous in many ways compared to those made of other materials. Earthen structures were once seen as a material used out of necessity in regions and periods where no other options were available, and one that should be abandoned once societal well-being improved and alternatives became available. However, current social and economic conditions have brought the beneficial aspects of earth for construction back into focus. Today, earth construction is one of the most studied and researched topics worldwide, from the least developed countries to the most advanced industrialized nations''(Kafesçioğlu and Gürdal,1985).

Literature Review

In the Torah, the origin of language is based on a story related to Babylon. "And all world's language and word were single. In addition, occurred that when they migrated in the east, they found a plain and placed there. Moreover, they said each other that: "*Come let's make adobe and well cook it. Instead of stone"*, they had adobe and instead of mortar, they had pitch. Moreover, they said: "*Let's not disperse all over the earth, for this we would construct a tower and let's make a fame*''. In addition, Adam and all of them have a language; and what they had begun to make is that and nothing of any what key now intended to make will be precluded to them.'' *Come, let us go down and shuffle their language, there that they cannot understand each other*''. In addition, the God dispersed them the overall earth from there; so that, they leaved to build the city. Therefore, it was called Babylon; because the God mixed the language of overall world..." (The Torah, the Old Testament, Book, 11/1-9).

By the Anatolian people, the adobe culture has carried it into ballads, rhymes, and poems. It has become a natural part of life. With static reasons, and reasons like status, material and climatic conditions it is not being encountered with adobe architecture in Istanbul and near it. In many Anatolian cities (except Van, Elazig-Harput) there is not a tradition of masonry adobe house. As well as the adobe construction is 'vernacular", it fits to "as found" ECOLE. The core of the job is doing something with the material being on the hands. Soil, water, straw are the materials that human can find at any time, and at his elbow. In all aspects, adobe is rural; it cannot urbanized (Fig 1). Because of the errors, which made during the practices it, was the material most accused after the earthquakes. Today pursuing the "organic" fruits and vegetables people even though it was too late have understood the worth of a natural material like adobe. Being a natural construction material adobe has been accused after earthquakes because of over loss of lives. Here the main reason was false manufacturing and wrong practices. As it is known when reinforced concrete, steel, even wood is wrong applied then claim the lives. When it is said folk construction, art after wood and masonry third most used material is adobe (Fig 2).

Methodology

From the beginning of primitive ages, used adobe is one of the most important natural construction materials. There was mud in the base on top construction traditions in the history. It is a material can found and handle under all kinds of conditions. That material continues its feature that it is one of the most important construction materials for centuries as it has been developed after adobe, brick and ceramic varieties. According to the data obtained from the mound excavations in our country; in Anatolia, the first use of soil in the construction occurred by plastering the dry branches with mud, which built around the wooden constructions that constituted with trying them, each other. For instance, in the Çayönü excavations; it has been encountered with the first adobe houses made by casting adobe mix onto the base on a stone platform, which a stage is coming after the subsequent stage of soil usage. This technique can be explained as the wet adobe is lasting into a mould and compressed beginning from the base. While the level of adobe is some dried and became rigid then the mould was lilted so the wall formed. In the course of time, it has been begun to make adobe with straw mix, the like is used nowadays too, which used after manufacturing in small moulds in the open and drying. In Çatalhöyük, it has been seen that adobe was supported with bonding timber and pillars (Özdoğan and Schwarzberg, 2020).

Fig 1 Making adobe bricks



Preparing adobe bricks (Anonymous, 2018)

Fig 2



View of Safranbolu (Pehlivan, 2019)

Because of the insufficient stone and wooden material for use in constructions in arid Mesopotamia, and difficulties of bringing the stone from Taurus Mountains in the constructions in general has been used

unbacked adobe. Stone and backed brick have been used only in very special situations. In the beginning as in, the Çayönü was clay mortar has been compressed in the moulds, so the walling technique used. Due to wood was not sufficient amount in the region, and its application difficulties this method has been abandoned, and afterwards it has been passed to make unbacked brick During the excavations taken out compressed soil and the walls made by unbacked bricks resemble more one another. As more resembling, it was made ones the (*mudbricks)* sometimes dried under the sun and again like in Egypt handled on the stratums with clay mortars. Nevertheless, this was not a way that used more in Mesopotamia. In the architecture of Mesopotamia, the mudbricks mainly were handled while they were in clay form without drying completely, after building one line they were left to be dried. Most of the time, without putting any bounding mortars, welding of the adobes were provided with their own moistures. Sometimes it has been made canals on the walls for drying large bulks. When needed the walls were supported by bonding timbers partly 22 cm. in height and 12 cm. in length (Figure 1).

In Mesopotamia, backed brick and mortar have been used only in the place's moisture disturbing it. As being under the impact of rein, the yards' base slabs and the surroundings of underground galleries have been covered with backed brick tiles. On each brick block there were the seal of the king who has made it.In this region during excavations it has been encountered with numerous bricks that carrying the seal of Nabukadnezar. Together with the use of backed brick, we also encounter with mortar. Backed brick can be used only with mortar. In Nemrut and Kars Castles, it has been identified that lime mortar was used. Adobe or brick have been used in many parts of the construction. Instead of digging out foundations to the constructions in Mesopotamia, the construction has placed on the ground, but for providing the carrying process between the construction and ground, and to could distribute the loads to more wide areas they have made an artificial hill by creating a base bulk, which is equivalent to today's "*Radie General. Depending''* on the bigness and feature of the construction it has been seen that this hill rose up to 15 m. in height. Those artificial hills were not on ordinary earth fill, more of they show a real masonry labour which made by run soils processed in clay forms. Most commonly known usage place of adobe and brick without doubt is the walls. On the walls in the featured parts of the construction, completely dried brick has processed together with clay mortar. The facades of constructions generally have been plastered with clay or plaster that which supported with seesaw, and sometimes they have been plastered with lime plaster. Within the further periods of structuring adobe and brick material became one of the most important materials of dome and vault manufacturing's of constructions too (Fig 3-4).

Fig 3 An example of mud brick filling



(Sedes and Pehlivan, 2019)

Fig 4 Two story house in Safranbolu



(Sedes and Pehlivan, 2019)

By his meaningful poem, Murat Yanç explains the piece of adobe in Anatolian culture and folklore as:

"*Plant a seed,*
Falling into the time
With the callous of anchor
From millennial wheat tradition to passion
Add its milk
Of hook horned
Mountain goats
To the soil heritages which sink the hand
Cut earth to my arid climate!
Cover the arid roof
From the aching sides
To the places, nobody go. . .
Idea,
While cannot beat our dreams
Primary
To my eyes' scaffold
When you turned Moon time to flood
In my reproach
For my endless walking." (URL-1).

We encounter with the story of adobe in religious books too, as following:

Now, in Turkey newly it is understood that 'traditional materials and methods" which comes from millennium's construction culture up to now can also be a sustainable material that considering the environment, and when it is correctly used then it will not be affected from the earthquakes(Fig 6). An architect Beyazit Büyükyildirim tells us the historical adventure of "adobe" and how it constitutes an "ecological richness". Most important

feature of adobe, which separate it from the other traditional materials, is that adobe has a 'philosophical' deepness. As the most meaningful evidence, Beyazit Büyükyıldırım recalls Yunus Emre's following stanza to mind:

"*I put earth into the boiler,*

I boiled it with northeast wind; to the ones asking what it is,

I dipped and gave my core…" (Rado, 1980).

It can be said as:

'I put adobe brick in the cauldron

And boiled it with the northerly wind

To those who asked what it was?

I gave them my tape " (Rado, 1980)

Results and Conclusions

As defining adobe as the "core" of life for this historical saying a sociologist Sabahattin Eyüboğlu makes an interpretation as "…adobe and the north-east wind; what appear from these entirely opposite beings? The epitome of human, the mud that is breathing. As a "breathing" construction material down the ages, adobe wraps human's "breath" too, so much so that it gives the most 'wise" lessons of dependence to the nature, environment and health, in such a perfect manner that even passes today's most expensive "ecological technologies". As an example, in Konya, Şükran Residences the main building material of the houses is adobe. In addition, natural materials such as wood, stone, wicker and reed are also used. Using the extremely healthy, sustainable building materials that do not have radioactivity and do not harm nature is the right choice in terms of ecological design criteria (Arslan, 2021).

Fig 5



Konya, Şükran Village (Ulus, 2021) (URL-2)

Fig 6



Adobe House in ITU Campus by KerpicAkademy –Kerpic –Tubitak 622 (2025) (URL-5)

Adobe building material is evaluated positively especially in the Şükran Residences settlement, where the continental climate is seen and the temperature differences between day and night are quite high. Because the walls made of adobe bricks store heat and provide protection against sudden temperature changes in the interior and are a good sound insulator. Since the main building material of adobe, soil, does not burn, it is also highly resistant to fire.

Even giving examples from him designed and made a new "adobe house" in Korkuteli as a "architectural practice" architect Büyükyıldırım in a nutshell tells this fabulous material's "Sustainability" as following:

First; with its "organic" feature which originated from "soil, water and straw", "it does not give damage to the nature and human". It can be used thousands of years; it is recycling and has almost no cost; anyone can make a new building with its rests as well.

Second, "it is the friend of modernity." It is compatible with all construction materials; it is an organic togetherness of the soil and straw. It is not destroying reverse of the concrete and iron in time.

In addition, third, it is fed with "societal culture" and lives together. Because, it does not require very special and an advanced technical training. Poor, rich, educated or illiterate, it suits all peoples' common construction material. . .

Here! With these features and with its "non- artificial chemicals - inclusive" pattern adobe provides "most healthy" spaces to human, also, it is on a path that it will also pass all exams of history successfully in the matter of "earthquake proofing".

REFERENCES

Written Sources

Arslan, D. H. (2019) *Ecological Design Approaches in Mosque Architecture*, International Journal of Scientific and Engineering Research.

Aruntaş, H. Y. vd. (2015). *Sürdürülebilir bir yapı malzemesi olarak kerpiç*, Conference Paper.

Akyol, G. (2005), *Cahit Külebi ve Yavuz Bülent Bâkiler'in şiirlerinde Anadolu ve Anadolu insanı*, Balıkesir: Balıkesir University Institute of Social Sciences Unpublished Master's Thesis

Başgelen, N. (1993). *Çağlar boyunca Anadolu'da duvar*. İstanbul: Grafbas Matbaacılık.

Çelebi, R. (1979). *Kerpiç yapım yöntemleri ve kullanımı üzerine bir deneme*. İstanbul: D.M.M. A. Department of Architecture Associate Professorship Thesis.

Çetintürk, N. -Harputlugil Ulukavak, G. (2005). Geleneksel Türk evi'nde ısıl konfor koşullarının analizi: Safranbolu Hacı Hüseyinler evi. *Gazi Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 20(1), 77-84.

Duman, N. - Ökten, S. (1979). *Ahşap yapı dersleri I*. İstanbul: Y.E.M. Yayınları.

Dikmen, N. - Özkan, S. T. E. (2004). Türkiye'de kırsal alanlarda kullanılan yapı malzemeleri, yapım sistemleri ve bu sistemlerin deprem karşısındaki davranışları. *2. Ulusal Yapı Malzemesi Kongresi*, İstanbul: Y.E.M.

Eser, L. (1977). *Geleneksel ve gelişmiş geleneksel yapı*. İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi.

Gerçek, C. (1984). *Yapıda taşıyıcı sistemler*. Ankara: Yaprak Kitabevi.

Gezer, H. (2013). Geleneksel Safranbolu evlerinin sürdürülebilirlik açısından değerlendirilmesi. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 23, 13-31.

Hayyam, Ö. (2018). *Dörtlükler-rubailer*. (çev.: S. Eyuboğlu), İstanbul. İş Bankası Yayınları.

Işık, A. B. (2007). Cumalıkızık'ta yeniden hımış yapı. *Üçüncü Bin Yılda Osmanlı Köyü: Cumalıkızık Sempozyumu,* Bursa: Bursa Yıldırım Belediyesi, Bursa Mimarlar Odası, Barış Manço Kültür Merkezi.

Kafesçioğlu, R. - Gürdal, E. (1985). *Çağdaş yapı malzemesi –alker "alçılı kerpiç"*. İstanbul: İTÜ.

Koçu, N. (2012). Sürdürülebilir malzeme bağlamında "kerpiç" ve çatı-cephe uygulamaları (Konya-Çavuş Kasabası örneği). *6. Ulusal Çatı & Cephe Sempozyumu 12 – 13 Nisan 2012*, Bursa.

Özdoğan, E. – Schwarzberg, H.(2020*)* Contextualizing the neolithic houses: A view from eastern thrace, *Making Spaces into Places The North Aeean, the Balkans and Western Anatolia in Neolothic*, (ed. Nenad D. Tasić, et al.), 211- 224, Oxford: Bar Publishing.

Pehlivan, A. (2019). *Tarihte iklimle dengeli bina tasarımının incelenmesi: Safranbolu örneği.* İstanbul: Istanbul Aydın University Institute of Science Unpublished Master's Thesis.

Rado, Ş. (1980). *Türk şairlerinden seçmeler, Yunus Emre*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.

Sedes, F. - Pehlivan, A. (2019). Safranbolu evi dış duvar çeşitlerinin ısıl geçirgenlik katsayılarının analizi. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 14(55), 181-194.

Tringham, R. (2012). *Last house on the hill: BACH area reports from Çatalhöyük, Turkey.* Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology Press at UCLA.

Uluçam, A. (2000). *Ortaçağ ve sonrasında Van Gölü çevresi mimarlığı I Van*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Electronic Sources

URL-1: Yanç, M. (2010). Kerpiç kesiği. www.antoloji.com (Access: 05.10.2024)

URL-2: https://www.trthaber.com/haber/yasam/sukran-koyunun-kerpic-evleri-tasarimiyla-ilgi-odagi-385061.html (Access:16.06.2025)

URL-3: https://www.atasozu.org/yagmur-yagsin-da-varsin-kerpicci-aglasin/ (Access:16.06.2025)

URL-4: https://www.asikveysel.com/turku-sozleri/topraktan-bacasi-kerpic-damlari.htm(Access:16.06.2025)

URL-5: https://www.ekoyapidergisi.org/anadolu-dan-miras-kerpic (Acccess: 16.06.2025)

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Sayın Adnan Demir'e teşekkürlerimi sunarım./ *I would like to thank Mr. Adnan Demir.*

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/*Aouthor's Note:* Bu çalışma, Kerpiç'13 Konferansında özet olarak sunulmuştur./*This paper was presented as an abstract at the Adobe'13 Conference.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır./ *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 24.11.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 14.06.2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1573135
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 899-916.

İnceleme Makalesi
Review Article

TÜRK KÜLTÜRÜNDE GELİN ÇEYİZİ GELENEĞİNİN İŞLEVSEL KURAM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

♦

EXAMINATION OF THE BRIDE DOWRY TRADITION IN TURKISH CULTURE WITHIN THE CONTEXT OF FUNCTIONAL THEORY

Büşra BAYSAL*

ÖZ: Evlenecek çiftin kuracağı yuvada kullanılması amacıyla hazırlanan çeyiz, uzun bir hazırlık sürecini gerektirir. Bu sürecin başlangıcı beşiğe kadar dayandırılır. Sürecin sonlanması ise evliliğin gerçekleşmesiyle olur. Hazırlanan çeyizin miktarı, niteliği içinde bulunulan maddi ve manevi duruma göre değişkenlik gösterir. Türk kültüründe çeyiz geleneği gereklilik neticesinde doğmuştur. Gelenek, iletişim vasıtası ve sosyalleşme aracı olmasının yanında el sanatları bağlamında becerilerin geliştirildiği, geleneğin yaşatıldığı, aktarıldığı bir alandır. Bu çalışma, Türk kültüründeki çeyiz geleneğini işlevsel kuram çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Çeyiz, evlilik sürecinde yalnızca maddi bir hazırlık değil, aynı zamanda sosyal ilişkileri güçlendiren, kültürel değerleri aktaran, toplumsal işlevleri yerine getiren bir gelenektir. Araştırma, İç Anadolu bölgesinde yapılan saha gözlemleri ve belge analizleriyle gerçekleştirilmiştir. Katılımcı gözlem ve doküman analizi yöntemleri kullanılarak çeyizin hazırlanma, sergilenme süreci ve toplumsal etkileri incelenmiştir. Bulgular, eğlenme hoşça vakit geçirme, toplumsal kurumlara destek verme, kültürün genç kuşaklara aktarılması ve toplumsal baskılardan kurtulma olarak çeyiz geleneğinin dört temel işlevini ortaya koymaktadır. Çeyiz hazırlığı süreci, evlenecek olan gelinin pratik beceriler kazanmasına, toplumsal sorumluluklarını öğrenmesine yardımcı olmaktadır. Ayrıca, çeyizin kamusal alanda sergilenmesi, toplumsal bağları güçlendirerek evlilik kurumunun önemini vurgulamaktadır. Sonuç olarak, çeyiz, bireysel ve toplumsal düzeyde önemli işlevler üstlenen bir gelenektir. Modern dünyada da gelişerek varlığını sürdürmeye devam etmektedir.
Anahtar Kelimeler: Çeyiz, Gelenek, Evlilik, Kültür, İşlevsellik

ABSTRACT: *The dowry, which is designed to be used in the home that the couple will establish, requires a long preparation process. The beginning of this process goes back to the cradle. The end of the process is when the marriage takes place. The amount of the dowry prepared varies according to the current material and spiritual situation. The necessity of the dowry event in Turkish history has emerged as a result. Tradition is a narrative in which communication tools and socialization are provided, handicraft methods are developed, tradition is kept alive and transmitted. This study provides an examination of the functional theoretical framework of the dowry tradition in Turkish politics. Dowry is not only a material preparation for the marriage process, but also a tradition that strengthens social relations, transmits cultural values, and replaces social struggle. The research was conducted through field observations and document analyses in the Central Anatolian region. The preparation, display and social effects of the dowry were examined using participant observation and document analysis methods. The findings reveal four basic functions of the dowry tradition: having fun, providing support to social institutions, transferring culture to younger generations and escaping social pressures. The dowry preparation process helps the bride-to-be gain practical skills and learn her social*
Keywords: *Dowry, Tradition, Marriage, Culture, Functionality*

* Dr.-Bir Kuruma Bağlı Değildir/Ankara-baysal.busra.bb@gmail.com (Orcid: 0000-0002-
This article was checked by Turnitin.

Giriş

TDK Güncel Türkçe Sözlük'te "gelin olacak kız için hazırlanan her türlü eşya; dürü, çeyiz çemen, cihaz" olarak tanımlanır (URL 1). İslam Ansiklopedisi'nde (1993: 296) çeyiz kelimesi (cihâz) cehâz sözcüğü üzerinden açıklanır. Cihâz / cehâz Arapçada "yolcunun, gelinin ve sefere çıkacak ordunun ihtiyaç duyacağı eşya, gıda maddesi, silâh vb. malzemeler" anlamına gelip Türkçeye cihâz şekliyle geçmiştir. Bu kelime ayrıca çehiz, çeyiz olarak yaygınlık kazanmış gelinin baba evinden götürdüğü elbise vb. eşya için kullanılmıştır.

Çeyiz ataerkil topluluklarda, esas olarak evlenip haneden çıkacak olan kadının mirastan payını önceden alması ve böylelikle daha sonra erkekler arasında görülecek olan miras paylaşımının dışına çıkarılması olarak da değerlendirilmiştir (Emiroğlu, 2003: 195). Çeyiz bir yönüyle de çiftler evlenene kadar belli bir zaman ve mekân sınırına bağlı olmadan yapılan düğün geçiş döneminin geniş bir zamanı kapsayan hazırlığıdır.

"Kız beşikte çeyiz sandıkta.", "Kız kucakta çeyiz bucakta.", "Kız kundağa, çeyiz sandığa." "Kızı beşiğe bele çeyizi sandığa dola (Yılmaz, 2020: 271)." gibi atasözleri dikkate alındığında çeyiz hazırlığının bilhassa kızlara ait bir hazırlık olduğu ve kız çocuğu doğar doğmaz bu hazırlıklara başlandığı anlaşılır. Çeyizin içeriği anne ve kızın birlikte hazırladıkları el işi ürünler ve yeni kurulacak evde kullanılmak için alınmış olan araç, gereç ve eşyalardan oluşur. Çeyizde bulunan eşyalar bir ihtiyaca karşılık gelmesi bakımından işlevseldir. Bunun denetimi çeyiz hazırlığı yapmış ve hâlihazırda bir evde neyin gerektiğine dair bilgi sahibi olan anne tarafından sağlanır. Çeyiz geleneğinde toplumun da üstlendiği bir rol vardır. Serilen ya da hazırlanan gelinin çeyizi komşu, eş, dost, akraba, arkadaş tarafından ziyaret edilir. Çeyiz görmesine gelen kimse çeyize katkı sunmak için bir hediye getirir. Bu hediye gelin kızın anne, teyze, kız kardeş, hala, yenge gibi yakınlarına teslim edilir. Hediyenin içeriği kişinin maddi durumuna göre değişkenlik gösterirken bu durumu işlevsel kılan hediyelerin ihtiyaca yönelik seçilmesidir. Bu gelenek geçmişten beri el işi hediyelerden, kap kacak eşyalara yahut para, altın gibi doğrudan kullanım değeri taşıyan hediyelere kadar çeşitlilik göstermiştir. Bu durum zahmetli ve masraflı bir oluşum olarak yeni kurulacak ailenin maddi yükünü hafifletmesi bakımından önemli bir rol üstlenmektedir.

Bu çalışmada Türk kültüründeki çeyiz geleneği bağlam veya icra (performans) merkezli kuramlardan işlevsel halkbilimi kuramıyla ele alınacaktır. Çalışmada çeyiz W. R. Bascom'un folklor unsurlarının işlevlerini açıkladığı eğlenme ve hoşça vakit geçirme, toplumsal kurumlara ve törenlere destek verme, eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması, toplumsal ve

kişisel baskılardan kurtulma olarak belirlediği dört işlev odağında gözlem ve doküman analizi yönteminden elde edilen verilerle tartışılacaktır. Çalışmanın kapsamı İç Anadolu bölgesindeki illerle sınırlandırılmıştır.

Türk kültürü hakkında yapılan tez çalışmalarında çeyiz konusu çoğunlukla geçiş dönemleri içerisinde, düğün üst başlığında yer almıştır. Bu çalışmaların haricinde el sanatları ile ilgili çalışmalara kültür perspektifinden bakıldığında tığ, şiş, iğne işleri; işleme, dokuma gibi el becerisine dayanan konuları ele alan eserlerin çeyiz geleneği ile ilgili olduğu görülür. Çalışmada basılı veriler taranmış, bu veriler içerik analizi ile yorumlanmış ve katılımcı gözlemci olarak bulunulan alanlardan elde edilen görüşlerden yararlanılmıştır. Var olan çalışmalar arasında bu çalışma, çeyiz konusunu işlevsel kuram odağında ele alması bakımından özgündür. Çalışmanın amacı geçmişten bugüne hayatın şartlarına göre değişen dönüşen çeyiz geleneğinin hayatın büyük bir kısmında karşılık bulan ihtiyaç kavramına karşılık geldiğini, bunun yanında Türk kültürünün devamlılığının sağlandığını vurgulamaktır.

1. İşlevsel Halk Bilimi Kuramı

İşlevsel kuram folklor unsurlarının "oluşturuldukları, yaratıldıkları ve yeniden yaratılıp nakledildikleri bağlamı" inceler (Ekici, 2010: 83). Bu bağlamda kuram, folklor unsurlarının oluşum, dolaşım, varlık ve aktarım nedenleri üzerinde durur. Antropolojik yöntem olarak da bilinen kuramın temsilcileri arasında Bronislaw K. Malinowski, Franz Boas, Margerat ve Mellville Herkovits ve Ruth Benedict gibi ünlü antropologlar vardır (Ekici, 2004: 119). İşlevsel halk bilimi kuramı dinamik bir oluşumu ele alır. Bu anlamda işlevsel kuramın odağında folklor unsurlarının toplumsal yapı içindeki rolleri yer almaktadır. Bu kuramın günümüzdeki araştırmalarda yer almasını sağlayan etken, kültürel unsurların modern zamandaki işlevlerini anlamak ve analiz etmektir.

Kültürü "somut problemlerin çözülmesine yardımcı bir araç; kurumlar halinde örgütlenmiş nesneler, eylemler, zihniyetler sistemi" olarak tanımlayan Malinowski her âdetin, her uygulamanın bir amacı, toplum üyeleri için canlı, geçerli bir işlevi olduğunu öne sürer. O, kültürün esas işlevinin, insanın temel ve türetilmiş gereksinimlerini karşılamak olduğunu vurgular. Buna göre her bir biyolojik gereksinim, bir kültürel sisteme yol açmakta, gereksinimleri karşılayan kültürel uygulamalar ise, yeni kültürel gereksinimleri türetmektedir (Efe ve Özlü, 2017: 146-147; Özbudun vd., 2014: 118-119). Her kültürel ilerleme -ki bu yanı sıra, üretilmiş nesne ya da sembollerden yararlanmayı getirir- insan anatomisinin aletlerle tamamlanışını ifade eder ve dolaylı ya da dolaysız olarak bedensel bir ihtiyacın doyurulmasına hizmet eder (Malinowski, 1992: 36). Radcliffe-Brown'un işlevselciliğe dair bakış açısında o kültürü, bir unsuru özgül bir işleve sahip, birbirleriyle etkileşim içinde, bütünleşmiş bir tüm olarak kavrar. (…) Brown'a göre işlev, bir kurumun toplumun bütününün devamlılığına yaptığı katkıdır (Özbudun vd., 2014: 129-132).

Malinowski'nin kültür yaklaşımı kültürü estetik, sanatsal kaygıları olan bir alandan somut ve problem çözen bir alana çekmesi açısından dikkat çekicidir. Bu bakış açısı işlevsel kuramın işleyişinin temelini oluşturur. Bunun yanında Malinowski'nin kültür yaklaşımında birey, bireyin biyolojik gereksinimi kültürün esas şekillendiricisi olarak görülürken Radcliffe-Brown toplumu bir bütün olarak görür. Kültürel unsurlar ise toplum bütünlüğünün sağlanmasında işlev üstlenmektedir. Bu anlamda iki temsilci kuramı, birey ve toplum olarak iki farklı perspektifle ele alır.

W. Bascom folklor ürünlerinin işlevleri konusunda bir model oluşturur. W. Bascom folklorun işlevlerini dört maddeyle açıklar. Bu maddeler şu şekildedir:

1. Eğlenme, Eğlendirme ve Hoşça Vakit Geçirme İşlevi

2. Toplumsal Kurumlara ve Törelere Destek Verme İşlevi

3. Eğitim ve Kültürün Genç Kuşaklara Aktarılması İşlevi

4. Toplumsal ve Kişisel Baskılardan Kurtulma İşlevi (Bascom, 2005: 125-151).

İlhan Başgöz, bu maddelere içinde bulunulan şartlarda ifade edilemeyecek sözlerin ve görüşlerin kültür unsurları vasıtasıyla aktarılabileceğini belirterek "protesto işlevi" de ekler (Başgöz, 1996). Bu madde W. Bascom'un işlevsel modelinin son maddesi olan "toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma işlevi" ile karşılanabileceği için Türk kültüründe çeyiz geleneğinin incelemesinde bu madde yer almayacaktır.

2. İşlevsel Çözümleme Modelinin Dört İşlevine Göre Çeyiz Geleneği

Çeyiz, Türk toplumu için önemli bir kültür ögesidir. Kültürün ögesi insan, bu geleneği her zaman içinde bulunduğu şartlara göre uygulamıştır. Bu şartlar maddi ve manevi olabileceği gibi o dönemde moda olan anlayış neyse o anlayışa göre de şekillenebilmiştir. Çeyiz geleneği kendi içinde bir bütün olmasının yanında içerisinde başka kültürel pratikleri de barındırmaktadır. Çeyizin hazırlanması (yıkanma, kurutulma, ütülenme, kolalama yahut diğer işlemler) serilmesi, muhafazasına özen gösterilerek toplanması, yeni kurulacak eve götürülmesi bu aşamadaki yardımlar dostluk, arkadaşlık, hısımlık gibi bağları güçlendirip yardımlaşma dolayısıyla birlik ve beraberlik olma ruhunu da diri tutan aktiviteler olmuşlardır. Bugün ise ekseriyetle çeyiz, gelin kızın adının yazdığı tasarlanmış kolilerde, koliye sığmayacak büyüklükteki eşyalar ise kurdele vb. süslü aparatlarla, ortamda bulunan diğer eşyalara uyum sağlayacak şekilde sergilenmektedir. Çeyizin içerisinde bulunan eşyalar geçmişte çoğunlukla gelin kızın, annesinin ve yakın akrabalarının hazırladığı el işi ürünlerden oluşurken bugün el işi çeyiz eşyalarının yanında mobilya, beyaz eşya ve bilumum teknolojik aletlerin varlığı, teknolojinin gelişmesi ve alım gücünün artmasına bağlı olarak çeyizde yer alacak ihtiyaçların satın alma yoluyla da gerçekleştirilmesine yol açmıştır. Bu durum yaşayan kültürün

yenilenip güncellenmesi olarak değerlendirilebilir. Değişen ve dönüşen yaşam şartları içerisinde geçmişten bugüne getirilen çeyiz geleneği W. Bascom'un belirlediği dört işlevsel unsura göre incelenecektir. Bu işlevlerin ilki "eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme" işlevidir.

2.1. Eğlenme, Eğlendirme ve Hoşça Vakit Geçirme

Uzun kış geceleri harman, bağ bahçe gibi alanlardaki işlerin olmaması dolayısıyla çeyiz hazırlığı için en uygun zaman dilimleridir. Bu zamanlarda yapılan çeyiz işleri çoğunlukla tığ işi, şiş işi, iğne işi, dokuma, işleme gibi el becerisine dayanan uygulamalardır. Bu işler gelinlik kızın çeyizine konulacak yazma, seccade, dekoratif pano, çorap, giyim eşyası gibi çeşitli türlerden oluşur. Deneyimlendiği ve katılımcı gözlemci olarak görüldüğü üzere çeyiz geleneğinin özellikle el işiyle hazırlanan ürünleri, öncelikle gelinlik kızın çeyizini hazırlamak daha sonra zihni ve eli meşgul etmek, günün diğer saatlerinde odaklanılan konu veya işten uzaklaşmak, vakti daha işlevsel ve somut bir nesne ortaya çıkarmak için kullanmak amacıyla yapılır. Böylesi uygulamaların mekânı, kişinin kendi evi olabileceği gibi akraba, eş, dost, komşu gibi sosyal çevrenin çeşitli ortamları olabilir. Fiziki ortamlarda işlevsel kuramın eğlenme, hoşça vakit geçirme fonksiyonu ortaya çıkar. Çünkü bu ortamlar atölye olarak hareket etmekten ziyade insanların sosyalleştiği, kişisel deneyimlerini ve içinde bulundukları maddi ve manevi durumu aktardıkları, ruhsal rahatlama yaşadıkları alanlardır. Nitekim "kültür özünde araç olan bir aygıttır; insan çevresinde ve ihtiyaçlarının giderilmesi sürecinde karşılaştığı özel, somut problemleri onun sayesinde daha iyi çözme durumunda olur" (Malinowski, 1992: 21). Sorunların çözüme kavuştuğu bir ortam ise kişilere hoş vakit geçirme imkânı sağlar.

İşlev her zaman bir ihtiyacın doyurulmasını ifade eder (Malinowski, 1992: 28). Bu anlamda çeyizlik eşyanın hazırlandığı sosyal ortamda eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme işlevine bu durumun oluşmasını destekleyecek mani, türkü, halk hikâyesi gibi anlatımlar ya da oyunlar destek verebilir.

Nevşehir yöresinde geçmiş dönemlerde erkek evi kız evine çeyiz almaya gitmektedir. Bu olay "siysana" veya "seysana" olarak adlandırılmaktadır. Siysanaya eskiden ya at arabasıyla ya da eşek arabasıyla sadece erkeklerin gittiği bilinmektedir. Burada kız evi, çeyiz almaya gelenlere özel yemekler yapmaktadır. (…) Çeyiz götürülürken de tefçinin bulunduğu bir eğlence yapılıp Kayalar Oyunu türküsü ya da Çek Deveci Develeri Engine türküsü ile eğlendikleri bilinmektedir (Çalışır, 2024: 27-30). Yapılan bu şölenle topluluğun halka dönüştüğü, kültürel hafızanın yenilendiği, kültürel aktarımın sağlandığı, toplumsal düzenin işleyişinde iş bölümünün ve misafirperverlik kavramlarının vurgulandığı görülür.

Eskişehir'de ileride oluşabilecek boşanma gibi olumsuz durumlara karşı bir tedbir niteliğinde çeyiz senedi hazırlanır. Bu gelenekte eğlence işlevine hizmet edecek bir oyun bulunulur. Erkek evinden çeyiz senedi için gelen misafirlerin ayakkabılarını kız evindekiler saklar. Damattan para

isterler. Kız tarafı istediği miktarı almadıkça çeyiz senedi için gelenlerin ayakkabıları vermez (Türk, 2023: 72). Eskişehir'de uygulanan bu gelenek ileri zamanda yaşanabilecek muhtemel sorunların önlenmesine yönelik caydırıcı bir uygulama olmasının yanında evlilik bağlarını güçlendiren, hısımlık ilişkisini mizahi temelde pekiştiren bir uygulama olarak değerlendirilebilir.

Niğde Ulukışla'da da damat tarafı çeyiz odasını hemen göremez. "Çeyiz almak için gelen oğlan evine, çeyiz odasının kapısı hemen açılmaz. Kapının anahtarı saklanır, kapıyı açmak için kız evinden birisi, oğlan evinden para ister. Para alındıktan sonra kapının anahtarı oğlan evine verilir (Dilmen, 2009: 58-59)." Bu ritüel içerisinde eğlence işlevinin yanında değer, anlaşma, kabul, toplum tarafından belirlenen ekonomik rollerin nasıl işlediğini simgelemesi bakımından dikkat çekicidir.

Sandık, çeyiz geleneğinin kutsal kutusu olarak tanımlanabilir. Çünkü sandık hem maddi bir birikimin göstergesidir hem de bu birikimin oluşmasını sağlayan inancın, geleneğin, kabulün, aynı zamanda muhafaza anlayışının temsilidir. Muhafaza edilen şey kıymetlidir. Bu kıymet hem içinde bulunan çeyizlik eşyalar sebebiyle hem de bu sandıkla bir sonraki nesle aktarılacak olan geleneği ve çiftin çocuklarının yeni kuracağı eve maya olacak bir parça eşyayı barındırması sebebiyledir. Türk kültüründe önemli bir yer tutan sandığa dair eğlenme, eğlendirme işlevini destekleyecek uygulamalar gerçekleşir. Bu uygulamaların en yaygını gelinin çeyizi baba evinden çıkarken kız tarafından bir ya da birkaç kişinin sandığın üzerine oturarak erkek tarafından bahşiş istemesiyle gerçekleşir.

Nevşehir ili Gülşehir ilçesinde bu gelenek uygulanırken sandığın üzerine gelinin erkek kardeşi oturtulur. Çeyizdeki ayna için de damattan bahşiş alınır (Çöl Yıldız, 2010: 105). Yöreden yöreye farklılıklar yaşansa da esas amaç eğlenmektir.

Sandıkla ilgili gerçekleştirilen geleneklerin amacı içinde bulunan çeyizin kıymetini verilen bahşişle temsili olarak vurgulamaktır. Burada kız tarafının temsilcileriyle erkek tarafının temsilcileri arasından yaşanan pazarlık ortamdaki kişiler için bir eğlenme aracıdır.

Kırşehir'de (Demir, 2019: 38) de uygulanan gelenekte gelinin yakınları sandığa oturur, damadın babası veya yakınları sandığa oturan kişiyi kaldırmak için oturan kişiye para verir. Daha önceki dönemlerde ise durumu iyi olmayan kişiler sandığa oturtularak kişiye maddi yardım sağlanması bu pratiklerin eğlenme işlevinin yanında sosyal yardım amacı güttüğünü, toplumsal kurallara ve kurumlara destek verildiğini gösterir. Bu gelenek çeyizin ekonomik bir işlevinin varlığını da ortaya koyar.

Niğde ili Çiftlik ilçesinde sandığı vermemek amacıyla yapılan eğlencelerden birisi de kapı tutma âdetidir. Burada özellikle gelinin yakın akrabası olan gençler, çeyizin bulunduğu odanın kapısının ardından damat tarafından bahşiş ister. Küçük bir pazarlıktan sonra kapı açılır (Akgümüş, 2007: 146).

Çankırı'da ise ikindi namazından sonra arabalarla, erkekler ve gençler kız evinden oğlan evine çeyiz götürür. Ayağı tez çocuklardan birisi, kırlent veya yastığı çeyizin habercisi olarak önden oğlan evine getirir ve damattan bahşişini alır. (Varvar, 2010: 101). Çankırı'da 1930'lu senelerde çeyiz götürülürken en güzel at süslenir. Atın başlığına sırma çerçeve bağlanır. Tekke dervişi elinde teberen ile önde yürür; ardında başı üzerinde içi ateşli bir saç taşıyan şiş vurunan süslü dervişler, sonrasında şeyhler ellerinde sancaklarıyla kudüm çalıp tekbir ve tehlil ile giderler. Onların arkalarında on beş güğüm şerbet, iki tane çiçekli mum götürenler gider. Güğüm ve mumlar da sırmalı çerçevelerle bağlanmıştır. Bunların arkasında sağdıcı götüren süvari, daha sonra çeyiz katırları gider. Önde giden süslü katıra da kumaş bağlanır (Üçok, 2002: 243-239). Bu yönüyle geçmişte çeyiz seyirlik bir özelliğe de sahiptir.

Çeyiz geçmişte el emeği ağırlıklı olarak hazırlansa da yahut bugün el işi eşyalarla birlikte elektronik eşyalar, beyaz eşyalar, mobilyalardan oluşsa da o içerisinde değer vermeyi, emek vererek biriktirmeyi, bu süreçte yapılan tecrübelerin toplu gösterimini barındırdığı için kişileri içinde bulundukları süre zarfında hoş vakit geçirmeye, eğlenmeye teşvik etmiştir. Yukarıda verilen bu örneklerde eğlenme işlevi toplumsal dayanışma sağlama, yeni tesis edilen ya da var olan ilişkilerin güçlendirilmesinde önemli bir rol üstlenir.

2.1. Toplumsal Kurumlara ve Törenlere Destek Verme

Toplumun en küçük birimi olarak aile, Türk kültürü için her zaman üzerinde önemle durulan bir konudur. Çünkü "toplumun sosyal ve kültürel temelleri aile içinde beslenir" (Nirun, 1994: 19). Çeyiz geleneği ise yeni kurulacak ailenin ihtiyaçları merkeze alınarak kişilerin kullanım alanları, zevkleri göz önünde bulundurularak hazırlanır. Bu anlamda çeyiz geleneğinin amacı zaten aile kurumuna, aile kurumuyla birlikte gelecek törenlere destek verme gayesi taşır.

Kültür, toplum düzeninin sağlanması konusunda denetim mekanizması görevi görür. Geleneklerin öğrenilmesi, benimsenmesi, uygulanması da bu denetim mekanizmasının düzenli işleyişine bağlıdır. Bu anlamda kültürün mensupları ve bu mensupların faaliyetleri önemlidir. Nitekim "Folklor gençlikte gelenekleri ve ahlaki standartları telkin etmek, yetişkinlikte uygun davrandığında ödüllendirmek, yoldan çıktığında eleştiriyle cezalandırmak, kurumlar ve âdetler sorgulandığında akılcılaştırma sağlamak, onlarla oldukları gibi yetinmeyi önermek ve günlük yaşamın zorluklarından, adaletsizliklerinden bir kaçış sağlamak için kullanılır" (Bascom, 2019: 83). Kültürün icracıları, bu icracıların seyirci ve dinleyicileri, kültürdeki ritüeller, toplumsal kurumları ve değerleri doğrulayıp onaylar. Bu şekilde toplumsal kurum ve değerler güncellenir. Güçlenip köklenir (Çobanoğlu, 2018: 263). Türk kültüründe çeyiz geleneği, çeyiz sandığı, çeyiz hazırlama, çeyizleme, çeyiz serme, çeyiz yazma, çeyiz asma; çeyiz çıkarma, çeyiz götürme; çeyiz kataı, çeyiz alayı; çeyiz görme,

çeyiz senedi, sandık basması gibi birçok ritüel ile zenginleşir (Demir, 2017: 134). Ritüellere katılan kimseler, ritüele dair oluşan etki, kabul ve mensubiyet çemberine dâhil olurlar.

Çeyiz geleneğinde hediyeleşme konusu toplumsal değerlerin güncellenip güçlendiği bir alan olarak dikkat çeker. Hediyeleşme gelin kız tarafından iki şekilde gerçekleşir. İlki gelin kızın çeyizine gelen hediyelerdir. Bu hediyeler geline yahut annesine eksik olan ihtiyacın sorulmasıyla belirlenebileceği gibi kişinin imkânları doğrultusunda aldığı çeyize katkı sağlayacak bir hediye de olabilir. Bu şekilde çeyiz çeşitlenme, zenginleşme imkânı bulur. Bu ziyaret sırasında çeyizi görmeye gelen kişiler mutlaka iyi temennilerde bulunur. Ziyaretçiler tarafından çeyiz dualanır. Bugün çeyiz serme ve gezme âdeti şartlara göre değişse de geçmişte Kırıkkale Karakeçilileri arasında pazar günü çeyiz gezme âdeti olduğu görülür. Kız evindeki çeyizler gezildikten sonra, çeyize katkı sunan hediyeler verilir (Özçelik, 1995: 32). Nevşehir Ürgüp yöresinde aile fertlerine hazırlanan bohçalara "yolluk" denilirken (Çalışır, 2024: 20) Niğde'de bu hediyeleşmenin adı "dimlik" tir.

> "Erkek evi pazardan esbap, hediye anlamına da gelen "dimlik" alır. Dimlik denilen bohçada çorap, iç çamaşırı, havlu gibi eşyalar bulunur. Bu dimliği kız evi eş, dost, hısım akrabalara verir. Bu bir çeşit düğün davetiyesi anlamına gelmektedir. Dimlikten alan düğüne gelirken kızın çeyizine hediye alıp gelmesi gerekir. Yani dimlik bir nevi takas yöntemidir. Düğüne hediyesiz gelenler hoş karşılanmaz (Esen, 2019: 50)".

Bir diğer hediyeleşme şekli ise gelinin çeyizi için hazırlanmış çoğunlukla el işi olarak yapılan oyalı yazma, işlemeli seccade, örgü çorap vb. eşyaların nişana ya da düğüne katılım sağlayan yakın akrabalara bohça hazırlanarak takdim edilmesi şeklinde gerçekleşir. Hediyeleşme erkek tarafından gelin için hazırlanan bohçalar şeklinde gerçekleşebilir. Bu durumda gelinin de damat için hazırladığı bohçalar erkek evine teslim edilir. Hediyeleşme geleneği kendi içerisinde bir hiyerarşiye sahiptir. Örneğin, her iki taraf için de kaynana ve kayınbabaya sunulan hediyeler diğer hediye bohçalarına göre daha fazla özen gösterilerek hazırlanmıştır. Bu durumun sebebi yeni yuva kuracak kişileri yetiştirmiş olan anne ve babaya gösterilen hürmettir.

> Örneğin, Nevşehir ili Gülşehir ilçesinde damat bohçasında: gömlek, kravat, seccade, tespih, havlu, iç çamaşırı, terlik, örme fanila ve çorap, üzeri işlenmiş mendil vardır. Anne-baba bohçasında: Bir takım nakış örtü, elbiselik kumaş, gömlek, gecelik, lif, havlu, iç çamaşırı, terlik, seccade, tespih, namaz örtüsü ve yemeni vardır. Akrabaların bohçasında: seccade, tespih, iç

çamaşırı, nakışlı yastık yüzü, lif, havlu, çorap, yemeni vardır (Çöl Yıldız, 2010: 102).

Bu âdetlere gösterilen hassasiyet aile kurumuna ne kadar önem verildiğini ortaya koyar. Bunun yanında çeyizin miktarı da önem taşımaktadır. Örneğin, Sivas ili Zara ilçesinde bir kızın çeyizinin fazla olması o yöredeki kadınların hamarat olduğunun göstergesidir. Aynı zamanda kızın çeyizi ne kadar çok olursa yöre halkının gözünde kızın değeri o derece artar ve kızın el emeği ürünleri fazla olursa kız maharetli olduğu için gideceği eve uğur ve bereket getireceğine inanılır (Koç, 2024: 76-77). Bu anlamda çeyiz, evlilik konusunun sınırlarının ötesinde toplumda kadının yerini ve kadına verilen değer kriterini göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Kriterlerin maddi sınırdan çıkarak uğur ve bereket anlamında manevi boyuta varması gelin kıza ve ailesine bireysel ve toplumsal bir sorumluluk da yüklemektedir. Dolayısıyla çeyiz hazırlama ve ortaya çıkarma sürecinde gösterilen bireysel beceri ve başarının burada toplumsal bir erdeme dönüştüğü söylenebilir. Çünkü çeyiz toplumsal kurallar ve değerlere göre şekillenirken, aynı zamanda toplumsal kurallar ve değerleri de etkilemektedir.

Çeyiz geleneği içerisinde gerçekleşen bir başka hediyeleşme şekli, çeyizi erkek evine getiren kimselerle alakalıdır. Nevşehir'de çeyizi getirenlere yemek yedirilir ve çeyiz ile birlikte küçük çocuklar varsa hediyeler ve para verilir (Yılmaz, 2020: 149).

Metin Ergun (2014: 67) çeyizle birlikte kalını, düğün sırasında ve sonrasındaki en önemli hediyeleşme olarak görür. Düğünün iletişim fonksiyonları incelendiği zaman, karşılıklı mal değişimi anlamına da gelen kalın ve çeyiz bağışının, düğünün ortaya çıkardığı kaosu ortadan kaldırıp yeniden uyumu ve düzeni sağlamanın aracı olduğu görülür. Bağışların, yani yeni evlilere verilen malların simetriği kaosu gidermekte ve düzeni sağlamaktadır. Bu yeni düzen, soya yeni bir ailenin katılmasıyla sağlanmaktadır. Kalın ve çeyiz olmadan yeni aile "tam insan/tam aile" haline gelemez. Kalın ve çeyiz onları normal, "tanıdık-bildik", sıradan ve "dünyalı" yapmaktadır. Bütün Türk dünyasındaki kalın ve çeyiz bağışları bu anlama gelmektedir.

Çeyiz geleneği tek bir üründen oluşmadığı için yapısı itibariyle iş birliğini gerektirir. "Her kültürel başarının özü iş birliği olduğuna göre düzen ve yasa sürdürülmelidir" (Çobanoğlu, 2018: 253). Her ne kadar geçmişte çeyize dâhil edilecek eşyanın dışarıdan satın alınması "ayıp" karşılansa da bugün çeyizde eksik görülen parçalar kişinin yapamadığı bir eşyayı karşı tarafın yapabildiği bir eşyayla değiştirmesi yoluyla elde edilebilir ya da satın alması yoluyla gerçekleşebilir (Abdülaziz Bey, 1995: 102-103).

Geçmişte "çok çeyiz getiren kızın ünü obalarda senelerce anıldığı" gibi bugün de çeyizin övüldüğü, ailenin ve gelin kızın takdir edildiği dolayısıyla bu durumun desteklendiği gözlemlenir (Yalman, 1977: 262). Burada amaç çokluğu övmek, azlığı yermek değil var olan imkânlar dâhilinde yeni kurulacak yuvaya destek olunmasını teşvik etmek aksi bir durumun

yaşanma ihtimalini uzaklaştırmaktır. Burada da toplumun denetim mekanizması olması yönündeki misyonu ön plana çıkar. Netice itibariyle toplumsal kurumlara ve törenlere destek verme işlevi çeyiz geleneğinin, çeyiz geleneğinde yer alan faaliyetlerin, bu faaliyetler yapılırken uygulanan ritüellerin ve diğer etkinliklerin desteklenmesini ifade eden uygulamalar barındırır.

2.3. Eğitim ve Kültürün Genç Kuşaklara Aktarılması İşlevi

Her ne kadar bu işlev sözlü kültür ortamının baskın olduğu toplumlarda bu kültür ortamının ürünleriyle toplumu eğitme durumunu ifade etse de her dönem kültürün devamlılığı onun eğitim yoluyla aktarılması suretiyle gerçekleşir. Bu eğitim okulda, herhangi bir kursta ya da usta çırak ilişkisi ile bir anne kız, nine torun gibi hayat içinde bir araya gelmesi muhtemel usta ve talebenin bir arada bulunmasıyla gerçekleşir. Bu işlevin belli bir yöreye özgü olarak değerlendirilmekten ziyade çeyiz geleneği perspektifinde bütün olarak ele alınması gerekmektedir. Çünkü bu işlev yöreden yöreye değişen bir yapıya sahip değildir.

Düzenin sürekliliği, kontrolü ve eğitimi gerektirir. Bu düzen, kültürün aktarılması ise çeyiz geleneği özelinde, eğitim yaş sınır fark etmeksizin her kesimden insanın bulunduğu ortaya çıkarılan işin inceliklerinin öğrenildiği ve geleneğin aktarıldığı bir ortamda gerçekleşir. Bu ortamda sadece çeyiz olarak ortaya çıkan iş öğrenilmez. Burada bir toplum içinde bulunmanın davranış, konuşma, üslup gibi görerek öğrenilecek incelikleri de aktarılır. Kişi bu sayede nasıl davranması gerektiğinin yanında nasıl davranmaması gerektiğini de tecrübe ederek öğrenme şansı elde eder. Bu öğrenimin kullanımı herhangi bir zamanla sınırlı olmadığından davranış anlamında kültürün aktarımına önemli bir katkı sağlar. Böylesi ortamlar zaman kısıtlaması ya da çeyiz işinin bitirilmesine dair herhangi bir zorunluluk barındırmadığı için geleneğe dair öğrenilen el işi bilgileri geniş bir zaman dilimine yayılabilir. Kişi bu sayede deneme yanılma yoluyla, kalıcı şekilde öğrenme sağlayabilir. Yeni yetişen neslin el ve motor becerilerinin gelişimi, estetik zevk oluşumu, bu alana dair usul, erkân gibi bilgiler bu ortamlar sayesinde gelişir. Bu ortam yapı olarak daha çok kadın ve kızlardan oluşur. Buna bağlı olarak üretilen ve tüketilen nesneler de hâkim çoğunluğa yöneliktir.

Çeyiz geleneğinde yer alan eşyalardaki motifler kültür hafızasının aktarımına yardım eder. Nar ve özellikle diğer taneli, çekirdekli meyvelerle birlikte buğday başağı, koçboynuzu, bolluk bereket temsiliyken, hayat ağacı sağlıklı ve geniş bir ailenin sembolüdür. Hayvanlardan geyik anaçlığın sembolü olarak kötülüklerden korunmanın bir aracı olarak düşünülürken yılan sağlık ve güç sembolü olmuştur.



Görsel 1 ve 2: Buğday başağı motifli havlu kenarı ve "geyik motifli işleme (Baysal Arşivinden, 2024; URL-2)".



Görsel 3 ve 4: Koçboynuzu motifli heybe ve çilek motifli mutfak takımı (Baysal Arşivinden, 2024).

Çeyiz geleneği uzun bir süreci kapsar ve bu süreç çeyiz eşyaları gelinin yeni evine varıncaya kadar devam eder. Katılımcı gözlem yoluyla edinilen bilgiler ışığında, gelinin baba evinden çıkmasıyla birlikte çeyiz eşyalarının da evden çıktığı yapılan konvoyla birlikte gelinin kabristanı ziyaret ettiği görülmüştür. Bu durum yaşayan büyüklere hürmet ve saygının yanında hayatta olmayan atalara saygının çeyiz geleneği bağlamında bugündeki göstergesi olması bakımından dikkat çekicidir.

2.4. Toplumsal ve Kişisel Baskılardan Kurtulma İşlevi

İşlevsel kuram için ihtiyaçlar belirleyici bir roldedir. Kültürün öznesi insan bazı durumlarda toplum tarafından kısıtlanan, yasaklanan ya da tasvip edilmeyeceğini bildiği davranışları ifade etme ihtiyacı hisseder. İşlevsel kuramın toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma işlevi bu noktada ortaya çıkar. Nitekim "kültür özünde araç olan bir aygıttır; insan çevresinde ve ihtiyaçlarının giderilmesi sürecinde karşılaştığı özel, somut problemleri onun sayesinde daha iyi çözme durumunda olur" (Malinowski, 1992: 21). Çeyiz geleneği özelinde düşünüldüğünde bu durum simgeler, semboller üzerinde gerçekleşir. Simge bir olgunun başka bir varlık üzerindeki temsilidir. Çeyizlik eşyalar üzerinden simgesel yollarla sözsüz iletişim sağlanmıştır.

Sivas'ın Şarkışla ilçesine bağlı Akçakışla bucağında anlaşarak evlenmek gizlilik içinde olur. Birbirlerinde gönlü olan kişiler kendi aralarında hediye alışverişi yaparlar. Bu hediyeler "dutu" olarak adlandırılır. Kızın erkeğe hediyesi genellikle çoraptır. Yörede bu çoraba "oynaş çorabı" denilir. Kız çorabı örerken çorapta hiçbir nakış ya da simge kullanmaz. Amaç dikkat çekmemektir. Kız çorabı bitirdiğinde üzerine nakışlar işler. Çorabın üzerine işlenen kalp, gül, bülbül, çiğdem gibi nakışlar aşkı anlatan motiflerdir. Çorabın yanında mendile de aynı motifler işlenir. Mendilin arasına kızın saçından kesilen tellerle püskül yapılıp konur. Hediye bu şekilde karşı tarafa ulaştırılır. Bu hediye vefa ahdidir (Öztürk, 2007: 159). Yüzük, çeyiz geleneği içinde önemli metaforlardan birisidir. O hem çeyiz geleneğinin önemli bir parçası hem de kız ve erkek tarafının evlenme ve evlendirme isteklerini sonlandıran bir nevi kişileri ve aileleri toplumsal ve kişisel baskılardan kurtaran bir araçtır.

İşlevsel kuramın toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma işlevi çeyiz gerecinde kullanılan temsiller yoluyla da gerçekleştirilebilir. Örneğin çeyiz eşyalarında kullanılan renkler nazar boncuğuna benzeyerek kullanıcısını kem gözlerden koruduğuna inanılır. Yine nazarın toplumsal bir baskı çeşidi olduğu düşünüldüğünde Hz. Fatma'nın el motifi özellikle çeyizlerin üzerine örtülen çevrelere uygulandığı görülür (Çelebilik ve Afşar, 2016: 370).



Görsel 5 ve 6: Nazar boncuğu şeklinde lif ve araba süsü (Baysal Arşivinden, 2024).

Türk halkı söyleyemediği duygularını, ördüğü patik, çoraplarda şekillerle renklerle ifade etmiştir. Anadolu'da geçmişten günümüze devam eden, giyim kültürü içerisinde yer alan el örgüsü çoraplar yüzyıllarca toplumun yaşayışı, zevk ve sanat anlayışı, el becerisiyle bütünleşerek önemli bir yere sahip olmuştur (Balkanal, 2016: 151).



Görsel 7 ve 8: Eli belinde, koçboynuzu ve çiçek motifli patikler (Baysal Arşivinden, 2024).



Görsel 9 ve 10: Kiraz motifli ve kelebek motifli patik (Baysal Arşivinden, 2024).

Yukarıdaki patiklerde çoğunlukla çiçek motifleri kullanılmıştır. Bunun yanında kullanılan eli belinde annelikle bağlantılı olarak "doğurganlık" dolayısıyla bereket, uğur getirme, mutluluk gibi duyguların sembolüdür (Gümüştekin, 2011: 114). Patik örneğinde kullanılmış olan çarkıfelek motifi ise evren imgesini, hareketi, tanrıya ulaşmayı, göğe yükselmeyi, iki dünya arasındaki geçişi, topraktan gelenin toprağa döneceğini, iyilik ve bereketi, şans ve talihi sembolize eder (Çetin, 2017: 356-358). Bunların yanında doğada bulunan ağaçların meyveleri, doğada bulunan diğer canlılar motif olarak patiklerde yer almıştır.

Çeyiz geleneğinde toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma işlevine destek veren bir diğer etken iki aile arasında yeni bir hısımlık bağı kurulmasıdır. Kurulan bu bağ, iki aileye de güç kazandırır. Yeni kurulacak ailenin temelleri atılırken çeyiz hazırlığında olumlu duygular dikkat çeker. Bu duygulardan birisi de çeyizin övünme vesilesi olmasıyla ilgilidir. Örneğin Niğde'de "Çeyiz sandığı düğünden önce gönderilir. Kız evinin ve oğlan evinin yakın akrabaları kendi evlerinde toplanırlar ve kıza alınan, oğlana alınan hediyeler herkese övünerek gösterilerek özenle bohçalanır (Esen, 2019: 34)." Aynı övgü durumu Kırıkkale'de çeyiz hazırlığına şahit olan gelinin arkadaşı tarafından bu hazırlığa şahit olmayan kimselere karşı da gösterilir. Burada amaç çeyizin

önemli derecede maddi ve manevi emekle hazırlanmış olduğunu diğer insanlara bildirmektir (Çetin Kılıç, 2023: 41).

Çeyiz geleneğinin bir başka açıdan toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma işlevi onun varlığıyla ilgilidir. Katılımcı gözlem yoluyla edinilen bilgilerden yola çıkıldığında Ankara Polatlı'da gelinlik çağa gelen kız evlenmek istemez ve talip olan aile çeşitli sebeplerle uygun görülmezse gerekçe olarak gelin kızın çeyizinin olmadığının belirtildiği görülür. Bu şekilde aile teklifi geri çevirmiş olur.

Sonuç

Çeyiz bilginin, becerinin, zevklerin ve kültürün sergilendiği bir alandır. Sorumluluk anlamında ailenin başarısının göstergesidir. Bu gösterge gelin kız ve ailesi için takdir edilecek bir başarıyken geleneğin devamlılığını sağlama anlamında teşvik işlevi de barındırır. Çeyiz hazırlamanın arka planı değerlendirilecek olduğunda bu sürecin geniş bir zamanı kapsadığı yeni yuva kuracak gelinlik çağa gelmiş kızın sorumluluk alma, bir işte sebat gösterme, estetik değer oluşturabilme, üretkenlik aşamalarını deneyimlediği görülür. Bu kazanımlarla birlikte gelin olacak kız evlilikle birlikte gelecek sorumlulukları taşıma kapasitesini güçlendirir. Bu durum da sağlıklı aile ve sağlıklı toplum yapısının zeminini oluşturur. Köklere bağlılık aidiyet hissini perçinler.

Bu çalışma çeyiz geleneğinin ihtiyaç, dolayısıyla işlev kavramıyla doğrudan ilgili olduğunu göstermiştir. Çeyiz, çiftlerin evlenmeden önce tertipledikleri somut eşyaların toplamı olmanın ötesinde, sosyal ve kültürel işlevi olan bir gelenektir. Makale, çeyiz geleneğinin eğlence, toplumsal destek, kültürel aktarım ve baskılardan kurtulma gibi dört temel işlevini ortaya koymuştur. Bu anlamda, uzun bir zaman gerektiren çeyiz hazırlama süreci, gelin olacak kız başta olmak üzere kadınlara el becerileri kazandırmakta ve oluşacak çekirdek aile başta olmak üzere toplumsal sorumluluklarını öğrenmelerine katkı sağlamaktadır. Çeyiz geleneğinin ortaya çıkmasında pek çok motivasyon kaynağı tespit edilmiştir. Öncelikle çeyiz geleneğinin yüzyıllardır süregelen bir gelenek olması ve yeni kurulacak olan aile kurumuna hizmet etmesi, içinde ritüeller barındırması, çeyiz sahibine ve çeyizin etki alanına kıymet verildiğini göstermesi onun oluşumu ve sürekliliğindeki başlıca motivasyon kaynağıdır.

Bu süreçte kişi yeni kazanımlar edinirken aynı zamanda kültür genç kuşaklara da aktarılmıştır. Bu süreçle toplumda yetişkin bir kimsenin nasıl davranması, düşünmesi ve hareket etmesi gerektiğine yönelik kazanımların da gerçekleştiği tespit edilmiştir. Çeyizin halka açık bir şekilde sergilenmesi, toplumsal bağları güçlendirmiştir. Evliliğe verilen önemi somut bir şekilde göstererek bu kurumun değerini vurgulayıp Türk kültürünün sürekliliğine katkı sağlamıştır. Çeyiz geleneğinin devamlılığının sağlanmasına el sanatları ve ritüeller destek olmuştur.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Abdülazîm, M. ed-Dîb (1993). Çeyiz. *İslâm Ansiklopedisi*, C. 8, 296-297, İstanbul: TDV Yayınları.

Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı âdet merâsim ve tâbirleri toplumsal hayat.* (hzl.: Kazım Arısan - Duygu Arısan Günay), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Akgümüş, B. (2007). *Niğde ili Çiftlik ilçesinin sosyo-ekonomik ve kültürel yapısı*. Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Balkanal, Z. (2016). Ankara ili Polatlı yöresi el örgüsü çoraplar. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 9(17), 149-166.

Bascom, W. R. (2019). Folklorun dört işlevi. (çev.: Ferya Çalış), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2,* (ed.: M. Öcal Oğuz - Selcan Gürçayır), 71-86, Ankara: Geleneksel Yayınları.

Başgöz, İ. (1996). Protesto: Folklorun beşinci işlevi (fonksiyonu). *Folkloristik: Umay Günay Armağanı,* (hzl.: Özkul Çobanoğlu - Metin Özarslan), 1-4, Ankara: Feryal Matbaası.

Çalışır, İ. (2024). *Nevşehir ve yöresinde çeyiz geleneği*. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çelebilik, G. - Afşar, H. (2016). Konya ili Karatay ilçesi evlerinde bulunan geleneksel el işlemelerinde türler. *Art-E Sanat Dergisi*, 9(18), 365-381.

Çetin Kılıç, M. (2023). *Düğün alışveriş sürecinde toplumsal yapılanmanın rolü üzerine etnografik bir çalışma: Kırıkkale ili örneği ile*. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Çetin, Y. (2017). Türk-İslam bezeme sanatında gamalı haç (svastika) ile çarkıfelek motiflerinin köken ve ikonografik anlamları üzerine bir değerlendirme. *Social Sciences Studies Journal (SSSJournal)*, *1. Uluslararası İpekyolu Akademik Çalışmaları Sempozyumu*, 3(8), 353-365.

Çobanoğlu, Ö. (2018). *Halk bilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çöl Yıldız, N. (2010). *Nevşehir Gülşehir ilçesi halk edebiyatı ve folkloru üzerine bir inceleme*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Demir, S. (2017). Sandık ve çeyiz kültürüne müzeografik (müze işlemleri) açıdan yaklaşmak. *Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Folklor/Edebiyat Dergisi*, 23(89), 131-145.

Demir, F. (2019). *Kırşehir ilinde geçmişten bugüne çeyiz geleneği*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Dilmen, D. (2009). *Niğde ili Ulukışla ilçesi halk kültürü araştırması*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Esen, R. (2019). *Türkiye'de evlilik ritüelleri: Niğde örneği*. Niğde: Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Efe, G. A. - Özlü, Ş. (2017). Bronislaw Malinowski ve işlevsel kuramdaki kültür örüntüleri. *Journal of Turkish Studies*, 5(12), 137-148.

Ekici, M. (2010). Kuramlar ve yöntemler. *Türk halk edebiyatı el kitabı*. (ed.: M. Öcal Oğuz), Ankara: Grafiker Yayınları.

Ekici, M. (2004). *Halk bilgisi (folklor) derleme ve inceleme yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayınları.

Emiroğlu, K. - Aydın, S. (2003). *Antropoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Ergun, M. (2014). Düğün kavgalarının mitolojik kökenleri. *Millî Folklor*, 101,60-72.

Gümüştekin, N. (2011). Anadolu ve diğer kültürlerde işaret ve simgelerde anlam. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 14(26), 103-118.

Koç, E. (2024). *Sivas İli Zara ilçesi çeyiz geleneğinde el sanatı ürünlerin kuşaklar arası karşılaştırmalı incelemesi*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Malinowski, B. (1992). *Bilimsel bir kültür teorisi.* (çev.: Saadet Özkal), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Nirun, N. (1994). *Sistematik sosyoloji yönünden aile ve kültür*. Ankara: AKM Yayını.

Özbudun, S. vd. (2014). *Antropoloji kuramlar kuramcılar*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Özçelik, B. (1995). *Kırıkkale Karakeçilileri'nin folkloru, halk edebiyatı ve etnografyası üzerine inceleme*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi.

Öztürk, İ. (2007). Evlilik sürecinde hediyeler. *Kültür Tarihimizde Çeyiz,* (ed.: Emine Gürsoy Naskali - Aylin Koç), İstanbul: Picus Yayınevi.

Türk, T. (2023). *Çankırı'nın Kızılırmak ilçesinde uygulanan düğün gelenekleri*. Çankırı: Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Üçok, H. (2002). *Çankırı tarih ve halkiyatı*. Ankara: Okuyan Adam Yayınları.

Varvar, M. (2010). *Çankırı'da kına, nişan ve düğün geleneği*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yalman (Yalgın), A. R. (1977). *Cenupta Türkmen oymakları I.* (hzl. Sabahat Emir), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yılmaz, Ç. (2020). *Nevşehir'de geçiş dönemlerinin halkbilimsel yönden incelenmesi*. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: TDK Güncel Türkçe Sözlük. https://sozluk.gov.tr/ (Erişim: 23.08.2024).

URL-2: https://pin.it/7vKn9rBA0 (Erişim: 23.09.2024).

Extended Summary

The tradition of dowry has been practiced in Turkish culture for centuries. This tradition has cultural and social importance. This study aims to analyze the tradition of dowry in Turkish culture in the context of functional theory. Dowry, which refers to the items to be used in the newly established home for marriage, is beyond a material preparation. Since the preparation phase of dowry requires a long time, this process nourishes social relations. In this process, it serves as a cultural institution that provides cultural transmission and fulfills many social functions. The field of study of this study is limited to the Central Anatolia region. In the study, field observations and document analysis were used to reveal both the traditional and current

functions of dowry. The main purpose of this study is to investigate the functions of the dowry tradition in social life from past to present and to examine the reasons underlying these functions. In doing so, the study evaluates its social functions in the context of Turkish culture by using functional theory to understand the role that dowry plays in the marriage process and how and in what way this tradition supports cultural and social structures.

The study is based on the functional theory of folklore, which assumes that every social phenomenon serves a purpose that contributes to the maintenance of social order. W. R. Bascom's theory of the four functions of folklore, which are entertainment and having a good time, supporting social institutions and ceremonies, cultural transmission to the younger generations, and liberation from social and personal pressures, form the theoretical basis of the analysis. These functions are applied to understand the multifaceted role of the dowry tradition in Turkish culture.

Participant observation and document analysis were used as research methodologies. Field observations were conducted in various regions of Central Anatolia to collect qualitative data on the preparation, display and social significance of dowry. The data collected was supported by a comprehensive review of existing literature on dowry traditions in Turkish culture. The use of these methods allows for a deeper understanding of how dowry functions in social and cultural settings, focusing particularly on its role in family dynamics and marriage rituals.

When analyzed through the lens of functional theory, the tradition of dowry fulfills four basic social and cultural functions. Dowry exists not only as a physical and material preparation for marriage, but also as a cultural and social institution with various roles. These roles are consistent with Bascom's four-function model, discussed in detail below.

Preparation of a dowry is both an individual and a social activity. Preparation of a dowry is an area of entertainment and socialization, especially among women. Handicrafts such as knitting, embroidery, crocheting and needlework are usually done on long winter evenings and provide women with the opportunity to come together and have a pleasant time while preparing the bride's dowry. This process not only serves a concrete purpose, but also creates a socially attractive environment where participants can share stories, sing folk songs and play games. For example, in Nevşehir, the dowry collection ritual includes fun activities such as hiding shoes and asking for tips, while in Eskişehir, the dowry contract is accompanied by humorous negotiations that add an element of fun to the tradition. The social interaction developed by frequently getting together during dowry preparation strengthens community ties and ensures that the tradition is carried out in an enjoyable and meaningful way. The dowry tradition plays an important role in protecting and supporting the family as a social institution, especially during the marriage process. In Turkish culture, the family is seen as the basic unit of society and the dowry tradition helps strengthen this institution by providing both material and spiritual support to the newly established family. The preparation of a dowry promotes social solidarity by bringing together not only the families of the bride and groom, but also the social circles of both parties. The display of dowry items serves as a public acknowledgement of the bride's skills and the family's commitment to supporting the future household. In regions such as Sivas, a dowry that is both elaborate and abundant is seen as a testament to the bride's skill and diligence, and increases her value within the community. Rituals associated with the dowry contribute to the strengthening of social values and institutions, especially those related to marriage and family life.

The dowry also serves as a means of transmitting culture. It enables the younger generations to learn about and preserve traditional crafts, motifs, and cultural symbols. Every element of the dowry has cultural significance. Many of the motifs used in the dowry symbolize prosperity, fertility, and family power. For example, pomegranates and sheaves of wheat, which are often embroidered on dowry items, represent abundance and fertility, while motifs such as the tree of life and deer symbolize health and family continuity. During the dowry preparation process, young women learn the knowledge and skills needed to make dowry items and ensure that these cultural symbols are passed on to future generations. This transfer of cultural knowledge is not limited to crafts; it also includes social values such as meticulousness, patience, and family loyalty. Therefore, the dowry tradition serves as both a material and spiritual tool for preserving cultural heritage. The dowry tradition also provides

a way to reduce social and personal pressures. In some cases, individuals may use dowry items to express their feelings or convey messages that cannot be openly discussed in society. Symbolic motifs embroidered on dowry items often carry personal meanings that allow the maker to nonverbally express feelings such as love, longing, or devotion. For example, in Sivas, brides may embroider symbolic patterns on socks or other dowry items as a subtle way of communicating personal feelings. In some cases, dowry may even serve as a way to ward off unwanted social pressure. For example, if a family does not want to accept a marriage proposal, they may claim that the bride's dowry is not yet ready, which is a socially acceptable way to delay or reject the proposal. In addition, the protective symbols that are often included in dowry items are believed to protect the bride and her family from harm, thus providing relief from social pressures associated with jealousy or misfortune. The study concludes that the dowry tradition continues to serve critical functions in Turkish culture, although it has changed over time in response to changing social and economic conditions. The tradition of dowry continues to be an integral part of marriage rituals, not only meeting the material needs of the newlyweds but also strengthening social and familial ties. When analyzed through the lens of functional theory, it becomes clear that dowry is not merely a material preparation for marriage; it is a cultural institution that facilitates entertainment, social harmony, cultural transmission, and freedom from social pressures.

Although modern technology and living standards have affected the types of products included in the dowry, the basic functions of tradition have remained intact. Products related to traditional handicrafts such as embroidery and needlework continue to ensure cultural continuity by ensuring that cultural values and skills are passed on to future generations during the dowry preparation process. Dowry is a process that allows for the development of manual skills, the ability to bear responsibility in society and the survival of cultural heritage. In addition, the display of the dowry contributes to the strengthening of the family structure as a social institution.

In conclusion, the dowry tradition in Turkish culture represents a multifaceted institution that fulfills important social, cultural and individual functions. This tradition plays a critical role in preserving cultural heritage, strengthening family values and maintaining social order. Despite the changes brought about by modern life, the dowry tradition has preserved its basic functions. Technological developments and changes in living standards may have affected the nature of the elements included in the dowry, but traditional crafts and rituals continue to ensure cultural continuity. The process of preparing the dowry not only provides young women with practical skills, but also contributes to their understanding of social responsibilities. In addition, the public display and celebration of the dowry strengthens social ties and emphasizes the importance of the institution of marriage. This tradition contributes to the preservation of cultural heritage, the strengthening of family values and the maintenance of social order. In this context, it continues to adapt and develop in the modern world, evolving while preserving its fundamental roles.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 09.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 02.06.2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1563821
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 917-933.

İnceleme Makalesi
Review Article

GELENEKSEL ÇOCUK OYUNLARI OYNAYAN ORTAOKUL ÖĞRENCİLERİNİN KEYİF ALMA DÜZEYLERİNİN İNCELENMESİ

♦

INVESTIGATION OF ENJOYMENT LEVELS AMONG MIDDLE SCHOOL STUDENTS PLAYING TRADITIONAL CHILDREN'S GAMES

Rahmi YILDIZ*-Oğuzhan ÇALI-Ahmet TEMEL*****

ÖZ: Bu araştırmanın amacı geleneksel çocuk oyunları oynayan ortaokul öğrencilerinin keyif alma durumlarının incelenmesidir. Araştırma ön test – son test kontrol gruplu yarı deneysel modeliyle tasarlanmış, 12 hafta uzunluğunda ve haftada 4 saat olarak uygulanmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu 2023-2024 eğitim-öğretim yılı güz döneminde, Sivas ilinde Millî Eğitim Bakanlığına bağlı bir devlet okulunda öğrenim gören 48 ortaokul öğrencisi oluşturmuştur. Deney grubuna geleneksel çocuk oyunları federasyonu tarafından belirlenen seksek, kaleli yakan top, mendil kapmaca ve tombik gibi oyunlar oynatılmıştır. Veriler, "Fiziksel Aktivitelerden Keyif Alma Ölçeği" yardımıyla toplanmıştır. Verilerin analizi SPSS programı aracılığıyla yapılmış; aritmetik ortalama, frekans, standart sapma ve korelasyon gibi betimsel analizler gerçekleştirilmiştir. Normallik dağılımını belirlemek amacıyla Shapiro-Wilks testi uygulanmış, verilerin normal dağılım göstermemesi nedeniyle parametrik olmayan testlerden Kruskal-Wallis, Post Hoc (Tukey ve Tamhane's t2,) testleri, Mann-Whitney U ve Wilcoxon testleri kullanılmıştır. Elde edilen bulgular, geleneksel çocuk oyunlarının ortaokul öğrencilerinin keyif alma düzeylerini artırdığını ortaya koymuştur. Ayrıca cinsiyet değişkeninde anlamlı bir fark bulunmamakla birlikte, sınıf düzeyi ile beden eğitimi ve spor dersi dışındaki oyunla ilişkili ders alma durumu değişkenlerinde anlamlı farklılıklar tespit edilmiştir. Bu sonuçlar, ortaokul ders programlarında oyun içeriklerine daha fazla yer verilmesinin, öğrencilerin keyif alma düzeylerinde olumlu değişiklikler sağlayabileceğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Ortaokul, Oyun, Geleneksel Çocuk Oyunları, Keyif Alma

ABSTRACT: *The aim of this research is to examine the enjoyment of middle school students playing traditional children's games. The research was designed with a quasi-experimental model with a pre-test-post-test control group, was implemented for 12 weeks and 4 hours per week. The study group consisted of 48 middle school students studying at a state school affiliated with the Ministry of National Education in Sivas province in the fall semester of the 2023-2024 academic year. The experimental group played games such as hopscotch, goalie dodgeball, handkerchief grabber, and tombik, which were determined determined by the traditional children's games federation. Data were collected with the help of the "Physical*

* Dr. Öğr. Üyesi.-Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Spor Bilimleri Fakültesi/Sivas-rahmiyildiz@cumhuriyet.edu.tr (Orcid: 0000-0001-9789-7157)
** Dr. Öğr. Üyesi.- Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Spor Bilimleri Fakültesi/Sivas-oguzhancali@cumhuriyet.edu.tr (Orcid: 0000-0001-6521-9714)
*** Dr.-MEB-dr.ahmettemel@gmail.com (Orcid: 0000-0001-9215-6106)

This article was checked by Turnitin.

Activities Enjoyment Scale". The data were analyzed using the SPSS program; descriptive analyses such as arithmetic mean, frequency, standard deviation and correlation correlation were performed. Shapiro-Wilks test was applied to determine normality distribution, and since the data did not show normal distribution, Kruskal-Wallis, Post Hoc (Tukey and Tamhane's) tests, Mann-Whitney U and Wilcoxon tests were used from nonparametric tests. The findings revealed that traditional children's games increased the enjoyment levels of middle school students. In addition, although there was no significant difference in the gender variable, significant differences were found in the variables of class level and taking games-related courses other than physical education and sports classes. These results show that including game content in middle school curriculums can positively change students' enjoyment levels.

Keywords: *Middle School, Game, Traditional Children's Games, Enjoyment*

Giriş

Oyun, insan hayatında temel bir role sahip olup özellikle çocukluk döneminde bireyin gelişimini şekillendiren önemli bir aktivite olarak öne çıkar. Oyun, çocukların zihinsel, duygusal, fiziksel ve sosyal gelişimlerine katkıda bulunan doğal bir öğrenme aracıdır (Pellegrini ve Smith, 1998: 580). Çocukların çevreleriyle etkileşime girme, problem çözme becerilerini geliştirme, sosyal becerilerini güçlendirme ve duygusal dengeyi sağlama süreçlerinde oyunun rolü tartışılmazdır (Smith ve Pellegrini, 2013: 78). Her toplumun kendine özgü oyunları olmakla beraber bu oyunlar geleneksel oyunlar olarak literatürde yerini almaktadır. Geleneksel çocuk oyunları, toplumsal değerlerin ve kültürel mirasın nesilden nesile aktarılmasında kritik bir öneme sahiptir (Huizinga, 2020: 112). Bu oyunlar, sadece çocukların eğlenme ihtiyacını karşılamakla kalmaz, aynı zamanda onların yaşam kalitesine de olumlu etki eder.

Geleneksel çocuk oyunları (GÇO), uzun bir geçmişe sahip olup toplumların kültürel yapısının bir parçası olarak şekillenmiştir. Bu oyunlar, genellikle kuşaktan kuşağa aktarılan, kuralları belirli ve çoğunlukla grup halinde oynanan etkinliklerdir. Fiziksel aktivite gerektiren ve sosyal etkileşimi teşvik eden bu oyunlar, çocukların fiziksel sağlıklarını desteklemenin yanı sıra, onların sosyal becerilerini, empati duygularını, karar verme becerilerini ve topluluk içinde iş birliği yapma yeteneklerini geliştirmelerine olanak tanır (Isenberg ve Quisenberry, 2002: 35; Çalı ve Yıldız, 2024: 108). GÇO, çocukların hem fiziksel hem de zihinsel gelişimlerine katkıda bulunan önemli bir araç olarak kabul edilir. Bu oyunlar, çocukların enerjilerini sağlıklı bir şekilde harcamalarına yardımcı olurken, aynı zamanda onların sosyal becerilerini geliştirme ve kendine güven duygusunu artırma açısından da önemli bir rol oynar (Ramazan, 2015: 42). Çocukların doğal bir öğrenme ortamı oluşturmasına olanak tanıyan GÇO, çocukların dünyayı keşfetmelerine, yeni beceriler öğrenmelerine ve bu becerileri geliştirmelerine de olanak tanır. Oyun oynayan çocuklar, çevreleriyle etkileşime geçer, problem

çözme becerilerini geliştirir ve duygusal dengesini sağlama konusunda önemli kazanımlar elde ederler (Önder, 2017: 37). GÇO, çocukların hayatlarının ilk dönemlerinde önemli bir yer tutar ve onların sağlıklı bir şekilde büyümelerine katkıda bulunur. Çocuklar için oyun, bir eğlence aracı olmanın ötesinde, onların fiziksel, zihinsel ve duygusal gelişimlerini destekleyen bir etkinlik olarak kabul edilir (Gray, 2011: 353).

GÇO, çocukların hem bireysel hem de grup halinde oynayabileceği etkinlikler sunar. Bu oyunlar, çocukların fiziksel aktivitelerini artırırken, aynı zamanda onların sosyal etkileşimlerini ve toplumsal aidiyet duygularını güçlendiren özellikler taşır (Ramazan, 2015: 50). GÇO'nun sağladığı keyif, çocukların motivasyonlarını artırarak, onların bu oyunlara olan bağlılıklarını güçlendirir. Bu durum, çocukların oyun deneyimlerinden daha fazla keyif almalarını ve bu sayede genel yaşam kalitelerinin artmasını sağlar (Csikszentmihalyi, 1990: 78). Oyunlardan keyif alan çocukların duygusal sağlığı gelişirken, stresle başa çıkma becerileri de gelişir (Fredrickson, 2001: 214). GÇO'nun çocukların yaşamlarındaki keyif alma duygularına etkisi, bu oyunların sadece eğlenceli aktiviteler değil, aynı zamanda eğitimsel ve gelişimsel araçlar olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. GÇO, çocukların fiziksel sağlıklarını desteklemekle kalmaz, aynı zamanda onların duygusal dengeyi sağlamalarına ve sosyal becerilerini geliştirmelerine yardımcı olur (Gray, 2011: 359). Özellikle spor yapma alışkanlığı olan çocuklar arasında yapılan araştırmalar, GÇO'nun yaşam kalitesini ve oyunlardan keyif alma duygularını artırmada etkili olduğunu göstermektedir (Ramazan, 2015: 41). Ayrıca bu oyunlar, çocukların sosyal bağlarını güçlendirmelerine ve aidiyet duygusu geliştirmelerine olanak tanır. Bu durum, çocukların genel yaşam kalitesini artırır ve onların duygusal sağlığını destekler (Önder, 2017: 46). GÇO, çocukların grup içinde nasıl davranmaları gerektiğini öğretir, onların sosyal becerilerini, karar verme becerilerini ve empati duygularını güçlendirir (Yıldız ve Koçak, 2022: 40). Örneğin, GÇO'nun sosyal becerilerini, özgüvenlerini ve problem çözme yeteneklerini geliştirdiği, onların genel yaşam kalitelerini artırdığı belirlenmiştir (Isenberg ve Quisenberry, 2002: 38). GÇO, çocukların günlük yaşamda karşılaştıkları stres ve zorluklarla başa çıkmalarına yardımcı olabilir, böylece onların genel mutluluk düzeylerini artırabilir. Bu bağlamda, GÇO'nun çocukların keyif alma düzeylerine olan etkisi, onların genel yaşam kalitelerinin artmasına katkıda bulunan önemli bir faktördür (Fredrickson, 2001: 225). GÇO'nun sağladığı keyif, çocukların sosyal becerilerini ve duygusal dayanıklılıklarını geliştirme açısından da önemlidir. Bu oyunlar, çocukların arkadaşlık ilişkilerini güçlendirir ve onlara ekip çalışmasının önemini öğretir. Oyunlar sırasında çocuklar, rekabet, sabır ve strateji geliştirme gibi deneyimlerle karşılaşır ve bu deneyimler onların bilişsel ve duygusal becerilerini pekiştirir (Isenberg ve Quisenberry, 2002: 36). Çocukların GÇO sırasında yaşadıkları pozitif duygular, onların genel

mutluluk düzeylerini artırarak, yaşam kalitelerine doğrudan katkıda bulunur (Temel vd., 2023: 259).

Özetle, GÇO çocukların aktivitelerden keyif almasını sağlamaktadır. Keyif alma kavramı incelendiğinde, oyun sırasında deneyimlenen pozitif duygusal durumları ifade eder. Oyun sırasında keyif almak, kullanıcıların oyun deneyimi olan ilgilerini artırarak oyun deneyimlerinden daha verimli bir şekilde faydalanmalarını sağlar (Csikszentmihalyi, 1990: 75). Özkurt vd., (2022: 28) tarafından tanımlanan "akış" durumu, yapılabilecek bir etkinliğe dahil edilirler ve bu süreçten büyük bir keyif değişimi durumu ifade eder. Keyifli bir oyun deneyimi, çocukların motivasyonunu artırır, stres düzeylerini azaltır ve genel yaşam kalitesini yükseltir (Fredrickson, 2001: 221). Keyif alma, çocukların oyuna devam etme isteğini artıran ve onların oyunlardan daha fazla yarar sağlamalarını mümkün kılan temel bir bileşendir (Scanlan vd., 1993: 279).

GÇO, çocuklara çok yönlü katkılar sağlayan önemli bir araçtır. Bu oyunlar, çocukların sadece fiziksel sağlıklarını desteklemekle kalmaz, aynı zamanda onların sosyal, bilişsel ve duygusal gelişimlerine de katkıda bulunur (Temel vd., 2024: 54). Çocukların oyunlardan ve fiziksel etkinliklerden aldıkları keyif, onların genel mutluluk düzeylerini artırarak, yaşam kalitelerini doğrudan etkiler (Özkurt ve Küçükibiş, 2022: 96; Küçükibiş vd., 2022: 1425). Literatürden elde edilen bilgilere göre, hareket etmenin veya fiziksel etkinliklere dayalı oynanan oyunların keyif alma düzeyine olumlu etki ettiğini göstermektedir. Bu durum, keyif alma düzeyini artırmada geleneksel çocuk oyunlarının bir etkisi var mıdır? Varsa ne düzeydedir? sorusunu akla getirmektedir ki bu da araştırmanın amacını ortaya koymaktadır. Buradan hareketle GÇO oynayan ortaokul öğrencilerinin keyif alma durumlarının incelenmesi amaçlanmıştır. Yürütülecek çalışmanın literatüre, eğitimcilere ve ebeveynlere önemli bilgiler kazandıracağı düşünülmektedir. Literatür incelendiğinde çocukların oyundan keyif aldığı ve çok yönlü gelişimlerine olanak sağladığı anlaşılmıştır. Yapılan çalışmalarda geleneksel çocuk oyunları federasyonu içerisinde olan ve müsabaka kuralları açıkça ortaya konmuş seksek, kaleli yakan top, mendil kapmaca ve tombik gibi oyunların keyif almaya etkisi incelenmemiştir. Bu oyunlar gençlik ve spor bakanlığı tarafından yürütülen ve okul sporları kapsamında organizasyonu yapılan nitelikli oyunlardır. Bu oyunların çocuklar üzerindeki etkilerinin incelenmesi, söz konusu etkileşimlerin anlaşılması açısından büyük bir önem taşımaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, ön test-son test kontrol gruplu yarı deneysel bir modelde tasarlanmıştır. Yarı deneysel modellerde, öncelikle aynı gruptaki öğrencilerden ön test ve son test ölçümleri alınır. Daha sonra, araştırmacı bağımsız değişkenleri kontrol ederek deney gruplarına

planlanan müdahaleleri uygular. Bu süreçte, deney sonuçlarını etkileyebilecek dışsal değişkenlerin kontrol altına alınması gerekmektedir. Son aşamada, belirlenen gruplara son test uygulanarak, gruplar arasındaki fark istatistiksel olarak analiz edilir (Büyüköztürk, 2016: 82). Bu araştırma, eğitim çalışmalarında sıklıkla kullanılan mevcut gruplar üzerinde gerçekleştirildiği için yarı deneysel bir nitelik taşımaktadır. Deneysel araştırmalarda, bağımsız değişkenlerin bağımlı değişkenler üzerindeki etkisi incelenir ve bu incelemenin temel amacı, değişkenler arasında bir neden-sonuç ilişkisi kurmaktır (Büyüköztürk vd., 2020: 45; Can, 2019: 37).

Deneysel Tasarım

Deney grubundaki öğrencilere, 12 hafta boyunca haftada 4 saat olarak belirlenen geleneksel çocuk oyunları, beden eğitimi ve spor dersi kapsamında oynatılmıştır. Bu süreç, yıllık ders programına dahil edilmiş ve geleneksel çocuk oyunları eğitimi almış bir beden eğitimi ve spor öğretmeni tarafından yürütülmüştür. Kontrol grubunda ise beden eğitimi ve spor dersi standart müfredat takip edilmiştir. Araştırmaya dahil edilen oyunlar, geleneksel çocuk oyunları federasyonu tarafından belirlenen ve en yaygın oynanan oyunlar arasından seçilmiştir (URL-1). Seksek, kaleli yakan top, mendil kapmaca, tombik, halat çekme ve çuval yarışı gibi oyunlar çocuklara oynatılmıştır.

Çalışma Grubu

Bu araştırmada; deneysel bir desen kullanıldığı için evren ve örneklem belirlemesi yapılmamış, bunun yerine "çalışma grubu" terimi tercih edilmiştir (Büyüköztürk vd., 2020: 76). Deneysel araştırmalarda genellikle büyük gruplarla çalışmak zor olduğundan, daha küçük gruplarla çalışılması önerilmektedir. Araştırma grubu, oransız küme örnekleme yöntemi ile seçilmiştir. Bu yöntemde, evrendeki bireylerin eşit seçilme şansı yerine, belirli kümelerdeki tüm elemanlar ile çalışılır (Karasar, 2017: 54). Kontrol grubunun oluşturulduğu deney grubunun bulunduğu araştırmalarda, örneklem büyüklüğünün 10-20 arasında olması başarılı bir araştırma için önerilmektedir (Büyüköztürk vd., 2020:78). Bu doğrultuda, deney ve kontrol gruplarının her birinde 24 öğrenci olmak üzere toplamda 48 öğrenci yer almıştır. Grupların homojenliğini sağlamak amacıyla, her sınıf düzeyinden (5-8. sınıf) altı öğrenci seçilmiş ve bu öğrencilerin üçü kız, üçü erkek olarak belirlenmiştir. Çalışma grubunu Sivas Merkez'de bir ortaokulda geleneksel çocuk oyunları grubuna (n=24) ve kontrol grubuna (n=24) dahil edilen toplam 48 öğrenci oluşturmuştur.

Tablo 1. Araştırmaya katılan öğrencilerin demografik özellikleri

Değişken	Alt Kategoriler	F	%	Toplam
Cinsiyet	Erkek	24	50,0	48
	Kız	24	50,0	
Sınıf düzeyi	5. sınıf	12	25,0	
	6. sınıf	12	25,0	
	7. sınıf	12	25,0	
	8. sınıf	12	25,0	
Beden eğitimi ve spor dersi hariç oyunla ilişkili bir ders alma durumu	Evet	16	33,3	
	Hayır	32	66,7	

Tablo 1'deki bulgular incelendiğinde, cinsiyete göre katılımcıların %50'sinin erkek ve %50'sinin kız olduğu görülmektedir. Katılımcıların sınıf düzeylerine bakıldığında, %25'inin 5.sınıfta, %25'inin 6.sınıfta, %25'inin 7.sınıfta ve %25'inin de 8. sınıfta öğrenim gördüğü tespit edilmiştir. Beden eğitimi ve spor dersi hariç oyunla ilişkili bir ders alma durumları değerlendirildiğinde ise %33,3'ünün oyun ile ilgili ders ya da kurs aldığı, %66,7'sinin ise oyun ile ilgili ders ya da kurs almadığı görülmektedir.

Veri Toplama Araçları

Kişisel Bilgi Formu: Katılımcıların; cinsiyet, sınıf düzeyleri ve beden eğitimi ve spor dersi hariç oyunla ilişkili bir ders alma durumlarına ilişkin bilgileri toplamak amacıyla hazırlanan bir formdur.

Fiziksel Aktivitelerden Keyif Alma Ölçeği: Bu ölçek, öğrencilerin fiziksel aktivitelerden aldıkları keyfi ölçmek amacıyla geliştirilmiş bir ölçme aracıdır. Mullen ve diğerleri (2011: 5) tarafından geliştirilen ölçek, Özkurt ve diğerleri (2022: 31) tarafından Türkçeye uyarlanmıştır. Ölçekte algılanan keyif, haz ve zevk gibi olumlu duyguları içeren 8 madde bulunurken, ölçek tek boyutlu bir yapıya sahiptir. Olumsuz ifadeler içermeyen 7 dereceli Likert tipi ölçekten elde edilebilecek toplam puan, 8 ile 56 arasında değişmektedir. Mevcut araştırmada, ölçeğin model-veri uyumu incelenmiş ve uyum iyiliği indeksleri 0.97'nin üzerinde bulunarak yüksek düzeyde bir uyum göstermiştir. Ayrıca, ölçeğin güvenilirlik katsayısı 0.89 olarak rapor edilmiştir. Bu çalışmada ise cronbach alpha güvenirlik katsayısının 0.86 olduğu görülmüştür.

Verilerin Analizi

Verilerin analizi SPSS programı kullanılarak gerçekleştirilmiş, bu süreçte aritmetik ortalama, standart sapma, frekans ve korelasyon gibi betimsel analizler yapılmıştır. Normallik dağılımı için Shapiro-Wilks testi uygulanmıştır. Veriler normal dağılım göstermediği için parametrik olmayan testlerden, Kruskal-Wallis, Post Hoc (Tukey ve Tamhane's)

testleri, Mann-Whitney U ve Wilcoxon testleri kullanılmıştır. Anlamlılık testi için 0.05 düzeyinde bir anlamlılık seviyesi belirlenmiştir. Deneysel araştırmalarda, gruplar arasındaki farkları değerlendirmek amacıyla, katılımcıların ön test ve son test puanları arasındaki farklar istatistiksel olarak hesaplanmış ve bu fark puanları kullanılarak gruplar karşılaştırılmıştır. Karşılaştırma sonrasında tespit edilen farklılıkların büyüklüğünü hesaplamak için η^2 değeri kullanılmıştır. η^2 değeri 0.01 küçük, 0.06 orta ve 0.14 büyük etki gücü olarak yorumlanmıştır (Cohen, 1988). Veriler bu doğrultuda ele alınmıştır.

Bulgular

Tablo 2. Öğrencilerin keyif alma düzeylerine ilişkin ön test puanlarının karşılaştırılması

Test	Grup	n	Toplam puan	U	P
Ön test	Deney	24	21,65	139,000	,150
	Kontrol	24	22,15		

Araştırma ve kontrol gruplarının ön test puan toplamları sırasıyla 21,65 ve 22,15 olarak hesaplanmıştır. Yapılan Mann-Whitney U testi analiz sonuçlarına göre, bu iki grup arasında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık tespit edilmemiştir. Bu bulgular, araştırma ve kontrol gruplarının ön test puan ortalamalarının istatistiksel açıdan birbirlerinden farklı olmadığını ortaya koymaktadır.

Tablo 3. Gruplara göre keyif alma düzeylerine ilişkin son test puanlarının karşılaştırılması

Testler	Gruplar	n	Toplam puan	x^2	P	η2
Son test	Deney	24	35,60	7.260	.001*	.151
	Kontrol	24	23,40			

*(p<.05)

Tablo 3'teki bulgular incelendiğinde, araştırma ve kontrol gruplarının son test puanları sırasıyla 35,60 ve 23,40 olarak hesaplanmış ve gruplar arasında anlamlı bir fark olduğu tespit edilmiştir (p<0,05). Bu farkın araştırma grubunun lehine olduğu görülmektedir. Geleneksel çocuk oyunlarını oynayan öğrencilerin keyif alma düzeylerinin gelişimi, etki büyüklüğü açısından incelendiğinde, oldukça anlamlı bir etkiye sahip olduğu görülmüştür.

Ön test ve son test verilerinden elde edilen sonuçlar doğrultusunda, gruplar arasındaki keyif alma düzeylerini belirlemek amacıyla Wilcoxon işaretli sıralar testi uygulanmış ve sonuçlar Tablo 4'te sunulmuştur.

Tablo 4. Öğrencilerin keyif alma düzeylerine ilişkin ön test ve son test puanlarının karşılaştırılması

Son test-Ön test	Sıra	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
Keyif Alma Düzeyleri	Negatif Sıra	48	8	23,60	-3,869	,001*
	Pozitif Sıra	48	35	35,20		
	Eşit	48	5	25,60		

*(p<.05)

Araştırma bulguları, oynatılan oyunlar sonrasında 8 katılımcının keyif alma düzeylerinde azalma, 35 katılımcının keyif alma düzeylerinde artış olduğunu ve 5 katılımcının ise ortalamalarında herhangi bir değişiklik olmadığını göstermektedir. Bulgulara göre, katılımcıların %90'ından fazlasının keyif alma düzeylerinde anlamlı bir artış olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 5. Gruplara göre keyif alma düzeylerine ilişkin toplam fark puanlarının karşılaştırılması

Testler	Gruplar	n	Sıra Ortalaması	x^2	P
Keyif Alma Düzeyleri	Deney	24	47.05	27.517	.001*
	Kontrol	24	29.23		

*(p<.05)

Tablo 5'deki bulgulara göre, deney ve kontrol grupları arasında keyif alma düzeylerine ilişkin son test-ön test fark puanlarının Post Hoc Tukey Testi sonuçlarına göre, geleneksel çocuk oyunları oynayan grup lehine istatistiksel olarak anlamlı bir fark olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, cinsiyet değişkeninin öğrencilerin keyif alma düzeylerini incelemek amacıyla, son-test ve ön-test puanları arasındaki fark puanları hesaplanmış ve bu fark puanlarına ilişkin bulgular Tablo 6'da sunulmuştur.

Tablo 6. Cinsiyet değişkenine göre keyif alma düzeylerine ilişkin toplam fark puanlarının karşılaştırılması

Testler	Cinsiyet	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	P
Keyif alma düzeyleri	Erkek	24	42.12	1010.88	153,200	,343
	Bayan	24	41.40	993.60		

Tablo 6'daki bulgular, cinsiyet değişkeni ile keyif alma fark puanları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık bulunmadığını göstermektedir. Ayrıca, sınıf düzeyinin keyif alma düzeyleri üzerindeki etkilerini değerlendirmek amacıyla son test ve ön test puanları arasındaki farklar hesaplanmış olup bu fark puanlarına ilişkin veriler Tablo 7'de sunulmuştur.

Tablo 7. Sınıf düzeylerine göre keyif alma düzeylerine ilişkin tamhane's t2 post hoc analizi

Boyut	Sınıf Değişkeni	Sınıflar	Ortalama Fark	Ss	p	Tamhane's
Keyif alma düzeyleri	**5. Sınıf**	6. Sınıf	6.75	.089	.001	5-6, 5-7, 5-8
		7. Sınıf	5.25	.078	.028	
		8. Sınıf	8.00	.117	.002	
	6. Sınıf	5. Sınıf	6.75	.089	.001	6-8
		7. Sınıf	2.37	.126	.456	
		8. Sınıf	4.40	.092	.002	

	5. Sınıf	5.25	.078	.028
7. Sınıf	6. Sınıf	2.37	.126	.456
	8. Sınıf	2.78	.134	.108
	5. Sınıf	8.00	.089	.002
8. Sınıf	6. Sınıf	4.40	.092	.002
	7. Sınıf	2.78	.134	.108

*(p<.05)

Yapılan Tamhane's t2 post hoc analiz sonucuna göre 5. sınıf ile 6-7 ve 8. sınıflar arasında ve 6. sınıf ile 8. sınıf arasında anlamlı farklılıklar tespit edilirken diğer sınıf düzeylerinde anlamlı farklılık tespit edilmemiştir. Bu farklılıkların, sınıf düzeyi arttıkça daha büyük sınıflar lehine olduğu görülmektedir (p<0.05). Beden eğitimi ve spor dersi dışında, oyunla ilişkili bir ders alıp almama durumuna göre öğrencilerin geleneksel çocuk oyunlarından keyif alma düzeylerini incelemek amacıyla, son test puanlarından ön test puanları çıkarılarak fark puanları hesaplanmıştır. Bu fark puanlarının karşılaştırılması ise Tablo 8'de sunulmuştur.

Tablo 8. Beden eğitimi ve spor dersi hariç oyunla ilişkili bir ders alma değişkenine göre öğrencilerin keyif alma düzeylerine ilişkin toplam fark puanlarının karşılaştırılması

Testler	**Beden eğitimi ve spor dersi hariç oyunla ilişkili bir ders alma**	**n**	**Sıra Ortalaması**	**Sıra Toplamı**	**U**	**P**
Keyif alma düzeyleri	Evet	16	31.72	507.500	,500	,001
	Hayır	32	39.65	1.268.800		

*(p<.05)

Tablo 8'deki bulgulara göre, beden eğitimi ve spor dersi dışında oyunla ilişkili bir ders alma durumu değişkenine göre, öğrencilerin keyif alma düzeylerinin ön-test ve son-test puan ortalamaları karşılaştırıldığında istatistiksel olarak beden eğitimi ve spor dersi dışında oyunla ilişkili bir ders almayan öğrencilerin lehine anlamlı bir fark olduğu belirlenmiştir.

Tartışma ve Sonuç

Bu araştırmada, geleneksel çocuk oyunları oynayan ortaokul öğrencilerinin oyunlardan aldıkları keyif düzeyleri incelenmiştir. Ayrıca, öğrencilerin cinsiyet, sınıf düzeyi ve beden eğitimi dersi dışında oyunla ilgili herhangi bir ders alma durumlarının, keyif alma düzeyleri üzerinde bir etkisinin olup olmadığı da araştırılmıştır. Araştırma bulgularında GÇO oynayan öğrencilerin fiziksel aktiviteden keyif alma durumlarının etki büyüklüğünün yüksek düzeyde olduğu tespit edilmiştir (Tablo 4). Bu sonucun ortaya çıkmasında, GÇO'nun sosyalleşmeyi teşvik etmesi, fiziksel

aktiviteye dayalı olması ve öğrencilerin bilişsel ve duygusal gelişimlerine katkı sağlaması olabilir. Ayrıca, bu oyunların kültürel geçmişe dayalı olarak öğrencilerde kültürel bağ kurması ve eğlenceli bir öğrenme ortamı sunması da bu durumu açıklayabilir. Literatürdeki araştırmalar da bu bulguları desteklemektedir (Abur, 2022: 63; Durmaz, 2017: 17; Özkurt vd., 2022: 18; Johnson vd., 2017: 402; Ergün, 2013: 54; Moore vd., 2009: 121; Özkurt ve Küçükibiş, 2024: 13; Temel vd., 2023: 261; Temel vd., 2024: 63).

GÇO oynayan ortaokul öğrencilerinin fiziksel aktiviteden keyif alma durumları cinsiyet değişkeninden etkilenmemiştir. GÇO kız ve erkek öğrenciler için benzer keyif alma düzeyleri oluşturmuştur. Öğrencilerin geleneksel çocuk oyunlarına yönelik keyif alma düzeylerinin cinsiyet değişkenine göre farklılık göstermemesinin temelinde, oyunların her iki cinsiyet için de eşit derecede ilgi çekici ve eğlenceli olması, kültürel yapının cinsiyet farkını gözetmeksizin bu oyunlara katılımı teşvik etmesi veya cinsiyetin bu tür etkinliklerde keyif alma düzeyine etki eden bir faktör olmaması düşünülebilir. Bu bulgular doğrultusunda yapılan araştırma ile literatürle benzerlik gösteren araştırmalara rastlamak mümkündür. Abur (2022: 63) tarafından gerçekleştirilen araştırmada, ortaokul öğrencilerinin fiziksel aktivite ve egzersizden hoşlanma düzeyleri ile cinsiyet değişkeni arasındaki ilişki incelenmiş ve bu değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır. Durmaz (2017: 59) ise ergenlik dönemindeki 280 öğrenci üzerinde yaptığı çalışmada fiziksel aktiviteden hoşlanma düzeyleri ile cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık olmadığını tespit etmiştir. Benzer bir çalışmada, ortaokul öğrencilerinin sportif etkinliklere katılımı ve fiziksel aktiviteden hoşlanma durumları cinsiyet değişkenine göre incelenmiş ve egzersizden hoşlanma düzeyleri arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır (Uzun vd., 2017: 44). Literatürde, mevcut araştırma konuları ve bulguları ile benzerlik göstermeyen araştırmalara da rastlamak mümkündür. Johnson vd. (2017: 405)'nin araştırmasında erkek ergen öğrencilerin keyif alma düzeylerinin kız öğrencilerinden anlamlı şekilde yüksek olduğu tespit edilmiştir. Özkurt ve Küçükibiş (2024: 35) tarafından gerçekleştirilen farklı okul kademelerindeki öğrencilerin fiziksel aktivitelerden keyif alma düzeylerine yönelik araştırmada, cinsiyet değişkenine göre fiziksel aktivitelerden keyif alma düzeylerinde anlamlı farklılık olduğu tespit edilmiştir. Kaya vd., (2021: 119) üniversite öğrencileri arasında gerçekleştirdikleri araştırmada da erkek öğrencilerin fiziksel aktivite içeren oyunlardan aldıkları keyif puanlarının kadınlardan öğrencilerden daha yüksek olduğunu gözlemlemiştir. Fairclough (2003: 14) da erkek öğrencilerin keyif alma düzeylerinin kadın öğrencilerden belirgin şekilde yüksek olduğunu tespit etmiştir. Ayrıca, fiziksel aktivite ve oyun etkinliklerindeki keyif alma düzeylerinin erkek öğrenciler açısından kadın öğrencilerden daha yüksek olduğunu gösteren çeşitli çalışmalar

mevcuttur (Alıncak, 2016: 42; Carroll ve Loumidis, 2001: 16; Carraro vd., 2008: 917; Dunton vd., 2009: 120; McCarthy vd., 2008: 151; Kalaja vd., 2010: 84; Prochaska vd., 2003: 175; Alıncak ve Yeltekin, 2021: 95). Bu bulgular, mevcut araştırmanın sonuçlarıyla benzerlik göstermektedir. Ancak, bazı araştırmalar kadın öğrencilerin keyif alma düzeylerinin erkeklerden daha yüksek olduğunu ortaya koymaktadır. Ergün (2013: 54) tarafından gerçekleştirilen bir araştırmada, okul çağı çocuklarında egzersizden hoşlanma ile fiziksel aktiviteye katılma arasındaki ilişki incelenmiş ve kız öğrencilerin keyif alma puanlarının erkek öğrencilerden daha yüksek olduğu tespit edilmiştir. Benzer şekilde Moore'nin (2009: 123) araştırmasında, kız öğrencilerin fizik aktivitelerden keyif alma düzeylerinin erkek öğrencilerden belirgin bir şekilde daha yüksek olduğunu ortaya koymuştur.

Öğrencilerin sınıf seviyelerine göre fiziksel aktiviteden keyif alma durumları farklılık göstermiştir. Öğrencilerin geleneksel çocuk oyunlarına yönelik keyif alma düzeylerinin sınıf düzeyi değişkenine göre farklılık göstermesinin temelinde daha küçük yaştaki öğrencilerin oyunlara katılım sırasında daha yüksek düzeyde heyecan ve keyif yaşamaları olabilir. Küçük yaş gruplarındaki öğrencilerin, oyunlar sırasında eğlenceye ve sosyalleşmeye daha fazla odaklanmaları, oyunları yeni ve ilgi çekici bulmaları, bu gruplarda daha yüksek keyif alabilmektedir. Ayrıca, gelişimsel olarak daha küçük çocukların oyun sırasında duygusal tepkilerinin daha yoğun olması ve basit, fiziksel aktivitelere yönelik daha büyük bir ilgi göstermeleri de bu farkın ortaya çıkmasını açıklayabilir. Bu bulgular doğrultusunda yapılan araştırma ile literatürle benzerlik gösteren araştırmalara rastlamak mümkündür. Alıncak vd., (2018: 55) araştırmalarında öğrencilerin fiziksel aktivite içeren oyunlara yönelik tutum düzeyleri ile sınıf düzeyi değişkeni arasındaki farklılıklar incelenmiş ve bu değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark tespit etmişlerdir. Ayrıca, sınıf düzeyi arttıkça öğrencilerin fizik aktivitelerden haz alma ve hoşlanma düzeylerinin de arttığı belirlenmiştir. Kaya vd., (2021: 124) öğrencilerin fiziksel aktivite içeren oyunlara yönelik tutumları ile sınıf düzeyi değişkeni arasındaki farklılıkları incelenmiş ve bu iki değişken arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olduğunu ortaya koymuştur. Araştırmada, 4. sınıf öğrencilerinin 1. sınıf öğrencilerine kıyasla oyun oynamaya daha istekli oldukları, oynadıkları oyunlardan daha fazla keyif aldıkları ve bu nedenle daha yüksek düzeyde mutluluk hissettikleri belirlenmiştir. Ayrıca, sınıf düzeyi arttıkça öğrencilerin fiziksel aktivite ve oyun tutumlarının da kademeli olarak yükseldiği sonucuna ulaşılmıştır. Ancak, literatürde yer alan bazı araştırmaların sonuçları bu bulguyla örtüşmemektedir. Karabaş (2020: 20) araştırmasında öğrencilerin fiziksel aktivite içeren oyunlara yönelik tutumlarının sınıf düzeyinden etkilenmediğini tespit etmiştir. Kaya vd., (2021: 122) araştırmalarında öğrencilerin sınıf düzeyine göre oyunsallığa verdikleri yanıtlar incelenmiş ve "oyun isteği" alt boyutunda

puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark tespit etmişlerdir. Ancak, diğer alt boyutlarda (keyif alama, sosyal uyum ve risk alma) sınıf düzeyi açısından anlamlı bir farklılık tespit etmemişlerdir. Balcı ve Ekici'nin (2018: 3) araştırmasında, öğrencilerin oyunsallığa ilişkin tutumlarının alt boyutları olan oyun tutkusu, keyif alma, sosyal uyum, oyun isteği ve risk alma açısından sınıf düzeyi değişkenine bağlı olarak herhangi bir farklılık göstermediği ifade edilmiştir.

Beden eğitimi ve spor dersi dışında oyunla ilgili bir ders almayan öğrencilerin fiziksel aktiviteden keyif alma durumları daha yüksek bulunmuştur. Bu farklılığın; öğrenci gruplarının farklı öğrenme ve oyun oynama alışkanlıklarından kaynaklanabileceği de düşünülebilir. Resmi bir oyun dersi almayan öğrenciler, oyunları daha spontane ve özgür bir şekilde deneyimlerken, yapılandırılmış bir ders kapsamında oyun oynayan öğrenciler oyunları daha kuralcı ve disiplinli bir biçimde oynuyor olabilirler. Bu farkın öğrencilerin oyun seçme özgürlüğünü kısıtlayabileceğinden kaynaklandığı düşünülebilir. Bu bulgular doğrultusunda yapılan araştırma ile literatürle benzerlik gösteren araştırmalara rastlamak mümkündür. Kaya vd., (2021: 19) öğrencilerin beden eğitimi ve spor dersi dışında oyunla ilişkili bir ders alma durumuna göre oyunsallığa verdikleri yanıtları incelemiş; keyif alma ve risk alma boyutlarına göre anlamlı farklılık tespit etmişlerdir. Ancak, diğer alt boyutlarda (sosyal uyum, oyun isteği ve oyun tutkusu) beden eğitimi ve spor dersi dışında oyunla ilişkili bir ders alma durumu açısından anlamlı bir farklılık bulunmamıştır. Karabaş (2020: 25) çalışmasında, öğrencilerin fiziksel aktivite içeren oyunlara yönelik tutumları çeşitli değişkenler açısından incelemiş ve beden eğitimi ve spor dersi dışında oyunla ilgili bir ders alma durumuna göre keyif alma, oyun tutkusu ve oyun isteği puanları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır. Ancak, sosyal uyum alt boyutunda "evet" yanıtı veren öğrenciler ile "hayır" yanıtı veren öğrenciler arasında anlamlı bir fark gözlemlenmiştir. Özkurt vd., (2022: 95) araştırmasında ise lise ve üniversite öğrencilerinin fiziksel aktivite düzeyleri ile fiziksel aktiviteden keyif düzeyleri arasında anlamlı ilişki bulunmuştur. Bu bağlamda, ortaokul öğrencilerinin fiziksel aktivite düzeyleri arttıkça, egzersizden hoşlanma düzeylerinin de yükseldiği tespit edilmiştir. Literatür taraması sonucunda, mevcut araştırma ile benzer konularda yapılmış çalışmaların bulunduğu ve bu çalışmaların genel olarak tutarlı sonuçlar sunduğu görülmektedir. Ancak, literatürde, mevcut araştırmaların sınırlı kapsamı, daha geniş ve kapsamlı yorumlar yapılmasını sınırlamaktadır.

Sonuç olarak, GÇO'nun ortaokul öğrencilerinin keyif alma düzeylerini artırdığı anlaşılmaktadır. Bu oyunların eğlenceli ve etkileşimli doğası, öğrencilerin fiziksel aktivitelerden daha fazla keyif almasını sağlamaktadır. Bu bulgular doğrultusunda, geleneksel çocuk oyunlarının ortaokul müfredatında yer alması önerilmektedir. Eğitimcilerin bu oyunları ders içeriklerine dahil etmeleri, öğrencilerin

fiziksel aktivitelerle olan ilişkilerini güçlendirebilir ve eğitim sürecini daha verimli hale getirebilir.

Öneri

Bu araştırma, Sivas ili Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı merkez ortaokul öğrencileri ile sınırlıdır. Ortaokul öğrencilerinin fiziksel aktivite içeren geleneksel çocuk oyunlarına yönelik keyif alma düzeyleri, yarı deneysel yöntemle cinsiyet, sınıf düzeyi ile beden eğitimi ve spor dersi dışında oyunla ilişkili bir ders alma durumu gibi değişkenler açısından incelenmiştir. Gelecek araştırmalarda, farklı değişkenler ile daha geniş bir örneklem grubuyla çalışmalar gerçekleştirilebilir. Ayrıca, araştırmaların nicel, nitel ve karma yöntemlerle yapılması önerilmektedir. Ortaokullarda görev yapan beden eğitimi ve spor öğretmenlerinin geleneksel çocuk oyunlarına yönelik tutum ve görüşleri de incelenebilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Abur, M. (2022). *Ortaokul öğrencilerinin fiziksel aktivite ve egzersizden hoşlanma düzeyleri ile saldırganlık düzeyleri arasındaki ilişkinin incelenmesi*. Aksaray: Aksaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Alıncak, F. (2016). Attitudes of secondary school students including physical activity involving playing games. *European Journal of Physical Education and Sport Science*, 2(3), 1-14.

Alıncak, F. vd. (2018). Examining the attitudes of high school students regarding playing games with physical activity. *The Online Journal of Recreation and Sport,* 7(2), 40-58.

Alıncak, F. - Yeltekin, E. (2021 Ortaöğretim öğrencilerinin oyun kavramına ve fiziksel aktivite içeren oyunları oynamaya yönelik tutumlarının bazı değişkenler açısından incelenmesi. *Eğitim ve Yeni Yaklaşımlar Dergisi*, 4(1), 83-100.

Balcı, S. - Ekici, F. Y. (2018). Okul öncesi öğretmen adaylarının fiziksel aktivite içeren oyunları oynamaya yönelik tutumları. *3. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi (İnsan ve Toplum Bilimleri - IBAD) Kitabı,* Macedonia: Skopje.

Büyüköztürk, Ş. (2016). *Desensel desenler: Öntest - sontest kontrol grubu, desen ve deney veri analizi*. 5. Baskı, Ankara: Pegem Akademi.

Büyüköztürk, Ş. vd. (2020). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Can, A. (2019). *SPSS ile bilimsel araştırma süreci nicel veri analizi.* 8. Baskı, Ankara: Pegem Akademi.

Carraro, A. vd. (2008). A contribution to the validation of the physical activity enjoyment scale in an Italian sample. *Social Behavior and Personality: An International Journal*, 36(7), 911-918.

Carroll, B. - Loumidis, J. (2001). Children's perceived competence and enjoyment in physical education and physical activity outside school. *European Physical Education Review*, 7(1), 24-43.

Cohen, J. (1988). *Statistical power analysis for the behavioral sciences*. 2nd ed., Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.

Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The psychology of optimal experience*. New York: Harper & Row.

Çalı, O. - Yıldız, R. (2024). Geleneksel çocuk oyunlarının bedensel zekâya etkisi. *Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Spor Bilimleri Dergisi,* 4(3), 94-101.

Dunton, G. F. vd. (2009). Factorial validity and gender invariance of the Physical Activity Enjoyment Scale (PACES) in older adolescents. *Research Quarterly for Exercise and Sport,* 80(1), 117-121.

Durmaz, E. E. (2017). *Üniversite öğrencilerinin fizik aktiviteden hoşlanma, yaşam doyumu ve umutsuzluk durumlarının karşılaştırılması.* Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ergün, S. (2013). *Okul çağı çocuklarında egzersizden hoşlanma ile fiziksel aktivite arasındaki ilişki*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Fairclough, S. (2003). Physical activity, perceived competence and enjoyment during high school physical education. *European Journal of Physical Education*, 8(1), 5-18.

Fredrickson, B. L. (2001). The role of positive emotions in positive psychology. The broaden-and-build theory of positive emotions. *American Psychologist,* 56(3), 218-226.

Gray, P. (2011). The decline of play and the rise of psychopathology in children and adolescents. *American Journal of Play*, 3(4), 343-361.

Huizinga, J. (2020). *Homo ludens: Oyunun kültür içindeki yeri üzerine bir inceleme.* (çev.: O. Düz), İstanbul: Alfa Araştırma Yayınları.

Isenberg, J. P. - Quisenberry, N. (2002). Oyun: Tüm çocuklar için olmazsa olmaz. Uluslararası Çocukluk Eğitimi Derneği'nin bir pozisyon belgesi. *Çocukluk Eğitimi*, 79(1), 33-39.

Johnson, C. E. vd. (2017). Student perceived motivational climate, enjoyment, and physical activity in middle school physical education. *Journal of Teaching in Physical Education*, 36(4), 398–408.

Kalaja, S. vd. (2010). Role of gender, enjoyment, perceived competence, and fundamental movement skills as correlates of the physical activity engagement of Finnish physical education students. *In Scandinavian Sport Studies Forum (SSSF),* vol. 1, 69-87.

Karabaş, Z. (2020). *Beden eğitimi öğretmeni adaylarının fiziksel aktivite içeren oyunlara yönelik tutumlarının bazı değişkenler açısından incelenmesi.* Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Karasar, N. (2017). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar, ilkeler, teknikler*. Ankara: Nobel.

Kaya, D. G. vd. (2021). Spor bilimleri fakültesi öğrencilerinin fiziksel aktivite içeren oyunlara yönelik tutumlarının belirlenmesi (18-22 yaş). *Spormetre Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi,* 19(1), 116-126.

Küçükibiş, H. F. vd. (2022). Geleneksel oyun ve geleneksel çocuk oyunlarının eğitim-öğretim programlarındaki yeri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(83), 1422-1436.

McCarthy, P. J. vd. (2008). Understanding enjoyment in youth sport: A developmental perspective. *Psychology of sport and exercise,* 9(2), 142-156.

Moore, J. B. vd. (2009). Measuring enjoyment of physical activity in children: Validation of the physical activity enjoyment scale. *Journal of applied sport psychology,* 21(1), 116-129.

Mullen, S. P. vd. (2011). Measuring enjoyment of physical activity in older adults: invariance of the physical activity enjoyment scale (paces) across groups and time. *International Journal of Behavioral Nutrition and Physical Activity,* 8, 1-9.

Önder, A. (2017). Erken çocuklukta oyun ve oyun yoluyla öğrenme. *Oyun Kuramları,* (ed.: A. Önder - H. Arslan), 27-48). Ankara: Nobel Yayınevi.

Özkurt, B. - Küçükibiş, H. F. (2022). Lise ve üniversite öğrencilerinin fiziksel aktivitelerinden keyif almalarının incelenmesi. *Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Spor Bilimleri Dergisi*, 3(3), 91-98.

Özkurt, B. - Küçükibiş, H. F. (2024). 12-18 yaş aralığındaki öğrencilerin fiziksel aktiviteye katılım motivasyonları ve mutluluk düzeylerinin incelenmesi. *Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Spor Bilimleri Dergisi*, 5(1), 27-37.

Özkurt, B. vd. (2022). Fiziksel aktivitelerden keyif alma ölçeği (FAKÖ): Türk kültürüne uyarlama, geçerlik ve güvenirlik çalışması. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 10(1), 21-37.

Pellegrini, A. D. - Smith, P. K. (1998). Physical activity play: The nature and function of a neglected aspect of play. *Child Development*, 69(3), 577–598.

Prochaska, J. J. vd. (2003). A longitudinal study of children's enjoyment of physical education. *Pediatric exercise science,* 15(2), 170-178.

Ramazan, O. (2015). Çocuk ve oyun. *Oyun Etkinlikleri II,* 40-65, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayını.

Scanlan, T. K. vd. (1993). Sources of enjoyment for youth sport athletes. *Pediatric Exercise Science,* 5(3), 275-285.

Temel, A. vd. (2023). Evaluation of play skills of primary school students playing traditional children's games. *Akdeniz Spor Bilimleri Dergisi,* 6(1), 251-270.

Temel, A. vd. (2024). Teachers' views on the role of traditional children's games in education. *Journal of Education and Recreation Patterns,* 5(1), 52-65.

Uzun, M. vd. (2017). Ortaokul öğrencilerinin sportif etkinliklere katılma ve fiziksel aktiviteden hoşlanma durumlarının belirlenmesi. *İnönü Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, 4(1), 38-52.

Yıldız, R. - Koçak, Ç. V. (2022). Geleneksel çocuk oyunlarının ilkokullardaki karar vermenin etkisi. *Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Spor Bilimleri Dergisi*, 3(2), 38-44.

Elektronik Kaynaklar

URL-1:Smith, P. and Pellegrini, A. (2013) Learning through play. http://www.child-encyclopedia.com/documents/Smith PellegriniANGxp2.pdf. (Erişim: 05. 09. 2024)

URL-2: COSKF. (2023). Çocuk oyunları ve spor kulüpleri. https://coskf.org.tr/ (Erişim: 21. 06. 2023)

Extended Summary

This study aims to investigate the effect of traditional children's games on middle school students' enjoyment of play. Play is a fundamental activity that supports children's cognitive, physical, social, and emotional development. In particular, traditional children's games (TCGs) contribute not only to physical activity and social interaction but also foster engagement with cultural values. These games, which are both entertaining and educational, provide multifaceted benefits throughout a child's development process. The primary aim of this study is to experimentally examine the impact of TCGs on students' levels of enjoyment derived from play in middle school settings.

The research was conducted using a quantitative approach within the framework of a quasi-experimental design with a pretest-posttest control group. The implementation process took place during the fall semester of the 2023–2024 academic year at a public middle school affiliated with the Ministry of National Education in Sivas, Türkiye. The study group consisted of 48 middle school students aged between 11 and 14, enrolled in the 6th and 7th grades. The participants were randomly assigned to experimental and control groups. The students in the experimental group participated in traditional children's games for a total duration of 12 weeks, with sessions held four hours per week. During the intervention, the experimental group was engaged in structured games such as "hopscotch," "fortress dodgeball," "handkerchief snatch," and "tombik," as defined by the Traditional Children's Games Federation. These games were selected due to their physical activity components and emphasis on group-based interaction.

Data were collected using the "Enjoyment in Physical Activity Scale," a valid and reliable measurement tool developed to assess the levels of enjoyment children experience during physical activities. The scale was administered to both the experimental and control groups before and after the intervention. Data analysis was performed using the SPSS (Statistical Package for the Social Sciences) version 26.0 software. Descriptive statistics such as arithmetic mean, frequency, and standard deviation were calculated. To determine whether the data followed a normal distribution, the Shapiro-Wilk test was conducted. Since the data did not exhibit a normal distribution, non-parametric tests including the Mann-Whitney U test, Wilcoxon signed-rank test, Kruskal-Wallis test, and Post Hoc tests (Tukey and Tamhane's T2) were used for further analysis.

The findings revealed that traditional children's games significantly increased the students' levels of enjoyment in play. The posttest scores of the experimental group were significantly higher than their pretest scores, while no significant change was observed in the control group. These results suggest that the implementation of TCGs enhanced students' interest in physical activities, strengthened their motivation to participate, and enabled them to derive greater enjoyment from the experience. This aligns with existing literature indicating that positive emotions generated through play contribute to learning and well-being (Csikszentmihalyi, 1990; Fredrickson, 2001).

No statistically significant difference was found between male and female students in terms of enjoyment levels, indicating that both genders engaged with traditional games at similar levels of interest and satisfaction. However, the variable of grade level yielded significant differences; younger students demonstrated higher levels of enjoyment. This finding may be attributed to the observation that younger children tend to be more engaged in playful activities. Furthermore, significant differences were also found concerning students' participation in game-related courses outside of the physical education curriculum. Students who had experience with such courses reported higher

levels of enjoyment, which supports the literature suggesting that play-integrated educational programs enrich children's engagement and satisfaction.

The study underscores the need for increased inclusion of traditional children's games in school-based physical activity programs. Games such as hopscotch, fortress dodgeball, tombik, and handkerchief snatch not only promote physical fitness but also contribute to emotional regulation, social bonding, stress management, and enhanced motivation. Through these games, children acquire essential life skills such as cooperation, empathy, and social adaptability while simultaneously building self-confidence and enjoying meaningful peer interactions.

The results offer valuable implications for teachers and curriculum developers by emphasizing the importance of play-based approaches. Structuring educational activities around traditional games may increase students' classroom engagement and sense of school connectedness. Integrating such games into the curriculum can positively influence both academic outcomes and students' overall quality of life.

In conclusion, this study demonstrates that traditional children's games positively affect middle school students' enjoyment of physical activities and that this impact varies according to grade level and prior experience with game-based learning. It is recommended that these games be utilized more widely in educational settings and that structured play activities be integrated into regular curricula. The findings are expected to contribute to the academic literature while offering practical insights for educators and policymakers seeking to promote holistic student development through culturally grounded, enjoyable, and participatory methods.

"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*: 2023/01-07 protokol numaralı başvuru ve Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Önerisi Etik Değerlendirme Kurulu'nun 28.02.2023 tarihli onayı. / *Application with protocol number 2023/01-07 and approval of Sivas Cumhuriyet University Social Sciences Research Proposal Ethics Evaluation Board dated 28.02.2023.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Birinci yazar araştırma başlığını belirlemiş, çalışmanın genel çerçevesini oluşturmuş ve yazım sürecini sürdürmüştür. İkinci yazar elde edilen veriler üzerinde istatiksel analizleri yapmış ve bulgular bölümünü birinci yazarla birlikte tamamlamıştır. Üçüncü yazar ise veri toplama sürecinde etkin biçimde görev almıştır./ *The first author determined the research title, created the general framework of the study and continued the writing process. The second author performed statistical analysis on the data obtained and completed the findings section together with the first author. The third author was actively involved in the data collection process.*

.

Geliş Tarihi/Submission Date: 01.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1559041
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 934-956.

Araştırma Makalesi
Research Article

ATTİLÂ İLHAN'IN RENK DÜNYASI VE *KURTLAR SOFRASI*'NDA BENZETMEYE DAYALI RENK ADLARI

♦

ATTİLÂ İLHAN'S WORLD OF COLORS AND COLOR NAMES BASED ON SIMILES IN *KURTLAR SOFRASI*

Sıla GEN KAYA*

ÖZ: Şair ve romancı kimliği ile bilinen İlhan'ın betimleme gücü, renklerle ilgili sözcükleri kullanımında göze çarpmakta, *Kurtlar Sofrası* romanı okura zengin ve alışılmamış bağdaştırmalarla bezenmiş bir renk dünyası sunmaktadır. Bu çalışma ile *kırmızı*, *kıpkırmızı*, *kırmızılık* gibi tek sözcükten oluşan renk adları yanında *tuğla kırmızısı*, *karga siyahı* gibi benzetmeye dayalı renk adlarını da ortaya çıkarmak; bunların ne kadarının ölçünlü dilde yer aldığını tespit ederek söz varlığı çalışmalarına katkı sunmak amaçlanmıştır. Benzetmeye dayalı adların, renkler arasındaki yerini belirlemek amacıyla eserde yer alan renk adlarının tamamı derlenmiş; *kırmızı*, *kızıl*, *çelik rengi* gibi adlandırmalar renk adı; *füzen siyahı*, *ısırgan kırmızı* gibi renk adının bir benzetme unsuru ile birlikte kullanıldığı adlandırmalar renk tonu olarak kabul edilmiştir. Eserde kullanılan renkler, renk adına göre tasnif edilmiş; renk tonlarına ilgili renk adının altında yer verilmiştir. Renk çeşitlemesinin oldukça zengin olduğu görülen eserde kullanılan renk adları ve tonlarının önemli bir kısmının *Güncel Türkçe Sözlük*'te yer almadığı tespit edilmiştir. Sözlükte yer almayan renk ifadeleri *geçici renk adı* olarak kabul edilmiştir. Çalışmada renk kavramı, Türkçenin söz varlığında renkler ile renklerde adlandırma üzerinde durulduktan sonra *Kurtlar Sofrası*'ndaki renk adları ve tonlarına yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Kurtlar Sofrası*, Attilâ İlhan, Renk Adları, Benzetmeye Dayalı Renk Adları, Geçici Renk Adları

***ABSTRACT**: Known as a poet and novelist, İlhan's power of description, stands out in his use of words related to colors, and the novel Kurtlar Sofrası presents the reader with a world of colors adorned with rich and unconventional associations. The aim of this study is to reveal color names consisting of a single word such as kırmızı, kıpkırmızı, kırmızılık as well as color names based on simile such as tuğla kırmızısı, karga siyahı and to contribute to vocabulary studies by determining how many of these are included in the standard language. In order to determine the place of names based on simile among colors, all the color names in the work were compiled and names such as kırmızı, kızıl, çelik rengi were accepted as color name; names such as füzen siyahı, ısırgan kırmızı where the color name is used together with a simile element were accepted as color tone. The colors used in the novel are classified according to the color name and the color tones are given under the relevant color name. It has been determined that a significant part of the color names and tones used in the novel, which is observed to be quite rich in color variation, are not included in Güncel Türkçe Sözlük. Color expressions not included in the dictionary were accepted as temporary color names. In the study, the concept of color, colors*

* Dr. Öğr. Üyesi.-İstanbul Aydın Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/İstabul-silakaya@aydin.edu.tr (Orcid: 0000-0003-2726-9977)

This article was checked by Turnitin.

in Turkish vocabulary and naming of colors are discussed, and then the color names and tones in Kurtlar Sofrası are given.

Keywords: *Kurtlar Sofrası, Attilâ İlhan, Color Names, Color Names Based on Simile, Temporary Color Names*

Giriş

1925'te Menemen'de doğan Attilâ İlhan şiir, roman, öykü, düşünce yazısı, senaryo gibi pek çok alanda eser vermiştir. Şair ve romancı kimliği ile tanınan İlhan'a göre "sanat eseri toplumun doğayla, insanın toplumla, insanın kendi kendisiyle çelişkilerini estetik bileşimler yaparak yansıtmalıdır" (İlhan, 2004: 216). 1954-1961 yılları arasında yazılan ve 1950-1960 Türkiye'sinin toplumsal yapısındaki dalgalanmaları yansıtan *Kurtlar Sofrası* temelde "Türkiye'nin Tanzimattan bu yana sancısını çektiği burjuvalaşma, Batılılaşma, çağdaşlaşma, kalkınma ve uluslaşma" çabalarını irdeler (İnce, 1976: 395).

İlhan, bazılarının yazı düzeninde "şairanelik" sandığı şeyin aslında "kahramanları ve olayları okura handiyse göstermeye" çalışmasından kaynaklandığını belirterek bu konudaki düşüncesini "Öyle bir imge kullanacaksın ki o 'sahnedeki' durum; kişilerle, olayın dramatik ağırlığıyle okurun imgelemine renkli ve üç boyutlu olarak hemen yansıyacak!" sözleriyle ifade eder (İlhan, 1977: 234). İlhan'ın şair kimliği ile ilişkilendirilen betimleme gücü renklerle ilgili sözcükleri kullanımında da göze çarpmakta, *Kurtlar Sofrası* (bundan sonra KS) okura zengin ve alışılmamış bağdaştırmalarla bezenmiş bir renk dünyası sunmaktadır. İlhan, öfkeyi *kireçkaymağı gibi çiğ beyaz* (KS: 222); uykuyu *mika siyahı* (KS: 354), boyundaki atkıyı *çığlık kırmızısı* (KS: 356) olarak niteler.

Kurtlar Sofrası romanında yer alan renk adlarını ele alan bu çalışma ile *kırmızı, kıpkırmızı, kırmızılık* gibi tek sözcükten oluşan renk adları yanında *tuğla kırmızısı, karga siyahı* gibi benzetmeye dayalı renk adlarını da ortaya çıkarmak; bunların ne kadarının ölçünlü dilde yer aldığını tespit etmek amaçlanmıştır. Benzetmeye dayalı adların renkler arasındaki kullanım sıklığını saptamak amacıyla eserde yer alan renk adlarının tamamı derlenmiş; *kırmızı*, *kızıl*, *çelik rengi* gibi adlandırmalar renk adı; *füzen siyahı*, *ısırgan kırmızı* gibi renk adının bir benzetme unsuru ile birlikte kullanıldığı adlandırmalar renk tonu olarak kabul edilmiştir. Eserde kullanılan renkler, renk adına göre tasnif edilmiş; renk tonlarına ilgili renk adının altında yer verilmiştir. Benzetmeye dayalı renk adları ve tonları için eserden örnekler sunulmuştur. *Güncel Türkçe Sözlük*'te (URL-1) sözlük birimi olarak yer alan renk adlarının tanımı GTS kısaltması ile verilmiştir. Sözcüğün birden fazla anlamı varsa ilgili anlamın numarası GTS kısaltmasının yanında belirtilmiştir. GTS'de yer almayan renk ifadeleri Özmen'in (2016) görüşünden hareketle *geçici renk adı* olarak kabul edilmiştir. Renk adı olarak

eserde geçen ancak tonları bulunmayan adlara *Diğer Renkler* başlığı altında yer verilmiştir. Çalışmada, eserin (ilk baskı 1963, Ataç Kitabevi) İş Bankası Kültür Yayınları'ndan çıkan 2012 tarihli baskısı kullanılmıştır. Eserden alınan örnek cümleler, KS kısaltması ve sayfa numarası ile gösterilmiştir.

1. Renk Kavramı

Bir dilin söz varlığında önemli bir yer edinmiş olan renk, fiziksel anlamda, ışığın gözde yarattığı algı ile ilişkilendirilen bir kavramdır. Renk, "ışığın cisimlere çarptıktan sonra yansıyarak gözümüzde bıraktığı etki" (Millî Eğitim Bakanlığı, 2012: 5); "cisimler tarafından yansılanan ışığın gözde oluşturduğu duyum" (GTS 1) biçiminde tanımlanır. Bir prizmadan geçirilen güneş ışığının farklı dalga boyundaki ışık ve renklere ayrılmasına renk tayfı denir. Renk tayfı esasen altı renkten oluşur: Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, mor. Yedinci renk olan lacivert, mavinin bir tonu olduğu için ayrı bir renk olarak kabul edilmez (Millî Eğitim Bakanlığı, 2012: 6-14). Bunların arasında olmayan *siyah* bir cismin güneş ışığında depolanmış renkleri yansıtmayıp yutmasıyla; *beyaz* ise tamamını yansıtmasıyla oluşur (Millî Eğitim Bakanlığı, 2012: 35-36).

Kırmızı, sarı ve turuncu sıcak renklerdir. Sarı renk güneşle, kırmızı renk ise ateşle ilişkilendirildiği için sıcak renk olarak algılanır. Mavi renk gökle, yeşil renk ise bitkilerle ilişkilendirildiği için soğuk renklerdir (Wierzbicka, 1990: 125). Siyah, beyaz ve gri ise etkisiz renklerdir, aslında renk sayılmazlar. Rengin açık veya koyu olması ile ilgili olan *ton* beyazla açılır, siyahla koyulaşır. Ton farklılıkları, ışığın dalga boyundaki değişimlerine bağlıdır. Işık arttıkça renk daha açık, azaldıkça daha koyu görünür. Doygunluk, rengin parlaklığı ve ışığı yeterince yansıtması ile ilgilidir. Doygunluk azaldıkça renk siyaha yaklaşır. Örneğin *parlak açık yeşil* dendiği zaman *parlak* doygunluğa, *açık* tona, *yeşil* ise renge göndermede bulunur (Haşlakoğlu, 2007: 10-12; Millî Eğitim Bakanlığı, 2012: 32-33).

Bir rengi sıcak, soğuk, ağır, hafif, yumuşak, güçlü, heyecan verici, keskin, parlak veya sakin olarak algılayabiliriz ancak bu algılama kişinin kültürü, dili, cinsiyeti, yaşı veya deneyimlerine göre değişir (Millî Eğitim Bakanlığı, 2012: 31). Rengi tanımlamanın ve sınıflamanın güçlüğüne dikkat çeken Pastoureau sıcak ve soğuk renkler arasındaki karşıtlığın bir saymacadan ibaret olduğunu, çağlara ve toplumlara göre değiştiğini belirtir. Rengin toplumsal bir olgu olduğunu belirten Pastoureau rengi oluşturan, tanımlayan, anlamlandıran ve değerini belirleyen şeyin toplum olduğunu ifade eder (Pastoureau, 2013: 9-11). Geçmişten günümüze renklerin çeşitli kültürlerde farklı sembolik anlamlar yüklenmiş olması bu görüşü doğrular niteliktedir[1].

[1] Türk kültüründe renkler hakkında geniş bilgi için bk. (Ögel, 2022).

2. Renk Adlarının Türkçenin Söz Varlığındaki Yeri

Yüklendikleri simgesel anlamlar aracılığı ile toplumun kültürel değerlerini yansıtan ögeler arasında yer alan renk adları, anlatım olanaklarının zenginliğini yansıtan unsurlar olması bakımından söz varlığı içerisinde önemli yer tutar.

Farklı ailelerden çeşitli dillerdeki renk kavramlarından yola çıkarak renklerin evrenselliği üzerinde duran Berlin ve Kay, dillerin söz varlıklarında farklı sayılarda temel renk ulamı bulunduğunu ancak evrensel anlamda en fazla on bir temel renk ulamı içerdiklerini ifade eder. Bu on bir temel renk *"beyaz, siyah, kırmızı, yeşil, sarı, mavi, kahverengi, pembe, mor, turuncu* ve *gri"*dir. Berlin ve Kay'ın dikkat çektiği bir nokta da dillerde temel renk kavramını yansıtan söz varlığının belirli bir dizilimde olduğudur. Bir dilde iki temel renk kavramı varsa bunlar *beyaz* ve *siyah*tır; üç renk kavramı varsa üçüncüsü *kırmızı*dır; dört ise dördüncüsü *yeşil*; beş ise beşinci *sarı*; altıncı *mavi*; yedinci *kahverengi*dir. Bir dilde sekiz ya da daha fazla renk kavramı varsa bunlar *pembe, mor, turuncu, gri* renklerinden biri, birkaçı ya da tümü olabilir (Berlin ve Kay, 1969: 3). Berlin ve Kay'ın görüşlerini kabul edilebilir bulmayan Wierzbicka, temel ve temel olmayan renk kavramları arasındaki ayrımın her zaman açık olmadığı üzerinde durarak, bir dilde renk ifade eden yalnızca iki sözcük varsa bunların daima *siyah* ve *beyaz*a karşılık gelmesinin mümkün olmadığını ifade eder (Wierzbicka, 1990: 112-128). Doğadaki renkler dikkate alındığında yaşanılan coğrafyaya göre temel renk kavramlarının değişkenlik göstermesi beklenir.

Özgen ve Davies, çocuk ve yetişkinlerden oluşan bir örneklem üzerinden Berlin ve Kay'ın (1969) renklerin evrenselliği teorisini Türkçedeki renk ulamları bakımından sınayarak saptanan on bir rengin Türkçede de temel renk kavramlarını oluşturduğu sonucuna ulaşırlar. *Lacivert* rengin Türkçede on ikinci temel renk ulamı olarak kabul edilip edilemeyeceği üzerinde duran araştırmacılar laciverdi daha çok yetişkinlerin ayrı bir renk olarak görme eğiliminde olduğunu ifade ederek bu rengin durumunu "belirsiz" olarak niteler (Özgen ve Davies, 1998: 919-951).

Aksan, *Orhon Yazıtları*'nda geçen renk sözcüklerini şöyle sıralar: *ak* "ak", *boz* "boz", *kara* "kara", *kızıl* "kızıl", *kök* "mavi", *torug* "doru" (at donu), *yagız* "yağız", *yaşıl* "yeşil" (Aksan, 2004: 85). Köktürk harfli metinlerde yer alan renk sözcüklerinin çoğunun at donu olduğunu ifade eden Kaymaz, bunlara ek olarak şu sözcüklere yer verir: *ala* "ala, alaca", *az* "sarı (at donu?)", *azman* "sarımtırak", *başgu* "alnı beyaz (at), kaşga, tepel", *beñlig* "benli, beyaz lekeli", *buymul* "boynu beyaz hayvan", *esri* "tekir renk, kaplan renkli, iki renkli", *kula* "kula rengi", *sarıg* "sarı", *tig* "sarı, sarımtırak", *ürüñ* "beyaz", *yagren* "kula rengi, at rengi". Renk adlarının Türk dilinde büyük bir zenginlik gösterdiğini belirten Kaymaz "Türkiye Türkçesine ait sözlükleri, bazı

eserleri ve *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*'nü" tarayarak 1447 renk adı ve tonu saptamıştır (Kaymaz, 1997: 251-253). Eminoğlu'nun (2014) tarihî Türk dilleri ile Türkiye Türkçesindeki renk adları ve renklerle ilgili kavramları içeren kapsamlı sözlüğünde Küçük ve Doğan'ın tespitine göre 7158 madde başı bulunmaktadır (Küçük ve Doğan, 2014: 275).

Aksan, Türkiye Türkçesinin anlatım olanakları açısından ne ölçüde zengin olduğunu sergilemek üzere renk adları ve tonları üzerinde durur. *Ak, beyaz, kara, siyah, sarı, yeşil, mor, gök, mavi, al, kızıl, kırmızı, boz, turuncu, ala, kahverengi, tirşe, pembe, bej, gri, lacivert* Aksan'ın yer verdiği renk adları arasındadır. Renk tonlarına ise *vişneçürüğü, kavuniçi, limonküfü, camgöbeği, ördekbaşı, yavruağzı, narçiçeği, soğankabuğu, keklikayağı, fildişi, devetüyü, vapur dumanı, kankırmızı, kanarya sarısı, pasrengi* gibi örnekler ile *filizi, zeytuni, haki, çividi, barudi, erguvani* gibi nispet i'si almış örnekler verir (Aksan, 2004: 148-150; Aksan, 2009: 97-98).

3. Renklerde Adlandırma

Türkçeyi anlatım bakımından güçlü kılan özelliklerden biri soyut kavramların doğa aracılığı ile somutlaştırılarak dile getirilmesidir. Soyut kavramları doğadaki somut varlıklar açısından anlama, en yaygın kavramlaştırma biçimlerindendir. Bu kavramlaştırma biçimi renklerin adlandırılmasında da başvurulan bir yoldur.

Türkçede bitkilere, hayvanlara, gökyüzüne bakılarak çeşitli renk adları türetilmiştir (Gözaydın, 2003: 539). Doğadaki nesnelere dayanılarak çok değişik renk tonları canlı bir biçimde dile getirilebilir. Türkiye Türkçesindeki renk adları çoğunlukla benzetme ve doğadan esinlenme yoluyla ortaya çıkmıştır (Aksan, 2004: 57; Aksan, 2009: 98; Küçük, 2010a: 420; Bayraktar, 2014: 179-180; Zülfikar, 2014: 57-61). Eldeki çalışma da benzetmenin renklerin adlandırılmasında önemli ölçüde etkili olduğunu göstermektedir.

Renkleri adlandırmanın zor bir konu olduğuna değinen Özmen, renk adlarının tek sözcükten oluşabildiğini, belirtisiz isim tamlaması ya da sıfat tamlaması kuruluşunda olabildiğini, yapım ekleri ya da Arapça aitlik eki ile türetilebildiğini ifade eder (Özmen, 2016: 81-83). Türkiye Türkçesinde somutlaştırma yoluyla türetilen renk adları genellikle belirtisiz isim tamlamasından oluşur (Küçük, 2010a: 426). Sıfat tamlaması biçimindeki renk adlarında en çok kullanılan sıfatlar *açık* ve *koyu*dur. Sözlük birimi olarak sözlüklerde yer almayan renk adlarını *geçici renk adı* olarak adlandıran Özmen, *Türkçe Sözlük*'te geçici renk adı yapan belli başlı 11 sıfat tespit etmiştir: *canlı, cart, cırlak, çiğ, donuk, kırık, mat, parlak, solgun, soluk, uçuk* (Özmen, 2016: 83-84). Küçük *acı, tatlı, menevişli, yaldızlı, yanardönerli, ebruli, küllü, hareli, fosforlu, sütlü, açık, hafif koyu, hafif açık, çok açık, orta, koyu, kapalı, kirli* gibi sözcüklerle de renk adı türetilebildiğini belirtir (Küçük, 2013: 791).

4. *Kurtlar Sofrası*'nda Benzetmeye Dayalı Renk Adları

Bir somutlaştırma aracı olarak benzetme, mecazlı anlatımın ilk adımını oluşturan, dilde anlatım zenginliği sağlayan unsurlardan biridir. Hem günlük dilde hem edebî dilde başvurulan anlatım yollarından biri olan *benzetme*, "bir şeyin niteliğini anlatmak için o niteliği eksiksiz taşıyan bir şeyi örnek olarak gösterme işi; benzeti, teşbih" (GTS 2); "bir nesnenin ya da eylemin özelliğini bir başkasından yararlanarak ya da onu anımsatma yoluyla gerçekleştirme" (İmer vd., 2011: 49) biçiminde tanımlanır. Aksan, benzetmenin "bir nesnenin niteliğini, bir eylemin özelliğini daha iyi anlatabilmek, canlandırabilmek için bir başka nesneden, bir başka eylemden yararlanarak, onu anımsatma yoluyla" gerçekleştiğini ifade eder. Benzetme, metaforik ve metonimik süreçlerin ilk aşaması olarak değerlendirilir (Aksan, 2009: 61).

Bir benzetme iki şey ya da eylem arasında açık bir karşılaştırma içerir. Benzetmelerin çoğu *gibi* edatı ile kurulur. Anlambilimcilerin pek çoğu 'X, Y gibidir' biçimindeki ifadelerin tamamını benzetme olarak kabul etmez. Edebî benzetmeler genellikle mecazlı dilin bir unsuru olarak kabul edilir. Gerçek benzetme metaforik ifadeye dönüştürülemez. Edebî benzetme ise metaforik bir ifadeye dönüştürülebilir. *"Peter aslan gibidir."* (edebî benzetme) ifadesinden benzetme unsuru kaldırıldığında "Peter aslandır." biçiminde metaforik bir ifadeye dönüşür. *"Senin mutfağın benimki gibi."* (gerçek benzetme) biçimindeki bir benzetme ise metaforik ifadeye dönüştürülemez, bu nedenle benzetme olarak kabul edilmez (Cruse, 2006: 165).

Gözaydın, tüm edebî türlerde özellikle de şiirde renk adlarının önemli bir yeri olduğuna değinir (Gözaydın, 2003: 539). Orhan Veli'nin gezi yazılarında kullandığı renk adlarını değerlendiren Zülfikar; *filiz yeşili, fıstık yeşili, gök yeşili, deniz yeşili, cam göbeği, limon küfü, zehir yeşili* adlandırmalarını örnek verir. Şairin kullandığı bazı adlandırmaların geçmiş yıllarda *Türkçe Sözlük*'e aktarıldığını ancak *deniz yeşili*, *zehir yeşili* gibi kullanımlara sözlükte yer verilmediğini belirtir. Zülfikar, "Gerçekten kullanılmış mıydı? Bir başka yazar daha bu kelimeye yazısında yer vermiş miydi?" sözleriyle bu adlandırmaları sözlüğe aktarma konusundaki tereddüdünü dile getirir (Zülfikar, 2014: 58-59). Zülfikar'ın verdiği örneklerden yalnızca *camgöbeği* ve *limonküfü* bugün GTS'de yer almaktadır. Hem ressam hem şair kimliği ile bilinen Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan örnek veren Özmen, Bedri Rahmi'nin kullandığı renk adlarının neredeyse yarısının *Türkçe Sözlük*'te (2011) yer almayan, kendisinin türettiği adlar olduğuna dikkat çeker (Özmen, 2016: 86).

Sanatçıların eserlerinde kullandığı renk adlarının bir kısmı ölçünlü dilde yer almadığı için herkesin zihninde aynı rengi çağrıştırmaz (Özmen, 2016: 83). Bu bakımdan, edebî metinlerde anlatıma derinlik ve çağrışım katmak için kullanılan ölçün dışı renk adlarının çoğunu tanımlamak güçtür.

Attilâ İlhan'ın *Yengecin Kıskacı* (1999) adlı eserinde geçen *çelik mavisi, ustura mavisi, firuze mavisi, damar mavisi, maytap mavisi, cam mavisi, aydınlık mavi, mine mavisi, elektrik mavisi, buz mavisi, rakı mavisi* Özmen'in bu türden kullanımlara verdiği örnekler arasındadır (Özmen, 2017: 144).

İlhan, *Kurtlar Sofrası*'nda *kıvamlı sarı, diri mavi, ısırgan kırmızı, çalışkan yeşil, kusuk siyah* gibi çok çeşitli adlandırmalar kullanmıştır. Bu renk çeşitlemesinin kaynağı İlhan'ın olayları, kahramanları, durumları okurun zihninde canlandırma çabası ile kurduğu imgesel anlatımda aranabilir. Edebiyat dilinde kullanılan bu gibi adlandırmaların rengin hangi tonuna göndermede bulunduğunu kestirmek güçtür. Bu kullanımlar, somut anlamda rengi betimlemekten çok anlatıya ilişkin çağrışım zenginliği yaratmayı amaçlar.

Siyah

Siyah, *Kurtlar Sofrası* romanında en çok kullanılan renktir. Eserde *simsiyah, siyahlı*, *siyahlık*, *siyah siyah* biçimleri de kullanılmıştır. İlhan, siyah rengin tonlarını isim ya da sıfat tamlaması kuruluşundaki yapılarla dile getirmiştir. Bir kısmı somutlaştırma yoluyla türetilen bu ifadelerden yalnız *kuzguni siyah* "çok koyu kara renk" (GTS 1) sözlük birimi olarak yer almaktadır:

"Athena'nın saçları kuzguni siyah, ..." (KS: 129).

Kömür tozu siyahı ve *antrasit siyahı* ifadelerinde geçen *kömür* ve *antrasit* sözcükleri GTS'de birer renk adı olarak yer almaktadır. *Kömür*, *mecaz* etiketi ile "siyah renkli" (GTS 2) biçiminde; *antrasit* ise "taş kömürünün koyu gri, siyaha çalan rengi" (GTS 2) biçiminde tanımlanmaktadır:

"Sıtkı'nın dudakları, bıyıklarının kömür tozu siyahı altında, çiğ kırmızı" (KS: 304).

"Antrasit siyahı, küstah ve ısırıcı topuzlar, ..." (KS: 634).

Eserde *ışıksız, pırıltısız, pırıltılı, parlak, donuk, soluk* sıfatları ile siyahın tonlarını ifade eden geçici renk adları yapılmıştır. Bunlardan yalnız *soluk* sözcüğünün "rengi atmış olan, solmuş; uçuk (I)" (GTS II 1) biçiminde renkle ilgili bir tanımı bulunur. Diğer sıfatların renkle ilgili bir tanımına rastlanmaz: *"ışıksız siyah"* (gözler) (KS: 42); *"pırıltısız siyah"* (gözlerinin camı) (KS: 471); *"pırıltılı siyah"* (bıyıklar) (KS: 480); *"parlak siyah saçlar"* (KS: 465); *"donuk siyah bir leke"* (KS: 512); *"soluk siyah bir tokat"* (KS: 658).

İlhan'ın siyahın tonlarını betimlemek üzere, somutlaştırma yoluyla oluşturduğu *füzen siyahı, mika siyahı, pis kan siyahı, tozlu keçe siyahı, karga siyahı, zenci siyahı, mürekkep siyahı, elişi siyahı* sözlük birimi olmayan geçici renk adlarıdır:

"Ülkü füzen siyahı gözlerini, Olcay'ın köşesine kaptırmış:" (KS: 449).

"Ondan sonra rüyasız, mika siyahı ve tuğla kırmızısı bir uyku" (KS: 354).

"Taze kan kırmızısı ve pis kan siyahı" (KS: 355).

"Tozlu keçe siyahı sakalı, ukala dudaklarıyla, Londra'dan henüz dönmüş bir violonist" (KS: 446-447).

"Saçları, karga siyahı, ışıldıyorlar" (KS: 560).

"Duvarlarda, tepeden tırnağa ona aitliği herkesçe kabul edilmiş, zenci siyahlarının, nar kızıllarının ..." (KS: 506).

"İlyas'ın gözlerinde, mürekkep siyahı gözyaşları" (KS: 180).

"Ulu ve parlak siyah, elişi siyahı bir bayrak" (KS: 62-63).

Günah siyahı kullanımında soyut bir aktarım söz konusudur:

"Günah siyahı" (KS: 293).

Kusuk, GTS'de sözlük birimi olarak yer almamaktadır. *Kusuk siyah* rengin *kusmak* eyleminin GTS'deki "boyanan ve temizlenen şeyler yeniden ortaya çıkmak" (GTS 3) anlamı ile ilişkili olduğu düşünülebilir:

"Kusuk siyah camların dibinde ..." (KS: 575).

Kara

İlhan, *Kurtlar Sofrası*'nda *kara* renk adının yanında *kararmak, kapkara, kara kara* biçimlerini de kullanmıştır. *Kara*nın tonunu ifade etmek için kullanılan *bulanık* sıfatı "donuk, anlamsız, fersiz olan (bakış)" (GTS 4) anlamı ile ilişkilendirilebilir:

"... bulanık kara bir çift gözdeki açıklanamaz bir istek, ..." (KS: 259).

Kömür sözcüğü, "siyah renkli" (GTS 2) biçiminde tanımlanmaktadır. *Kömür karası*, kara rengin tonunu belirten bir geçici renk adıdır:

"... düşük yanaklarında kömür karası bir sakal bulaşığı; ..." (KS: 619).

Beyaz

Kurtlar Sofrası'nda *beyaz* renk adı yanında *bembeyaz, beyaz beyaz, beyazlı beyazlı, beyazlık, beyazlamak* biçimlerine de yer verilmiştir. İlhan, *beyaz*ın tonlarını betimlerken yer yer benzetmelerden yararlanır:

"... içine kireçkaymağı gibi çiğ beyaz ve yakıcı bir öfke biriktiren, midesini çalkalayan hep o!" (KS: 222).

Altın beyazlığı ifadesi, beyazın sarıya yakın bir tonuna göndermede bulunmaktadır:

"Başta Bekir, yüzündeki altın beyazlığı kirli bir şarap pembesine dönmüş, yumrukları sıkılı, çenesi kilitli" (KS: 580).

Beyaz rengin tonlarını ifade etmek için kullanılan *tebeşir beyazı, peynir beyazı, sabun beyazı, kefen beyazı, pudra beyazı, porselen beyazı, elişi beyazı, tereyağı beyazı* somut benzetmelere dayanan geçici renk adlarıdır:

"Garajın yazıhanesinde, tebeşir beyazı floresan aydınlığı" (KS: 58).

"-... kadın dedin mi teni peynir beyazı olacak, ..." (KS: 68).

"Fildişi beyazı mı, sabun beyazı mı, krem beyazı mı?" (KS: 79).

"... kefen beyazı ev, ..." (KS: 129).

"... yüzü pudra beyazı bir berber:" (KS: 219).

"Oğuz'un porselen beyazı dişleri boşlukta parlıyorlar:" (KS: 262).

"... elişi beyazı gözleri, ağır ve hantal kibarlığı ..." (KS: 542).

"... tereyağı beyazı bir şarap yudumluyor, ..." (KS: 571).

Fildişi beyazı, beyaz fildişi ve *krem beyazı* kullanımlarında *fildişi* "fil dişinin kırık beyaz rengi; fildişi rengi" (GTS 1), *krem* ise "krem rengi" (GTS 3) biçiminde tek başlarına renk anlamı taşıyan birer sözlük birimidir. İlhan bu renk adlarını beyazın tonu olarak görmektedir:

"Fildişi beyazı mı, sabun beyazı mı, krem beyazı mı?" (KS: 79).

"... beyaz fildişinden balık kılçıkları:" (KS: 61).

İlhan, beyaz rengin tonlarını ifade etmek üzere gümüş ve platin elementlerinden de yararlanmıştır. *Platin beyazı* kullanımında geçen *platin* GTS'de *sıfat* etiketi ile "bu elementin renginde olan" (GTS 2) biçiminde tanımlanmıştır. *Gümüş* ise *gümüş grisi* "gümüş rengine çalan gri" (GTS 1) ve *gümüş rengi* "gümüş parlaklığında, gümüşü andıran renk; gümüşi" (GTS 1) adlandırmaları içerisinde geçer:

"Gümüş beyazı bukleler titreyecek" (KS: 634).

"Kapının aralığında, sadece Güner'in platin beyazı aydınlığı" (KS: 440).

Kar beyazı kullanımı GTS'de *kar beyaz* "bembeyaz, çok beyaz; kar beyazı" (GTS 1) biçiminde geçmektedir:

"... kar beyazı bir keten mendilin serinliğine ..." (KS: 250).

İlhan'ın *sütlü beyaz* biçiminde ifade ettiği renk adı GTS'de *süt beyaz* "bembeyaz, çok beyaz; süt beyazı" (GTS 1) ve *süt beyazı* "süt beyaz" (GTS) biçiminde yer alır. *Sütlü* sözcüğü ise yalnız *kahve* ile birlikte renk adı oluşturmaktadır: *sütlü kahve* "açık kahverengi" (GTS 2).

"... sütlü beyaz General Electric ampulleri ..." (KS: 498).

Kırmızı

İlhan, *Kurtlar Sofrası*'nda kırmızı renk adı yanında *kıpkırmızı* ve *kırmızılık* biçimlerini de kullanır. *Kan*, *bakır* ve iskambildeki *kupa işareti* sözcükleri ile kırmızılığın tonu belirtilmiştir:

"... örümcek örümcek bir kan kırmızılığı ..." (KS: 23).

"... bir bakır kırmızılığı dışarıya uğramış" (KS: 411).

"Dudaklarında bir kupa işareti kırmızılığı, ..." (KS: 576).

Kırmızının tonlarını ifade etmek için kullanılan *açık kırmızı* "kırmızının bir veya birkaç ton açığı" (GTS 1), *koyu kırmızı* "kırmızının bir veya birkaç ton koyusu" (GTS 1) ve *kan kırmızı* "kan kırmızısı" GTS'de sözlük birimi olarak yer almaktadır. *Açık* ve *koyu* sıfatları diğer renkler için de kullanılabilir ancak *kan* sözcüğü *kırmızı* ile özdeşleşmiş bir somutlaştırma örneğini yansıtır: *"açık kırmızı bir kan"* (KS: 174); *"koyu kırmızı, şuruplu bir ışık"* (KS: 596); *"kan kırmızı ağızlık"* (KS: 118).

Çiğ "gözü rahatsız eden, göze batan (renk, ışık)" (GTS 2) ve *parlak* "parlayan, ışıldayan, pırıltılı olan" (GTS 1) sıfatları, kırmızının tonlarını ifade eden geçici renk adları oluştururlar: *"çiğ kırmızı"* (kan) (KS: 381); *"parlak kırmızı bir ruj"* (KS: 528).

Ağır sözcüğünün GTS'de renkle ilgili bir tanımı yer almamakla birlikte "yoğun" (GTS 4) anlamı rengin koyuluğunu vurgular:

"Çay, bardaklarında ağır kırmızı, ..." (KS: 554).

Çiğ biftek kırmızısı, tuğla kırmızısı, bayat çay kırmızısı ve *bayrak kırmızısı* İlhan'ın kırmızının tonlarını belirtmek üzere kullandığı geçici renk adlarıdır. Bu kullanımların hiçbiri GTS'de yer almaz.

"Sıtkı Ocakçılar'ın dudakları, çiğ biftek kırmızısıydı" (KS: 527).

"... tabağının üzerine tuğla kırmızısı bir biber harmanı savurup, ..." (KS: 672).

"... bayat çay kırmızılarından bozulmuş, ..." (KS: 413).

"Bayrak kırmızısı rujları, ..." (KS: 484).

Soyut çağrışımlara dayanan *öldüresiye kırmızı, ısırgan kırmızı, çığlık kırmızısı* kullanımlarında yoğun, göz alan, parlak bir kırmızıdan söz edildiği anlaşılmaktadır:

"O gece öldüresiye kırmızıydı dudakları" (KS: 449).

"... ısırgan kırmızıları ile her tarafı kaplıyor" (KS: 173).

"Boynunda çığlık kırmızısı atkı" (KS: 356).

Kızıl

İlhan, *kızıl* renk yanında *kıpkızıl* ve *kızarmak* biçimlerini de kullanmıştır. Kızıl rengin tonunu daha somut şekilde belirtmek üzere *nar* sözcüğünden yararlanmıştır:

"... nar kızıllarının ve çam yeşillerinin ağır dalgalanışı ..." (KS: 506).

İlhan, aşağıdaki kullanımlarda kızılın tonlarına soyut bir nitelik kazandırmıştır. *Köpek havlaması kızılı* ve *havlayan, ısırgan kızıl* ifadelerinin kızıl rengin gözü alan, rahatsız eden, parlak bir tonuna işaret ettiği düşünülebilir:

"... saçlarının köpek havlaması kızılını ..." (KS: 435).

"Sue'nin havlayan, ısırgan bir kızıla boyanmış saçları, ..." (KS: 240).

Yeşil

Kurtlar Sofrası'nda *yeşil* yanında *yemyeşil, yeşil yeşil* ve *yeşillik* biçimleri de kullanılmıştır. İlhan, yeşil rengin tonlarını ifade etmek üzere çoğu somut benzerliğe dayanan renk adları kullanmıştır. *Safra yeşili* "siyaha çalan yeşil renk" (GTS II 1), *küf yeşili* "açık yeşil renk" (GTS 1), *orman yeşili* "koyu yeşil renk" (GTS 1) ve *çam yeşili* "yeşilin çam yapraklarına benzer bir tonu" (GTS 1) GTS'de sözlük birimi olarak yer alan adlandırmalardır:

"Damla damla, safra yeşili bir zehir ..." (KS: 130).

"Küf yeşili bir ışık, ısrarla Eşfak'ın etrafında dolaşıyor:" (KS: 513).

"... gözleri ya saydam çocuk mavilerine doğru hafifliyor, ya da büyük orman yeşilleri halinde ağırlaşıyordu" (KS: 461).

"... nar kızıllarının ve çam yeşillerinin ağır dalgalanışı ..." (KS: 506).

Donuk "mat (II)" (GTS 2) geçici renk adı yapan sıfatlar arasında yer alır: *donuk yeşil bir aydınlık* (KS: 431-432).

Böcek yeşili, leopar gözü yeşili, su yeşili, ceset yeşili, kadife yeşili, dolar yeşili, zehir yeşili, elektrik yeşili, şimşek yeşili, şişe yeşili kullanımları benzetmeye dayalı geçici renk adlarıdır:

"Oktay'ın böcek yeşili gözleri kıpırdadı" (KS: 195).

"... gözlerinde bir leopar gözü yeşili ..." (KS: 318).

"Bir bakıma, çıplak gözleri su yeşili ..." (KS: 337).

"... ceset yeşili abajurun, büyük ve saydam zarını aranıyor" (KS: 338).

"Önce Halil'in yumuşak, derinliğine ve kadife yeşili gözleri" (KS: 364).

"... dolar yeşiline ... dönmek mi?" (KS: 394).

"... kanatları zehir yeşili parlayan bir karasineği ..." (KS: 463).

"Tepebaşı'na ve Beyoğlu'na dönen tramvayların, tellerden kopardığı elektrik yeşilleri, ..." (KS: 545).

"... gözlerinin diri mavisine, acı bir şimşek yeşili karışıyor, ..." (KS: 604).

"... şişe yeşili, büyülü bir içki içiyor" (KS: 664).

Havlayan yeşil, çalışkan yeşil ve *uzak yeşil* adlandırmalarında İlhan, zihninde uyanan imgelerden yararlanmıştır:

"... havlayan yeşilleri, ısırgan kırmızıları ile her tarafı kaplıyor" (KS: 173).

"... çalışkan yeşiller, her işe yatkın sarılar ..." (KS: 512).

"Gözkapakları uzak yeşil, ..." (KS: 546).

Mavi

Kurtlar Sofrası'nda *mavi, masmavi, mavi mavi, mavilik* biçimleri kullanılmıştır. İlhan, *mavilik* sözcüğü ile *diri mavilik, hınzır mavilik* ve *yosun maviliği* biçiminde geçici renk adları oluşturmuştur. *Diri* "canlı, ölü karşıtı"

(GTS 1) sıfatının mavinin parlak bir tonuna göndermede bulunduğu düşünülebilir. İlhan'ın yarattığı bir imgeye dayanan *hınzır* maviliğin, mavinin nasıl bir tonunu yansıttığını kestirmek güçtür. *Yosun maviliği* ise somut bir benzerliğe dayanmaktadır:

"... Turgut'un gözlerindeki diri maviliğe ..." (KS: 23).

"-Gözlerinin dibinde, diye düşündü, bir yosun maviliği" (KS: 334).

"Alevlerin yüksekliği ve hınzır maviliği; ..." (KS: 365).

Eserde mavinin tonlarını betimleyen ifadelerden yalnızca ikisi GTS'de madde başı olarak yer almaktadır: *"açık mavi gözler"* (KS: 20); *"cildinin süt mavisi"* (KS: 545).

Ölü "parlaklığı olmayan, donuk renk" (GTS), *soluk* "rengi atmış olan, solmuş; soluk" (GTS 1), *çiğ* "gözü rahatsız eden, göze batan (renk, ışık)" (GTS 2), *acı* "çarpıcı, göz alıcı (renk)" (GTS 5) sıfatları GTS'de renk tonlarının betimlenmesinde kullanılan sıfatlar arasında yer alır: *"ölü mavi ay ışıkları"* (KS: 48); *"gözlerinin soluk mavisi"* (KS: 146); *"acı mavi"* (gözkapaklarının üstü) (KS: 474).

Gök mavisi adlandırmasında geçen *gök* bir renk adı olarak GTS'de "mavi ile açık yeşil arası olan renk" (GTS 3) biçiminde tanımlanmaktadır:

"Cildinin her yerinde gizli gizli parlayan ayışığı mavisi baldırlarında daha sıhhatli bir gök mavisine dönüyordu" (KS: 471).

Ayışığı mavisi, çelik mavisi, elektrik mavisi, merih mavisi somut benzerliğe dayanan geçici renk adlarıdır:

"Aysel, ayışığı mavisini, iyiden iyiye zenginleştirmişti" (KS: 571).

"Şakaklarında ve elmacık kemiklerinde çelik mavisi bir renk alan cildi, donuk donuk parlıyordu" (KS: 40).

"Seyit Sabri'nin çıtırdaya çıtırdaya, elektrik mavisi kıvılcımlar ürete ürete, gelişip giden iç konuşmasını, ..." (KS: 253).

"Aynı anda birkaç yüz yıldırım, çirkin elektrik kokuları ve merih mavileriyle, birkaç yüz ceviz ağacına birden düşüyorlar" (KS: 555-556).

Barut mavisi adlandırmasına yakın olarak GTS'de *barut rengi* "gri renk; barudi" (GTS 1) yer almaktadır:

"Çıplak göğüslerinde, barut mavisi yengeç dövmeleriyle burma pazulu korsanlar, ..." (KS: 314).

Uzak mavi, çöküк mavi, çıplak mavi, hırçın mavi, kadın mavi, çakal mavi, diri mavi, ılık mavi, ısırgan mavi, çelimsiz mavi, Kuva-yı Milliye mavisi ve *çocuk mavisi* ise İlhan'ın soyut çağrışımlar aracılığı ile yarattığı geçici renk adlarıdır:

"Dudakları boyasız ve uzak mavi" (KS: 39).

"... gözleri çöküк mavi, ..." (KS: 179).

"Turgut gözlerinin çıplak mavisine, bir kibrit alevi tuttu:" (KS: 342).

"Gözleri gittikçe küçülüyor, hırçın mavisi, uzak uzak ıslanıyor:" (KS: 351).

"Yalnız Bekir, gözleri içkiden daha yumuşamış, daha kadın bir maviye dönmüş:" (KS: 211).

"Şimdi ona daha kalleş, daha çakal bir mavi lazım" (KS: 452).

"... gözlerinin diri mavisine, acı bir şimşek yeşili karışıyor, ..." (KS: 604).

"Cıgara dumanı burun deliklerinde, ılık mavi" (KS: 562).

"Birisinin ısırgan mavi, diri ve fırlak gözleri dikkatini çekiyor, ..." (KS: 566).

"Suratını gece lambasının çelimsiz mavisine çevirdiği zaman, ..." (KS: 597).

"Gözbebeklerinden düşürüp kaybettiği bir Kuva-yı Milliye mavisini, dakikasında bulup kuşanıyor" (KS: 160).

"... gözleri ya saydam çocuk mavilerine doğru hafifliyor, ..." (KS: 461).

Sarı

İlhan, *Kurtlar Sofrası*'nda *sarı, sarışın, sarışınlık, sarımsı, sarılık, sapsarı, sarı sarı* biçimlerini kullanmıştır. *Sarı* rengin tonlarını betimlemek üzere kullanılan ifadelerden yalnızca *kirli sarı* "koyu ve donuk sarı renk" (GTS 1) ve *saman sarısı* "saman rengi" (GTS 1) GTS'de sözlük birimi olarak yer almaktadır. *Acı sarı* ve *yaldızlı sarı* ifadelerinde renk sıfatı olarak kullanılan *acı*, "çarpıcı, göz alıcı (renk)" (GTS 5) biçiminde, *yaldızlı* ise "üzerine yaldız sürülmüş, yaldızla süslenmiş" (GTS 1) biçiminde renk kavramıyla ilişkili anlamlar taşımaktadır: *"kirli sarı"* (surat) (KS: 507); *"saman sarısı"* (saçlar) (KS: 461-462); *"acı sarı"* (yüz) (KS: 617); *"yaldızlı sarı"* (saçlar) (KS: 146).

Kükürt sarısı, buğday sarısı, ayva sarısı, Picasso sarısı, Van Gogh sarısı, malarya ve atebrin sarısı, kanarya sarısı, pirinç sarısı, kıvamlı sarı kullanımları benzerliğe dayanan geçici renk adlarıdır:

"... ansızın kükürt sarısı bir ışık beliriyor; ..." (KS: 14).

"... bıyıkları buğday sarısı bir delikanlıyla, ..." (KS: 205).

"Yanaklarında ayva sarısı tüyler" (KS: 334).

"Kirli sarılardan Picasso sarılarına, Van Gogh sarılarına doğru, sarsak, bulantı verici, bir değişme ve genişleme!" (KS: 352).

"Sarı, malarya ve atebrin sarısı bir ışık; ..." (KS: 448).

"... kanarya sarısı mendiline ..." (KS: 482).

"... pirinç sarısı gökyüzünden ..." (KS: 609).

"Aysel'in, Jeanne d'Arc biçimi kesilmiş kıvamlı sarı saçları ..." (KS: 478).

Aşağıda yer alan geçici renk adları ise İlhan'ın imgelem dünyasını yansıtmaktadır:

"Yorgun sarı atkuyruğu, ..." (KS: 257-258).

"Hain, aşağılık bir sarı, yorgun yüzlü bir kadını, vahşi ve yırtıcı bir güneş olarak çarpıyor; ..." (KS: 506).

"... çalışkan yeşiller, her işe yatkın sarılar koyuyor" (KS: 512).

"Üstüme başıma bulaşan bu hastalıklı sarı ..." (KS: 649).

Pembe

İlhan, *Kurtlar Sofrası*'nda *pembe, pespembe* ve *pembelik* biçimlerini kullanmıştır. Aşağıdaki örneklerde pembeliğin tonu *şafak* ve *çilek* ile belirtilmiştir. *Şafak pembesi* GTS'de "güneşin doğduğu anda görülen pembelik" (GTS 1) biçiminde tanımlanmaktadır:

"... yüzüne bir şafak pembeliği yayılıyordu" (KS: 470).

"... teni çilek pembeliğinde, ..." (KS: 258).

Uçuk, "soluk (II)" (GTS 1) anlamı ile geçici renk adı yapan sıfatlar arasında yer almaktadır: *"uçuk pembe bir ruj"* (KS: 199).

Dil pembesi, açık çilek pembesi, kızılcık pembesi, kirli şarap pembesi kullanımları ise somut benzerliğe dayalı geçici renk adlarıdır:

"Ressam Eşfak bir dil pembesi düşündü" (KS: 348).

"Açık çilek pembeleri, kızılcık pembeleri halinde ..." (KS: 352).

"... yüzündeki altın beyazlığı kirli bir şarap pembesine dönmüş, yumrukları sıkılı, çenesi kilitli" (KS: 580).

Gri

İlhan, *Kurtlar Sofrası*'nda gri rengin türemiş biçimlerini kullanmamıştır. Grinin bir tonunu belirten *soluk gri* ifadesinde geçen *soluk*, "rengi atmış olan, solmuş; uçuk (I)" (GTS 1) anlamı ile geçici renk adı yapan sıfatlar arasında yer alır: *"soluk gri* (bir kadın)*"* (KS: 649).

Yorgun gri, soyut çağrışımlara dayalı geçici bir renk adıdır:

"Üstüme başıma bulaşan bu hastalıklı sarı ve yorgun griden ..." (KS: 649).

Lacivert

Kurtlar Sofrası'nda lacivert rengin türemiş biçimleri kullanılmamıştır. Laciverdin bir tonunu betimleyen *koyu lacivert*, "laciverdin bir veya birkaç ton koyusu" (GTS 1) anlamı ile sözlükte yer almaktadır:

"... koyu lacivert Brahms çalkantıları ..." (KS: 455).

Aşağıdaki ifade ise laciverdin İlhan'ın zihnindeki soyut çağrışımlara dayanan bir tonunu betimlemektedir:

"Neden sonra Aktör'ü kanı çekilmiş çiçek bozuğu bir lacivertin kıyısında, Aktedron peşinde ektiklerini hatırlıyor, ..." (KS: 595).

Bej

İlhan, *Kurtlar Sofrası*'nda *bej* "sarıya çalan açık kahverengi" (GTS 1) ve *bej rengi* biçimlerini kullanmıştır. Eserde rengin tonunu belirtmek üzere yalnız *koyu bej* kullanılmıştır. *Koyu*, "rengi açık olmayan, daha belirgin olan, açık karşıtı" (GTS 2) anlamı ile renk niteleyen sıfatlar arasında yer almaktadır: *"Koyu bej"* (KS: 135).

Menekşe

Kurtlar Sofrası'nda *menekşe* ve *menekşe rengi* "menekşe çiçeğinin mor rengi" (GTS 1) biçimleri kullanılmıştır. *Koyu* sıfatı ile bu rengin tonu ifade edilmiştir:

"Dudaklarının, koyu menekşe bir kalemle, yalnız sınırlarını çiziyor" (KS: 17).

Tirşe

Tirşe "yeşil ile mavi arası renk" (GTS 1), *Kurtlar Sofrası*'nda bir kez geçer. *Acı* "çarpıcı, göz alıcı (renk)" sıfatı ile tirşenin tonu belirtilmiştir:

"Yüzü ışığa döndü mü, açık mavi gözleri cam diriliğiyle parlıyor, renkleri de değişiyor biraz, acı bir tirşeye dönüyor" (KS: 20).

Kumral

İlhan, *Kurtlar Sofrası*'nda *kumral* "koyu sarı veya açık kestane rengi" (GTS 1) ve *Viyana kumaralı* biçimlerini kullanmıştır. Bu kullanım İlhan'ın imgelemindeki bir benzerliğe dayanmaktadır:

"... fırça kıllarından akı akıveren Viyana kumralı kâküller" (KS: 634).

Esmer

Kurtlar Sofrası'nda *esmer* "siyaha çalan buğday rengi" (GTS 1), *esmerlik* ve *esmerleşmek* biçimleri geçer. İlhan, *acı* "çarpıcı, göz alıcı (renk)" (GTS 5) sıfatı ile esmerliğin tonunu ifade etmiştir:

"Acı esmerlikleri ve delimsirek neşeleriyle, çingeneler geçiyorlar" (KS: 518).

Nefti

İlhan, *nefti* "siyaha yakın koyu yeşil renk" (GTS 1) ve *neftilik* biçimlerini kullanmıştır. *Köpek* ve *yosun* sıfatları benzerliğe dayalı adlandırmaları yansıtmaktadır:

"Halil'in hain eflatunlarını, köpek neftilerini silip atmak zor; ..." (KS: 455).

"... kendine uygun yosun neftiliği ve dil yumuşaklığıyla, ..." (KS: 536).

Vişne (rengi)

Vişneçürüğü "çürük vişne rengi" (GTS 1), *Kurtlar Sofrası*'nda *vişne (rengi)* biçiminde geçer. Bu rengin tonlarını ifade etmek için *ölü* ve *koyu* sıfatları kullanılmıştır:

"Hayır ölü vişne rengi" (KS: 355).

"... abajurun koyu vişnesinden, ..." (KS: 347).

Çelik rengi

Çelik rengi İlhan'ın kullandığı fakat GTS'de yer almayan benzerliğe dayalı geçici bir renk adıdır. İlhan, *kirli* sıfatı ile bu rengin tonunu belirtmiştir:

"Kirli çelik rengi göklerden, ..." (KS: 651).

Platin (rengi)[2]

İlhan'ın kullandığı *platin (rengi)* GTS'de *platin sarısı* "içerisinde gümüş renginin de bulunduğu açık sarı renk" ifadesinde geçmektedir. *Platin tozu*, platin renginin bir tonunu yansıtmaktadır:

"Saçlarının platin tozunu sağına döküyor olmuyor; ..." (KS: 638).

Bakır rengi

İlhan, *Kurtlar Sofrası*'nda *bakır rengi* "kızıla yakın kahverengi" (GTS 1) ve *bakır çalığı* "bakır yeşili" (GTS 1) biçimlerini kullanmıştır:

"Bakır çalığı geceler buluyor, ..." (KS: 443).

Kömür[3]

İlhan'ın aşağıda kullandığı renk adlarında geçen *kömür* GTS'de *mecaz* etiketi ile "siyah renkli" (GTS 2) biçiminde tanımlanmıştır. *Maden kömürü* ve *kömür tozu* bu rengin tonlarını yansıtır:

"Tanımadığı, hırçın ve maden kömürü gözlü seyirciler, ..." (KS: 267).

"... bıyıklarının kömür tozunu, boylu boyunca açılmış bir gazetenin, iki iç sayfasına döküyordu" (KS: 303).

Diğer Renkler

Eserde renk adı olarak geçen ancak tonları bulunmayan biçimler bu başlıkta ele alınmıştır. Benzetmeye dayalı olmayan *ak, ağarmak, ak ak, bordo, siklamen, taba, boz, eflatun, kır/kırçıl* İlhan'ın kullandığı diğer renk adları arasındadır. Bu renk adları GTS'de sözlük birimi olarak yer almaktadır.

[2] Çalışmada *platin beyazı* renk tonu; *platin (rengi)* ise renk adı olarak kabul edilmiştir.

[3] Çalışmada *kömür karası* renk tonu; *kömür* ise renk adı olarak kabul edilmiştir.

Bir rengin tonu olmayıp, doğrudan renk adı olarak eserde geçen *altın (rengi), kahverengi, buğday rengi, pas rengi, devetüyü, fildişi*[4]*, alev (rengi), şarap rengi*[5] ise GTS'de yer alan somut benzerliğe dayalı diğer renk adlarıdır:

"Bekir saçlarını, altın yansımalarıyla, dört tarafına dağıta dağıta, beğenildiğinden emin, hikâyesini yürütüyor" (KS: 202).

"Pabuçları, çarşı işi. Kahverengi" (KS: 134).

"... buğday rengi saçlarını, kim getirip avuçlarına doldurabilir?" (KS: 654).

"... eşyadaki ve gökteki pas rengi karanlık, ..." (KS: 687).

"... devetüyü paltolu, güderi eldivenli bir çocuk" (KS: 263).

"... fildişi bacaklı kadınlar; ..." (KS: 104).

"... alev dudaklı Rum kızları" (KS: 227).

"On günde bir Katsimbalis'e gider, şarap rengine boyatırım" (KS: 358).

Aşağıdaki örneklerde görülen renk adları ise dış dünyaya bağlı somut benzetmelere dayanan ve GTS'de yer almayan geçici renk adlarıdır:

"O, gözlerinin gazocağı alevi kısılmış, ..." (KS: 230).

"Üç yudum siyah bira; utangaç meyankökü renkleri saklayan" (KS: 44).

"Gilda, kan köpüğü saçlarını, sağına soluna döke döke, oyununu oynadı" (KS: 654).

"Tenleri çilek rengi. Saçları pirinç" (KS: 259).

"Sedef yansımalı dişleriyle, küçük kahkahalar doğradı" (KS: 640).

"Gözbebeklerinde, dövülmüş bir karabiber rengi ve acılığı" (KS: 14).

İlhan'ın renk tonlarını ifade etmek için kullandığı yollardan biri de birden fazla renk adını bir arada kullanmaktır: *kahverengi kızıl* (KS: 66), *kızıla çalar sarı* (KS: 71), *mavi siyah* (KS: 214), *kızıl kumral* (KS: 218), *siyahlı beyazlı* (KS: 232), *maviyle yeşil arası* (KS: 272), *mavi yeşil* (KS: 274), *kırçıl sarı* (KS: 340), *gri beyaz* (KS: 408), *yeşilimsi sarı* (KS: 415), *kınalı sarı* (KS: 416), *laciverde çalar bir siyah* (KS: 454), *eflatunla sarı arası* (KS: 501), *eflatun sarı* (KS: 501), *mavili sarılı* (KS: 527), *sarı esmer* (KS: 550), *gök sarı* (KS: 594), *siyah beyaz* (KS: 596), *beyaza dönen mavi* (KS: 597), *esmer beyaz* (KS: 605), *mavi gri* (KS: 627), *mavi beyaz* (KS: 667).

Sonuç

İlhan, *Kurtlar Sofrası* romanında renk bildiren 1013 ifade kullanmıştır. Bunlar arasında tek sözcükten oluşan renk adları (türemiş biçimler, pekiştirmeli biçimler, ikilemeler de dâhil) ile isim ve sıfat tamlaması kuruluşundaki renk adları ve tonları yer almaktadır. Bu sayıya ek olarak 22

[4] Çalışmada *fildişi beyazı* ve *beyaz fildişi* renk tonu; *fildişi* ise renk adı olarak kabul edilmiştir.
[5] Çalışmada *şarap pembesi* renk tonu; *şarap rengi* ise renk adı olarak kabul edilmiştir.

ifadede birden fazla renk adı bir arada kullanılmıştır. İlhan'ın en çok kullandığı renk *siyah* ve tonlarıdır. Aşağıda eserde geçen renklere yer verilmiş, her rengin eserdeki kullanım sıklığı ayraç içerisinde belirtilmiştir:

Siyah ve tonları (203), beyaz ve tonları (146), sarı ve tonları (120), mavi ve tonları (112), yeşil ve tonları (100), kırmızı ve tonları (82), kızıl ve tonları (45), kara ve tonları (44), gri ve tonları (19), lacivert ve tonları (18), pembe ve tonları (18), esmer ve tonları (11), ak (10), bej ve tonları (8), nefti ve tonları (7), vişne rengi ve tonları (7), kumral ve tonları (5), menekşe ve tonları (5), platin ve tonları (5), kahverengi (4), kül rengi (4), bakır rengi ve tonları (4), bal rengi (3), şarap (rengi) (3), buğday (rengi) (3), çelik rengi ve tonları (2), devetüyü (2), gümüş(lü) (2), kömür ve tonları (2), tirşe ve tonları (2), siklamen (2), alev (1), bordo (1), altın (rengi) (1), boz (1), çilek rengi (1), fildişi (1), gazocağı alevi (1), kan köpüğü (1), karabiber rengi (1), kestane rengi (1), meyankökü rengi (1), pas rengi (1), pirinç (1), sedef (1), taba rengi (1).

Bu veriye göre *Kurtlar Sofrası*'nda 46 farklı renk adı geçmektedir. Bunlardan 36'sı GTS'de sözlük birimi olarak yer alır. *Vişne rengi* (GTS'de *vişneçürüğü* biçimi var), *çelik rengi, çilek rengi, gazocağı alevi, kan köpüğü, karabiber rengi, meyankökü rengi, pirinç ve sedef* ise sözlükte renk anlamı taşıyan birer sözlük birimi olarak yer almaz. Eserdeki 46 farklı renk adından 25'i benzetmeye dayalıdır.

Eserde renk tonu bildiren 130 farklı ifade kullanmıştır. Bunlardan yalnız 15'i sözlük birimi olarak GTS'de yer almaktadır. 86'sı GTS'de yer almayan geçici renk adlarıdır. Renk tonu bildiren 29 ifadenin ise unsurları renk ifade eden ayrı birer sözlük birimidir. Sözlük birimi olmayan *füzen siyahı, karga siyahı, tebeşir beyazı, çiğ biftek kırmızısı, çığlık kırmızısı, tuğla kırmızısı, ağır kırmızı, ayışığı mavisi, çelik mavisi, diri mavi, böcek yeşili, su yeşili, ceset yeşili, kadife yeşili, kıvamlı sarı, yorgun sarı, hastalıklı sarı, dil pembesi* biçimindeki geçici renk adları birden fazla kez kullanılmıştır. Renk tonları benzerlik ilişkisine dayalı bir isim ya da sıfat tamlaması yapısındadır. İlhan'ın kurduğu benzerlik ilişkisi *kömür tozu siyahı* örneğinde olduğu gibi somut ya da *çelimsiz mavi* örneğindeki gibi soyut niteliktedir. Aşağıda eserde geçen renk tonlarına yer verilmiş, renk tonlarının kullanım sıklığı ayraç içerisinde belirtilmiştir:

Sözlük birimi olan, isim tamlaması kuruluşundaki renk tonları: Küf yeşili (3), safra yeşili (3), süt mavisi (2), çam yeşili (1), kan kırmızısı (1), kar beyazı (1), orman yeşili (1), saman sarısı (1).

Sözlük birimi olan, sıfat tamlaması kuruluşundaki renk tonları: Açık mavi (8), kirli sarı (8), açık kırmızı (1), kan kırmızı (1), koyu kırmızı (1), koyu lacivert (1), kuzguni siyah (1).

İsim tamlaması kuruluşundaki geçici renk tonları: Ayışığı mavisi (7), su yeşili (4), tebeşir beyazı (4), ceset yeşili (3), füzen siyahı (3), kadife yeşili

(3), böcek yeşili (2), çelik mavisi (2), çiğ biftek kırmızısı (2), çığlık kırmızısı (2), dil pembesi (2), karga siyahı (2), tuğla kırmızısı (2), ayva sarısı (1), bayat çay kırmızısı (1), bayrak kırmızısı (1), buğday sarısı (1), çocuk mavisi (1), dolar yeşili (1), elektrik mavisi (1), elektrik yeşili (1), elişi beyazı (1), elişi siyahı (1), günah siyahı (1), kanarya sarısı (1), kefen beyazı (1), kızılcık pembesi (1), köpek havlaması kızılı (1), köpek neftisi (1), Kuva-yı Milliye mavisi (1), kükürt sarısı (1), leopar gözü yeşili (1), malarya ve atebrin sarısı (1), merih mavisi (1), mika siyahı (1), mürekkep siyahı (1), nar kızılı (1), peynir beyazı (1), Picasso sarısı (1), pirinç sarısı (1), pis kan siyahı (1), porselen beyazı (1), pudra beyazı (1), sabun beyazı (1), şimşek yeşili (1), şişe yeşili (1), tereyağı beyazı (1), tozlu keçe siyahı (1), Van Gogh sarısı (1), Viyana kumralı (1), zehir yeşili (1), zenci siyahı (1).

Sıfat tamlaması kuruluşundaki geçici renk tonları: Diri mavi (7), kıvamlı sarı (4), yorgun sarı (4), ağır kırmızı (2), hastalıklı sarı (2), bulanık kara (1), buzlu mavi (1), çakal mavi (1), çalışkan yeşil (1), çelimsiz mavi (1), çıplak mavi (1), çiçekbozuğu lacivert (1), çökük mavi (1), donuk siyah (1), donuk yeşil (1), hain, aşağılık sarı (1), havlayan yeşil (1), her işe yatkın sarı (1), hırçın mavi (1), ılık mavi (1), ısırgan kırmızı (1), ısırgan kızıl (1), ısırgan mavi (1), ışıksız siyah (1), kadın mavi (1), kirli çelik rengi (1), kusuk siyah (1), küstah mavi (1), öldüresiye kırmızı (1), ölü mavi (1), ölü vişne rengi (1), pırıltısız siyah (1), uzak mavi (1), uzak yeşil (1), yaldızlı sarı (1).

Unsurları renk ifade eden ayrı birer sözlük birimi olan, isim tamlaması kuruluşundaki renk tonları: Antrasit siyahı (1), barut mavisi (1), fildişi beyazı (1), gök mavisi (1), gümüş beyazı (1), kömür karası (1), kömür tozu siyahı (1), krem beyazı (1), platin tozu (1).

Unsurları renk ifade eden ayrı birer sözlük birimi olan, sıfat tamlaması kuruluşundaki renk tonları: Parıltısız siyah (5), çiğ kırmızı (2), parlak siyah (2), acı mavi (1), acı sarı (1), acı tirşe (1), açık çilek pembesi (1), beyaz fildişi (1), çiğ mavi (1), kirli şarap pembesi (1), koyu bej (1), koyu menekşe (1), koyu vişne (1), parlak kırmızı (1), pırıltılı siyah (1), soluk gri (1), soluk mavi (1), soluk siyah (1), sütlü beyaz (1), uçuk pembe (1).

Bu veri, *Kurtlar Sofrası*'nda birbirinden farklı 176 renk ifadesi kullanıldığını göstermektedir. Çalışmada, bu ifadelerden 46'sı renk adı, 130'u renk tonu olarak işaretlenmiştir. Renk adlarının 25'i; renk tonlarının ise tamamı (130) benzerliğe dayalıdır. Eserde yalnızca 22 renk adı soyut ya da somut bir benzerliğe dayanmadan, doğrudan renk adı olarak kullanılmıştır. *Kurtlar Sofrası* örneği, Türkçede renk adlarının büyük oranda benzerliğe dayalı olarak oluşturulduğu görüşünü doğrulamaktadır.

İlhan'ın kullandığı renk çeşitlemesinin okura geçirmek istediği duyguyu betimlemeye aracılık ettiği söylenebilir. Soyut ya da somut benzetme unsurlarına dayanarak renklere yüklediği olumlu ya da olumsuz çağrışımlar anlatının okurun imgeleminde canlanmasını sağlar. Bu yolla

oluşturduğu *çiğ biftek kırmızısı, çığlık kırmızısı, yorgun sarı, ceset yeşili, Kuva-yı Milliye mavisi, kusuk siyah* gibi pek çok adlandırma renk tonunu somut olarak betimlemekten çok yarattığı çağrışım zenginliği ile özel anlamlar üstlenir.

Kurtlar Sofrası romanındaki renk ifadeleri üzerinde duran bu çalışmadan ortaya çıkan sonuç, eserin renklerle ilgili söz varlığı bakımından dikkate değer ölçüde zengin bir veri sunduğunu, bu verinin önemli bir kısmının GTS'de sözlük birimi olarak yer almadığını göstermektedir. Eserde geçen 176 farklı renk adından 97'si GTS'de yer almamaktadır. Farklı yazar ya da şairlerin eserleri üzerinde yapılacak benzer çalışmaların sözlükte yer almayan fakat kullanımı yaygınlaşan renk adları ile tonlarının tespit edilip GTS'ye alınması noktasında veri sağlayarak söz varlığı çalışmalarına katkı sunması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Aksan, D. (2004). *Türkçenin sözvarlığı*. Ankara: Engin Yayınevi.

Aksan, D. (2009). *Anlambilim konuları ve Türkçenin anlambilimi*. Ankara: Engin Yayınevi.

Bayraktar, N. (2004). Kara ve siyah renk adlarının Türkçedeki kavram ve anlam boyutu üzerine. *Dil Dergisi,* 126, 56-77.

Bayraktar, N. (2006). Kavram ve anlam boyutunda sarı ve tonları. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 1(20), 209-218.

Bayraktar, N. (2014). Türkçe yeşil renk adının biçim, anlam ve kavram alanına tarihsel bir bakış. *Journal of Language and Linguistic Studies,* 10(1), 179-193.

Berlin, B. - Kay, P. (1969). *Universality and evolution of basic color terms*. Berkeley: University of California Press.

Cruse, A. (2006). *A glossary of semantics and pragmatics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Eminoğlu, H. (2014). *Türkçede renkler sözlüğü*. Ankara: Gazi Kitabevi.

Gözaydın, N. (2003). Türkçenin renk zenginliği. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi,* LXXXV(618), 539-545.

Haşlakoğlu, P. (2007). *Rengin ruhsal etkisi ve resimsel ifade*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanatta Yeterlik Çalışması.

İlhan, A. (1977). Bir romancının "itirafları". *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi,* XXXC(306), 230-235.

İlhan, A. (1999). *Yengecin kıskacı - dört uzun hikâye*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, A. (2004). *Hangi seks*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İlhan, A. (2012). *Kurtlar sofrası*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İmer, K. vd. (2011). *Dilbilim sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

İnce, Ö. (1976). Kurtlar sofrası üzerine. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi,* XXXIII(296), 395-396.

Kaymaz, Z. (1997). Türkiye Türkçesi ve ağızlarında renk bildiren kelimelerin kullanılışı ve sistematiği. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten (2000],* 45, 251-341.

Küçük, S. (2010a). Türkiye Türkçesinde renk adları ve özellikleri. *The Journal of International Social Research,* 3(10), 420-427.

Küçük, S. (2010b). Türk lehçeleri sözlüklerinde somutlaştırma yoluyla yapılmış renk adları. *Gazi Türkiyat,* 1(7), 155-196.

Küçük, S. (2013). Türkçenin renklere dayalı söz varlığı. *Yeni Türkiye,* 9(55), 791-803.

Küçük, S. - Doğan, N. (2014). Hatice Eminoğlu, Türkçede renkler sözlüğü, Gazi Kitabevi, Ankara, Ocak 2014, 620 s., ISBN 978-605-344-112-0. *Dil Araştırmaları,* 15, 274-279.

Millî Eğitim Bakanlığı. (2011). *Grafik ve fotoğraf renk*. Ankara.

Millî Eğitim Bakanlığı. (2012). *Grafik ve fotoğraf ışık ve renk oluşumu*. Ankara.

Ögel, B. (2022). *Türk kültür tarihine giriş VI*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Özgen E. - Davies I.R.L. (1998). Turkish color terms: Tests of Berlin and Kay's theory of color universals and linguistic relativity. *Linguistics,* 36(5), 919-956.

Özmen, M. (2016). Türkçede renkleri adlandırma sorunu. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi,* 1(1), 81-89.

Özmen, M. (2017). Türkçede renkleri tanımlama sorunu. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi,* 2(2), 130-150.

Pastoureau, M. (2005). *Mavi - bir rengin tarihi.* (çev.: İnci Malak Uysal). İstanbul: İmge Kitabevi.

Wierzbicka, A. (1990). The meaning of color terms: semantics, culture, and cognition. *Cognitive Linguistics,* I(I), 99-150.

Zülfikar, H. (2014). Renkleri adlandırma ve tanımlama. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi,* CVII(752), 57-61.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: *Güncel Türkçe Sözlük*. https://sozluk.gov.tr/ (Erişim: 24.02.2024-21.06.2024).

Extended Summary

Born in Menemen in 1925, Attilâ İlhan produced works in many fields, such as poetry, novels, short stories, think pieces, and screenplays. İlhan is known as a poet and novelist. İlhan's poetic identity is associated with his descriptive power, also evident in his use of color-related words. İlhan's imaginative expression, which he constructed in his own words to 'show the fictitious characters and events to the reader' (İlhan, 1977: 234), is also seen in his color expressions, and the language he uses in color descriptions brings the reader together with İlhan's poetic side. *Kurtlar Sofrası* presents the reader a rich, unconventional color world adorned with vivid and uncommon associations. İlhan describes anger as *kireçkaymağı gibi çiğ beyaz* (İlhan, 2012: 222); sleep as *mika siyahı* (İlhan, 2012: 354), and the scarf around the neck as *çığlık kırmızısı* (İlhan, 2012: 356). Bekir's hands are in *elişi beyazlığı* (İlhan, 2012:

454); the color of the windows, on the other hand, is *kusuk siyah* (İlhan, 2012: 575). The vocabulary is a whole formed by the meaningful units of language. Colors, among the elements reflecting the cultural values of the society, have an essential place in the language's vocabulary. One feature that makes Turkish strong is the expression of abstract concepts by concretizing them through nature. Understanding abstract concepts in terms of concrete beings in nature is a common way of conceptualization. This way of conceptualization is also used in the naming of colors.

The study aims to reveal the role of simile in the formation of color names by focusing on color names based on abstract or concrete similarity rather than the names consisting of a single word, and to reveal the color expressions used by İlhan but not included in standard language. In order to determine the place of names based on simile among colors, all the color names in the work were compiled and names such as *kırmızı, çelik rengi* were accepted as color name; names such as *füzen siyahı, ısırgan kırmızı* where the color name is used together with a simile element were accepted as color tone. In the study, the concept of color, colors in Turkish vocabulary and naming of colors are discussed, and then the color names and tones in *Kurtlar Sofrası* are given.

It is identified that İlhan used 1013 expressions indicating colors in the novel *Kurtlar Sofrası*. These include single-color names (including derivative forms, intensive forms, and reduplications) and color names in the form of noun phrases and adjective phrases. In addition to this number, more than one color name is used together in 22 color expressions like *kahverengi kızıl* (İlhan, 2012: 66), *kızıla çalar sarı* (İlhan, 2012: 71), *mavi siyah* (İlhan, 2012: 214). The most common color used by İlhan is black and its shades. İlhan used black and its shades 203 times in his work. This color is followed by white and its shades with 146 uses, yellow and its shades with 120 uses, blue with 112 uses, green with 100 uses, and red with 82 uses.

It is observed that out of the 46 different colors mentioned by the author, 36 are included in *Güncel Türkçe Sözlük* as lexical units. *Vişne rengi* (*Güncel Türkçe Sözlük* has the form *vişneçürüğü*), *çelik rengi, çilek rengi, gazocağı alevi, kan köpüğü, karabiber rengi, meyankökü rengi, pirinç* and *sedef* are not included in the dictionary as lexical units with color meaning. It is determined that out of 130 different expressions indicating color shades, only 15 are used as lexical units, while 86 are temporary color names that are not used as lexical units. Temporary color names *füzen siyahı, karga siyahı, tebeşir beyazı, çiğ biftek kırmızısı, çığlık kırmızısı, tuğla kırmızısı, ağır kırmızı, ayışığı mavisi, çelik mavisi, diri mavi, böcek yeşili, su yeşili, ceset yeşili, kadife yeşili, kıvamlı sarı, yorgun sarı, hastalıklı sarı, dil pembesi* are used more than once in the novel. One, two or all of their elements of the 29 expressions indicating shade of color are found to be separate lexical units, like *barut mavisi* (İlhan, 2012: 314), *acı tirşe* (İlhan, 2012: 20), *kirli şarap pembesi* (İlhan, 2012: 580)

The result of this study, which focuses on the color names in the novel *Kurtlar Sofrası*, shows that the work presents a remarkably rich data in terms of vocabulary related to colors, and that a significant part of this data is not included as a lexical unit in *Güncel Türkçe Sözlük*. It is hoped that similar studies to be conducted on the works of different authors or poets will provide data on the inclusion of color names, which are not included in the dictionary but are widely used.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 05.11.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 22.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1580005
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 957-974.

Araştırma Makalesi
Research Article

MENSUR BİR FALNAME: *HÂZÂ KİTÂBU FÂL-I KUR'ÂN*

♦

A PROSE FORTUNE TELLING: *HÂZÂ KİTÂBU FÂL-I KUR'ÂN*

Merve BÜYÜKADA*

ÖZ: İnsanoğlu çok eski çağlardan beri gaibi keşfetmek ve gelecekten haberdar olmak istemiştir. Bunun için de gökyüzündeki yıldızları, hayvan kemiklerini, kuşların uçuşunu veya rağbet görmüş kitapları kendine araç edinmiştir. Türlü vasıtalar aracılığı ile farklı yöntemler kullanarak yorumda bulunma işi -döneme ve coğrafyaya göre çeşitlilik gösterse de- toplumların kültürlerinde yer edinen bir uygulama olmuştur. Gelecekte yaşanabilecekler hakkında anlamlar çıkarma ve bilinmeyeni söylemeye "fal"; bu temayı işleyen eserlere de "falname" denilmiştir. Muhtelif türleri olan falnameler arasında kitap falları önemli bir yere sahiptir. Kitap falları içinde ise daha çok ilgi ve dikkat çeken *Kur'an* fallarıdır. Bu eserler; manzum, mensur ya da manzum-mensur karışık şekilde kaleme alınmışlardır. "Fal-ı Kur'an" ya da "tefeülname" isimleriyle anılan bu türün örneklerinden biri de Millî Kütüphane Samsun İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu 55 Hk 519/6 numara ile kayıtlı *Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân* başlıklı falnamedir. Metin, 111 varaktan oluşan yazmanın 63b-65b sayfaları arasında yer almaktadır. Mensur bir *Kur'an* falı örneği olan eserin müellifi/müstensihi belli değildir. İstinsah tarihi ise 1148/1735-1736'dır. Falnamede ilk olarak *Kur'an* falı bakmanın usulü anlatılmıştır. Ardından her bir harf farklı bir ayete isnat edilmiş ve her bir harfin olumlu ya da olumsuz hüküm bildiren tevillerine yer verilmiştir. Elifba sırasına riayet edilen *Kur'an* falında, her harf iki kez yorumlanmıştır. Bu çalışmada metin çeviri yazıya aktarılarak muhteva, imla ve dil hususiyetleri açısından tavsif edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fal, falname, Kitap falı, Fal-ı Kur'an, Tefeülname

ABSTRACT: *Humans have been curious about discovering what lies in the great beyond and predicting the future since practically the dawn of time. Over the millennia, they've used stars, animal bones, bird flight patterns, and even books to achieve that – with techniques and tools alike showing immense variation depending the period and geography in question. Nevertheless, fortune telling is seemingly universal acrost most cultures. In the context of Ottoman-Turkish culture, this art is referred to as "fal." As such, Ottoman-era fortune telling guide books or manuals were called "fal-name." Koranic fal-names (commonly dubbed "fâl-ı Kur'an" or "tefeülname) proved especially popular. Some were written in verse, some in prose, and others in a mixture of both. In this study, we have examined one such a book: Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'an (55Hk519/6, Samsun Provincial Library Collection). We've specifically focused on folios 63b through 65b (out of 111 in total). While the author remains unknown, he do know that it was penned in around 1735 or 1736 CE (1147 AH). The book talks at length about how one should go about reading a fortune at the beginning. Arranged in alphabetical order, every (abjad) letter corresponds with an ayah from the Quran, followed by two possible interpretations, one good, the other bad. We've transcribed the folios in question into the Modern Turkish (Latin) alphabet, and analysed them for content, orthography, and language.*

Keywords: *Fortune telling, Falname, Biblomancy, Fal-ı Kur'an, Tefeülname*

* Dr. Öğr. Üyesi.-Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Bayburt-mervebykada@gmail.com (Orcid: 0000-0001-7656-8864)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Fal sözcüğü lügatlerde "muntazır olan hususu istihraç maksadıyla kitap açma gibi teşebbüs ve böyle bir teşebbüsün gösterdiği netice; iyi talih, uğur, baht-ı nîk, baht ve talihi anlamak için birtakım vesâ'it-i garibeye müracaat etme, atılan boncuk ve baklaya, ale't-tesâdüf açılan bir kitabın satırına koyunun kürek kemiğine vesair böyle şeylere bakıp bunlardan mana istihraç etme; uğur tutma, yom tutma" (Muallim Nâcî, 2009: 149; Şemseddin Sami, 2015: 333; Redhouse, 2016: 96) şeklinde tanımlanır. Eski Türk kaynaklarından biri olan *Divanü Lügati't-Türk*'te ise bu kelime ırk sözcüğü ile karşılanmış ve "kâhinlik, fal, yürektekini dışarı çıkarma" olarak açıklanmıştır (Kâşgarlı Mahmud, 2013: 42).

Bu inancın izleri binlerce yıl öncesine dayanmaktadır. M.Ö. 4000'li yıllarda Babil, Mısır, Kalde, Çin gibi bölgelerde ve eski Yunanda falcılık ile kâhinlik yapıldığı, falın da en eski köklerinin muhtemelen Mezopotamya olduğu; geleceği bilmeye dair birçok tekniğin ise Akkadlar döneminde gelişip sonrasında bütün Asya ve Akdeniz bölgesine yayıldığı ifade edilmektedir (Hançerlioğlu, 1975: 189; Ersoylu, 1981: 69; Aydın, 1995: 135). Falın eski Türkler[1] tarafından da kabul gördüğü, o dönemde çeşitli fal türlerinin uygulandığı ve İslamiyet'ten sonra da bu fal türlerinin[2] sayısının artarak devam ettiği kaynaklarda yer alır.

Kur'an'da[3] falın haram[4] kılındığı, yarını ve gaibi sadece Allah'ın bilebileceği[5] belirtilmesine ve İslamiyet'in kabulünden sonra falın bazı

---

[1] Bk. *Irk Bitig* (Arat, 1991: 276).

[2] Türk İslam dünyasında kullanılan fal çeşitleri üç grupta incelenmiştir. A- İslamiyet Öncesinde kullanılan fallar: kemikle bakılan fallar, yıldız falı, kumalak falı, yay falı, fincan falı, köpük falı, yada taşı ile kehanet, kaşık veya eldiven falı, ateş falı, şamanların diğer fal bakma usulleri; B- İslam kültürü etkisinde kullanılan fal çeşitleri: zecr, ıyafet, tayr, kehanet, firâset, kıyâfet, ihtilâc, kitap falı, Kur'ân falı, Kur'a falı; C- Günümüzde kullanılan fal çeşitleri: kahve falı, bakla falı, iskambil falı, el falı, tesbih falı, ayna falı, su falı, papatya falı, rüya falı, numara falı, çay falı, taş falı, bulut falı, yazı falı (grafoloji), manili fallar, tuz falı, evliyaların eşyalarından fal bakmak, evlilikle ilgili tefeül usulleri, parmak döndürme falı, niyet-dilek kuyuları, bilgisayar falı (Duvarcı, 1993:19- 46).

[3] Dipnotlarda ve metin içinde verilen ayet mealleri Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından yayımlanan "Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir" isimli yayından alınmıştır (bk. Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir (2023). (hzl. H. Karaman vd.), C. I-V, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları).

[4] "*Murdar hayvan, kan, domuz eti, Allah'tan başkası adına kesilmiş, boğulmuş, vurularak öldürülmüş, yuvarlanıp ölmüş, boynuzlanarak öldürülmüş hayvanlarla -henüz canı çıkmadan yetişip kestiklerinizin dışında- yırtıcıların yediği hayvanlar, dikili taşlar adına boğazlanmış hayvanlar ve fal oklarıyla paylaşmanız size haram kılındı…*"(Mâide, 5/3). "*Ey iman edenler! İçki, kumar, dikili taşlar, fal okları şeytan işi iğrenç şeylerdir. Bunlardan kaçının ki kurtuluşa ereseniz*" (Mâide, 5/90).

[5] "*Gaybın anahtarları Allah'ın yanındadır; onları O'ndan başkası bilmez. O, karada ve denizde ne varsa bilir; O'nun bilgisi dışında bir yaprak bile düşmez. O, yerin karanlıklarındaki tek bir taneyi bile bilir. Yaş ve kuru ne varsa hepsi apaçık bir kitaptadır*"(Enâm, 6/59). "*Kıyamet saati hakkındaki bilgi yalnız Allah'ın katındadır; O yağmuru yağdırmakta; rahimlerdekini bilmektedir. Hiç kimse yarın ne elde edeceğini bilemez; hiç kimse nerede öleceğini bilemez;*

çeşitlerinin yasaklanmış olmasına rağmen İslam toplumlarında fal bakma geleneği günümüze kadar sürmüş ve falı konu edinen birçok eser ortaya konmuştur. Kaynaklar, Hz. Ali[6] ile İmam Cafer-i Sadık'a[7] isnat edilen falnamelerin olduğundan, Şeyh Muhyiddin-i Arabî'nin hususi bir şekilde hazırladığı falnameden (Ertaylan, 1951: 27), ayrıca İran'da basılan *Kur'an-ı Kerim*'lerin sonunda Fars diliyle yazılmış falnamelere yer verildiğinden (Topaloğlu, 1976: 37; Ersoylu, 1997: 200) bahseder.

Falnamelerin başında "*Gaybı ancak Allah bilir.*" hükmüne işaret edilerek tefeülün aslında yapılacak işleri hayra yormadan ibaret olduğu belirtilmiştir (Dikmen ve Çetin, 2016: 193). İslamiyet'in ilk dönemlerinde sadece hayra yorulan işaretler dizisi şeklinde algılanan ya da böyle olması telkin edilen fallar, daha sonraki dönemlerde hem iyiye hem kötüye yorulmuştur (Sümbüllü, 2008: 384).

Osmanlı'da halktan devlet adamlarına kadar her kademeden insan fala ilgi duymuştur. Hatta müneccimbaşılık teşkilatlı bir devlet müessesesidir[8]. Bunun yanı sıra fal, "ilmü't-tefe'ül", "ilmü'l-fâl ve'l-kura", "matlab-ı ilm-i fâl" gibi isimlerle *Mevzuatü'l-Ulûm*, *Mebâni'ü'l-İlm*, *Keşfü'z-Zunun* adlı eserlerde İslami ilimler içinde gösterilmiştir (Ersoylu, 1981: 69; Şenödeyici ve Koşik, 2017: 19). Ertaylan bu durumu şöyle açıklar: "*İslami ilimler arasında hususi bir yer tutan ilmü'l-fâl içtimai faaliyetlerin tatbik veya adem-i tatbikine tesir edecek bir kuvvet göstermeye başlamış ve nihayet en hususi işlerden resmî ve maşerî faaliyetlere varıncaya kadar genişlemiş; bir işe girişmek için ava veya sefere gitmek için fala müracaat etmek İslami bir âdet hâlini alagelmiştir. Fal ekabir indinde ve bilhassa padişahlar katında fevkalade bir rağbet kazanmıştır. İşte, bu kadar geniş bir rol alan bu ilmî, usulleri ve adabı ile tatbik edebilmek için öğrenmek lüzumu hasıl olmuş; bu münasebetle de "falname" denilen eserler vücuda getirilmiştir"* (1951: 27).

Falnamelerin birçok nevisi olmakla birlikte kitap falları bunlar içinde hususi bir yere sahiptir. Bu fal türünde ise en çok ilgi gören kitap *Kur'an-ı Kerim* olmuştur. İlk örneklerinin Araplarda görüldüğü *Kur'an* falları, İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte Farslar ile Türklere geçmiştir (Yıldız, 2012: 196). Bu falların dinî hüviyet taşıdığı düşünülerek doğru çıkma ihtimalinin çokluğu düşüncesi yaygınlaşmış, ayetler insanların ihtiyaçlarına ve isteklerine göre yorumlanmıştır (Duvarcı, 1993: 49). Türkler; *Kur'an-ı*

ama Allah her şeyi bilir, her şeyden haberdardır" (Lokman, 31/34). "*Gaybı O bilir, gizlisini kimseye açmaz*" (Cin, 72/26).

[6] Örneğin Fedâyî falnamesinde *Kur'an* falının Hz. Ali'den rivayet olduğunu belirtir (Şanlı, 2003: 168).

[7] Duvarcı, çalışmasında Cafer-i Sadık'ın ismini taşıyan beş adet falname nüshasını örnek olarak göstermiştir (Duvarcı, 1993: 49).

[8] Osmanlı'dan önce Türk-İslam devletlerinde müneccimlik olmakla birlikte resmî bir makam olarak müneccimbaşılık, Sultan II. Bayezid döneminde başlatılmış ve XIX. yüzyılın ikinci yarısına değin önemli bir değişiklik göstermeden devam etmiş ancak 1924'ten sonra tamamen ilga edilmiştir (Aydüz, 1995: 160-166).

Kerim[9] başta olmak üzere *Ahmediye, Câmi'u's-Sahîh, Envârü'l-Âşıkîn, Fuzûlî Dîvânı, Hâfız Dîvânı, Gülistân, Mesnevî, Muhammediye, Niyâzî-i Mısrî Dîvânı, Seyâhat-nâme, Safahât* gibi çeşitli kitaplardan[10] fal bakmışlardır (Ersoylu, 1997: 200; Ceylan, 2021: 336).

Türk edebiyatında *Kur'an* falları genellikle "fal-ı Kur'an" ya da "tefeülname" isimleriyle zikredilmiştir. Bunlardan biri de Millî Kütüphane Samsun İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu 55 Hk 519/6 numara ile kayıtlı olan *Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân* başlıklı mensur falnamedir.

1. Nüsha Tavsifi

Yazma 111 varaktır. Kâğıt ölçüleri 215x155/160x80 mm'dir. Yapraklardaki satır sayıları birbirinden farklıdır. Yazma "Kitâbu Mev'iza", "Hâzâ Dîbâce-i Va'az", "Kitâbu Hâdis-i Erbâ'în", "Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân" gibi daha çok dinî ve nasihat içerikli mensur eserlerden oluşmaktadır. Kur'an falı yazmanın 63b-65b yaprakları arasındadır. 63b sayfası 22, 64a sayfası 21, 64b sayfası 20, 65a ve 65b sayfaları ise 24 satırdır. Her sayfa tek sütundan ibarettir. Metnin sonunda verilen tarihe göre (Temme'l-kitâbü'l-fâli fî sene 1148) eserin istinsah tarihi 1735/1736'dır. Müstensih/müellif adı bulunmamaktadır. Nesih hat ile kaleme alınan eserde siyah mürekkep kullanılmıştır. 65b numaralı sayfa dışında tevil edilen harfler, sürh ile yazılmıştır. Derkenarlarda herhangi bir not bulunmamaktadır. Sadece birkaç kelime, satıra sığdırılamadığı için derkenara yazılmıştır. Metnin 63b ve 64b sayfalarında rakabe kaydı bulunmaktadır.

2. Metnin Bazı Muhteva Hususiyetleri

Kur'an falnameleri hakkında yapılan çalışmalardan hareketle dört farklı *Kur'an* falı bakma yöntemi belirlenmiştir. Bunlar, "tek harf yorumuna dayanan *Kur'an* falları", "harf grubunu yorumlayan *Kur'an* falları", "-Allah-sözü sayılarak bakılan *Kur'an* falları" ve "*Kur'an* ayetlerine dayalı falnameler"dir (Parlar ve Çağlar, 2021: 2114). *Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân* başlıklı bu metni de -her harf iki kez tevil edildiği için- "harf grubunu yorumlayan *Kur'an* falları" başlığı altında değerlendirmek mümkündür.

Kur'an fallarının açılış şekillerini kendilerine göre tayin eden ve açarken okudukları dualarda bazı değişiklikler gösteren şeyhler ve âlimler olsa da hepsinin ulaştıkları sonuç aynıdır. Riayeti zorunlu olan hususlar ise evvela abdest alıp temizlenmek, sonra üç kere ihlas okumak ardından da fala özgü olan duayı okuyarak usule uygun biçimde falı açmaktır (Ertaylan, 1951: 8). Fala başlamadan evvel bu bedensel ve ruhsal temizliği içeren dinî kuralların yerine getirilmesi, falın caiz olmadığı hususundaki tereddütlerin

[9] Osmanlı döneminde *Kur'an*'dan bakılan falların en meşhuru, şüphesiz Fatih Sultan Mehmed'in hocası ve dönemin büyük şairi Molla Hüsrev Mehmed tarafından Fatih Sultan Mehmed'in bahtı için bakılan ve pek yakında Fatih'in padişah olacağının müjdelendiği faldır (Sezer, 1998: 13).

[10] Bu eserlere ek olarak Emir Timur'un batı seferine çıkarken Hoca Ahmed Yesevî'nin *Makâmât*'ından işaret aradığı ve Yesevî'nin müjde veren rubaisi ile karşılaştığı belirtilir (Bice, 2001: XII).

giderilmesi için yapılmaktadır (Uzun, 1995: 142). Bu metinde de aynı müştereklik söz konusudur. *Kur'an* falında müellif harflerin teviline başlamadan fal bakacak olan kişinin izleyeceği usulü açıklar. Buna göre fal bakacak kimse ilk olarak dürüst bir itikat ile abdest alıp üç kez Fatiha, üç kez de İhlas surelerini okumalı ve devamında üç kez salavat getirmelidir. Daha sonra belirtilen dua "Allâhümme innî tevekkeltü 'aleyke ve tevekkeltü bi-kitâbi'l-kerîmi fe-ennî mâ-hüve'l-mektûbü min seyyidi'l-meknûni. Allâhümme ente'l-hakku ve kavlüke hakku Muhammedün nebiyyüke sallallâhu 'aleyhi ve sellem. Lâ-havle velâ kuvvete illâ billâhi'l-'aliyyi'l-'azîm"[11] okunmalıdır.

Bu duanın ardından *Kur'an*'ın ilk sayfasının yedinci satırının ilk harfine bakılır. Bu kısımda müellif, sırasıyla dört farklı niyetten bahsetmiştir. Bunlar sefere gitmek için, mal elde etmek için, düşman için ve son olarak hastalık hâli için edilen niyetlerdir. Fal bakma usulünde her bir niyet için izlenecek yol farklıdır. Kişi eğer sefere gitmek için niyet ediyorsa *Kur'an*'ı açıp ilk harfine, mal elde etmek için niyet ediyorsa yedinci satırın ilk harfine, düşman için niyet ediyorsa yedinci sayfanın ilk harfine, hasta hâli için niyet ediyorsa da yedinci sayfanın yedinci satırının ilk harfine bakmalıdır. Bu usuller belirtildikten sonra adı geçen niyetler dört hane şeklinde verilmiştir. Buradaki yorumlar; harflerin "noktalı", "noktasız" olmasına veya harfe "üstün", "esre" ve "ötre" gelmesine göre farklılık göstermektedir. Nihayetinde müellif, bu yönteme göre fal bakıldığı takdirde falda bir eksiklik olmayacağını belirtir ve harflerin teviline geçer.

Harflerin yorumlanması kısmında elifba sırası takip edilmiş ve her cümle "eğer" bağlacı ile başlatılmıştır. Her bir harften sonra "kavluhû Te'âlâ" ifadesi tekrarlanmıştır. Ardından *Kur'an*'dan bir ayetin bazen tamamına bazen bir bölümüne yer verilmiştir. Örneğin "ج" harfi tevil edilirken Fâtır suresinin 33. ayeti eksik bırakılmıştır: **[64a]** (15) ***"Cennâtu 'adnin yedhulûnehâ min esâvire min [ze] hebin…".*** *"*Onların gireceği yer adn cennetleridir… altın bilezikler…*"*[12]*.* "ط" harfi tevil edilirken ise Tâhâ suresinin 1 ve 2. ayetlerinin tamamı metinde yazılmıştır: **[65a]** (6) "***Tâ-hâ mâ enzelnâ 'aleyke'l-Kur'ane*** (7) *liteşkâ"* (Tâhâ, Ey Muhammed! *Kur'an*ı sana sıkıntıya düşesin diye indirmedik.)

Metinde 26 farklı sureden[13] seçilmiş 29 ayete yer verilmiş ve harfler, bu ayetlere dayandırılarak tevil edilmiştir. Bu harflerden hem birinci hem de ikinci tevili olumlu olan harfler; "ت, ث, خ, ر, ط, ك, ل" harfleridir. Örneğin "[Eger]

[11] Allah'ım ben sana tevekkül ettim ve Kitâb-ı Kerîm'ine tevekkül ettim ki o kitap Peygamber Efendimiz 'aleyhi's-salâtu ve's-selâmdan bize aktarılmıştır. Allah'ım sen Hak'sın ve senin sözün haktır. Hz. Muhammed 'aleyhi's-salâtu ve's-selâm da senin peygamberindir. Senden başka hiç kimsede güç ve kuvvet yoktur. Güç ve kuvvet ancak 'aliyyu'l 'azîm olan Allah'a aittir.
[12] Ayetin tam hâli "*Cennâtu adnin yedhulûnehâ yuhallevne fîhâ min esâvire min zehebin ve lu'luâ ve libâsuhum fîhâ harîr"* (Onların gireceği yer Adn cennetleridir. Orada altın bilezikler ve incilerle süsleneceklerdir. Orada onların giysileri de ipektir) (Fâtır, 35/33) şeklindedir.
[13] "Bakara", "Beyyine" ve "Âl-i İmrân" surelerinden ikişer ayet seçilmiştir.

se [gelse] kavluhû Te'âlâ ***S**ümme'llezîne keferû bi-Rabbihim ya'dilûn*[14] te'vîl murâda yitişmekdür. Eger **se** tekrâr gelse eyüdür murâdı hâsıl olur." Hem birinci hem de ikinci tevili olumsuz bir duruma işaret olan harf ise sadece "لا" harfidir. "Eger **lâmelif** gelse kavluhû Te'âlâ *Lâ uksimu bi-hâza'l-beledi*[15] te'vîl âdem işleri teşvîşlü olmakdur. Biraz zahmet çekmekdür hâlî yaramaz olmakdur. Düşmândan sakına ki hazer ide. [Eger] **lâmelif** tekrâr gelse kimdür hasta üzerine ise ya zindâna gire kasâvetdür."

Bazı harflerin yorumunda ise müspet durumun gerçekleşmesi "başkasından gelecek bir yardım, kişinin çabası veya her durumda sabretmesi" gibi koşullara bağlanmıştır. Bunlar "**ب, ش, ص, م, ن**" harfleridir. Örneğin "Eger **be** gelse kavluhû Te'âlâ ***B**erâ 'etün mina'llâhi ve Resûlihi*[16] te'vîl budur ki murâd u devlet ü hayrla ni'metdür. Eger **be** tekrâr gelse bir kişi yardım etmeyince hâsıl olmaz." cümlesinde olduğu gibi.

Daha sonra "te'vîl" veya "te'vîl budur ki" ifadelerine yer verilerek harfler yorumlanmıştır. Devamında her bir harfe "tekrâr gelse" ifadesi getirilerek aynı harf ikinci kez tevil edilmiştir. Bu ifadelerin bazen ikisi olumlu bazen ikisi de olumsuz yahut biri olumlu diğeri olumsuz duruma işaret etmiştir. Örneğin elif harfinin ilk kez gelmesi hayır ve sevinç olarak yorumlanırken aynı harfin tekrar gelmesi, kavga olması ve hiçbir şey elde edilememesi demektir: "**[64a]** (5) Eger **elif** gelse kavluhû Te'âlâ ***A**llâhu lâ İlâhe illâ hüve'l-hayyu'l-kayyûm* (6) *lâ te'huzühu sinetün velâ nevm*[17] **te'vîl** hayr u şâzlıkdur. **Elif** tekrâr gelse (7) gavgâdur nesne hâsıl olmaz."

Tablo 1. *Kur'an* Falında Yer Alan Harflerin İsnat Edildiği Ayetler ve Tevilleri

Tevil edilen harfler	Seçilen ayetler	İlk kez gelmesi	İkinci kez gelmesi	Tevil edilen harfler	Seçilen ayetler	İlk kez gelmesi	İkinci kez gelmesi
ا	Bakara, 2/255	+	-	ط	Tâhâ, 20/1-2	+	+
ب	Tevbe, 9/1	+	+/-	ظ	Rûm, 30/41	+	-
ت	Mülk, 67/1	+	+	ع	Abese, 80/1	+	-
ث	En'am, 6/1	+	+	غ	Mü'min, 40/3	+	-
ج	Fâtır, 35/33	+	+/-	ف	Vâkıa, 56/75	+	-
ح	Duhân, 44/1-2	+	-/+	ق	Kâf, 50/1	+	-
خ	Bakara, 2/7	+	+	ك	Meryem, 19/1	+	+

[14] "… Ama yine de kâfir olanlar (putları) Rablerine eş tutuyorlar" (En'âm, 6/1).

[15] "Yemin ederim şu beldeye" (Beled, 90/1).

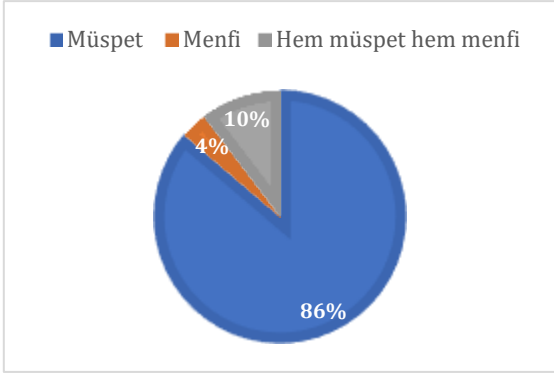
[16] "Allah ve Resulünden, … fesih bildirimidir!" (Tevbe, 9/1).

[17] "Allah, O'ndan başka ilah yoktur; diridir, herşeyin varlığı O'na bağlı ve dayalıdır. Ne uykusu gelir ne de uyur" (Bakara, 2/255).

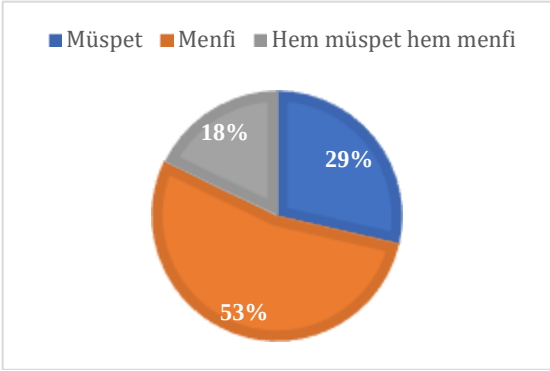
د	Muhammed, 47/10	+	-/+	ل	Beyyine, 98/1	+	+
ذ	Rahmân, 55/48	+	-	م	Ahzâb, 33/40	+/-	+/-
ر	Beyyine, 98/2	+	+	ن	Kalem, 68/1	+	-/+
ز	Âl-i İmrân, 3/14	+	-	و	Burûc, 85/20	+	-
س	Meâric, 70/1	+	-	ه	İnsan, 76/1	+	-
ش	Âl-i İmrân, 3/18	-/+	-	لا	Beled, 90/1	-	-
ص	Sad, 38/1	+	-	ى	Yâsîn, 36/1-2	+	-
ض	Tahrîm, 66/10	+/-	+				

İki harf yorumuyla daha kesin bir sonuca ulaştırmayı amaçlayan fallarda aynı harfin ikinci kez gelmesi, birinci yorumu genellikle ortadan kaldırmıştır (Sezer, 1998: 37). Bu falnamede harflerin birinci tevilleri çoğunlukla müspet bir duruma işarettir. Ancak harflerin ikinci kez gelmesi, genellikle ilk yorumu geçersiz kılmış ve bu harfler, daha çok menfi olarak yorumlanmıştır.

Grafik 1. *Kur'an* Falında Yer Alan Harflerin İlk Tevillerinin Dağılımı

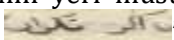


Grafik 2. *Kur'an* Falında Yer Alan Harflerin İkinci Tevillerinin Dağılımı



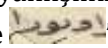
Kur'an falındaki harflerin tevilleri kısaca şu şekilde sıralanabilir: Müspet yorumlar; mutluluğa ve hayra erişme, eline nimet geçmesi, isteğinin gerçekleşmesi, selamet ve rahatlık bulma, hayırlı büyük ulu bir sefere çıkma, kuvvet ve yardım bulma, sabretme, birkaç gün sabretme, mensup ehline yönelme, zengin olma, düşmanların kahrolması, kendi kavmi üzerinde hayırlı olması, gafil olmayıp çabalama, hükmünü ve haberini Allah'ın bilmesi, hayır kapılarının açılması, ahiretinin kolaylaşması, tövbe edilmesi, işlerinin kolaylaşması, dağılmış işlerinin toplanması, padişahlar ve ulular katında hürmetli olması ve devlete erişmesi, yedi güne kadar isteğinin gerçekleşmesi, gerçekleşmezse yıl içinde gerçekleşmesi, eline mal girmesi, tüm işlerinde rahat ve mutlu olması, kimseye muhtaç olmaması yani zengin olması, ululara dost olması. Menfi yorumlar; kavgaya işaret olması, bir şey elde edilememesi, üç güne kadar ya da üç günden fazla da geçse (seferin) gerçekleşmemesi, kötüye işaret olması, (mutluluk ve muradın) eline girip tekrar çıkması, korku ve kadın hilesi olması, malına yahut başka bir şeyine kastedilmesi, çare bulunmaması, düşündüğü birçok işin gerçekleşmemesi, uğursuzluk olması, gereksiz kavga olması, düşmanın galip olması, düşmanı yoksa karşısına başkasının çıkması, ömrünün sonlanması, malı çalındıysa eline geçmemesi, gam üstüne gam çekmesi, beşer işlerinin karışık olması, biraz zahmet çekmesi, hâlinin kötü olması, düşmandan sakınması, düşmanı varsa kötülüğe uğraması, hasta olması, zindana girmesi, üzüntü çekmesi. Bunlar dışında gerçekleşmesi herhangi bir şarta bağlanan yorumlar da vardır. Bunlardan bazıları, bir ulu kişi yardım etmeyince (muradın, kuvvetin ve yardımın) gerçekleşmemesi, sabrederse zafere erişmesi, mensup ehline danışmazsa (muradına, mutluluğa ve zenginliğe) erişememesi, yola çıkılacaksa birkaç gün sonra gidilmesidir.

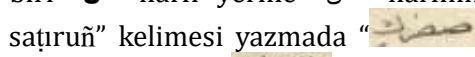
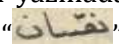
3. Metnin Bazı İmla ve Dil Hususiyetleri

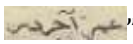
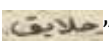
Çevriyazıda kelimelerin doğru imlaları esas alınmıştır. Metinde birçok cümlede yinelenen "te'vîl" kelimesi bazı yerlerde müstensih tarafından unutulmuştur. Bunlar ilgili yerlerde köşeli parantez içinde gösterilmiştir: "**[65a]** (10) [te'vîl]". Ayrıca **[65b]**'de tevili yapılacak olan "ل" ve "م" harflerinin yeri müstensih tarafından boş bırakılmıştır. "(7) Eger [mîm] tekrâr  " örneğinde olduğu gibi. Bunun dışında anlam

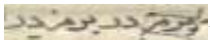
bütünlüğünü sağlamak için metne bazı ilaveler yapılmıştır: "**[63b]** (10) olsu[n], **[64b]** (2) Eger dâl [gelse], (6) [Eger] **zel** tekrâr gelse, **[65a]** (24) virmedür ve istigfâr [u] ferâgatdür."

Falnamede bazı kelimeler birden fazla tekrarlanmıştır. Bunların başında pek çok cümlede geçen "eger (64)[18], gelse (67)[19], tekrâr (29), te'vîl (29)[20], kavluhû Te'âlâ (25) ve (16)"[21] kelimeleri gelmektedir. Ancak belirtilenler dışında, bazı kelime ve kelime gruplarının tekrarının sebebi kimi harflerin yorumlarının benzer olmasıdır. Bunlardan bazıları: "murâd (12), düşmân (9), hâsıl olmaz (8), niyet (8), evvel (7), eyü (7), sabr (7), hayr (7), yaramaz (6), şâz (5), nesne (5), devlet (5), güne degin (5), kaçan (5), mâl (5), gavgâ (4), cehd ide/eyleye (4), nazar eyleye (4), gâyet (4), gam (4), yardım (4), selâmetdür (3), hâsıl olur (3), ni'met (3), ulu (3), hasta (3), râhat (2), yedinci kâğıdun (2), ehl-i mensûb (2), kuvvet (2), tevbedür (2), kahr olmakdur (2)"dır.

Bazı sözcüklerin yazımında yanlışlıklar vardır. Örneğin "**[63b]** (18), (21) ötre" kelimesi iki yerde "ötüre  " şeklinde yazılmıştır.

Harflerinin birbirinin yerine kullanılmasından kaynaklı bazı imla hataları da mevcuttur. Bunlardan biri "س" harfi yerine "ص" harfinin kullanılmasıdır. Örneğin "**[63b]** (9) satıruñ" kelimesi yazmada "  " şeklinde; "**[64a]** (4) noḳṣān" kelimesi yazmada "  " biçiminde yazılmıştır.

Başka bir husus da "خ" harfi yerine "ح" harfinin kullanılmasıdır. "**[64a]** (1) ḫāne-i şikeste:  "; "(2) ʿömr-i āḫirdür:  "; "**[65a]** (7) ḫalāyıḳ:  " ve "(20) daḥı:  " kelimeleri bunlardan bazılarıdır.

Kimi sözcüklerin yazımında ikilikler bulunmaktadır. Bunlardan "niyet" kelimesi bir yerde şeddeli başka bir yerde ise şeddesiz yazılmıştır: "**[65a]** (13)  ", "**[65b]** (12)  " gibi. Bazı kelimeler de sehven iki defa yazılmıştır. "**[64b]** (13) yaramazdur"  " örneğinde olduğu gibi.

Falnamede ayetlerin verildiği kısımlarda Arapça tamlamalar bulunmaktadır. Ancak bunun dışında yabancı terkiplerin sayısı oldukça azdır. Bunlar da Farsça terkiplerdir: "Fâl-ı Kur'ân", "hâne-i seferde", "hâne-i mâlda", "hâne-i şikeste", " 'ömr-i âhirdür", "ehl-i mensûbe".

Cümleler birbirine "eger", "ve", "ammâ" ve "veyâhûz" gibi bağlaçlar ile bağlanmıştır. Cümleler bildirme eki "-dır/-dur" (Düşmânlar kahr olmakdur ni'met ele gelmekdür), geniş zaman eki "-ar, (ı)r, -(u)r" (Sabr itse zafer

[18] Bu bağlaçların yedi tanesi yazmada yoktur. Metinde anlam bütünlüğü sağlanması için eklenmiştir.
[19] Bunlardan dört tanesi yazmada yoktur.
[20] Bunlardan iki tanesi yazmada yoktur.
[21] Ayetlerde yer alan kelimeler bu sayıya dâhil edilmemiştir.

bulur) ve istek kipi "-a,-e" (Üç güne değin cehd ide gâfil olmaya. Eger kendünün bir nesne kasd ola cehd ide) ile çekimlenmiştir.

Eserin istinsah tarihi 1735-36 olmasına rağmen -sayıları oldukça az olmakla birlikte- metnin Eski Anadolu Türkçesi döneminin bazı dil özelliklerini taşıdığı ve bu dönemde kullanılan bazı sözcüklere yer verildiği görülür. د (dal) konsonantı yerine ذ (zel) konsonantının kullanılması (şāẕ, veyāḫūẕ), bugünkü "-i" vokali yerine "-e" vokalinin kullanıldığı bazı kelimeler (eyü), vokal yuvarlaklaşmaları (kendü, eyü, hürmetlü, gitmelü, kapuları); Eski Anadolu Türkçesi döneminde kullanılan, Türkiye Türkçesinde kullanımı az olan veya kullanılmayan (arkaik) bazı kelimelere yer verilmesi "kaçan (her ne zaman, … dığı vakit, ki o zaman)[22], uğurlanmak [uğrulanmak] (çalınmak)[23], tezcek [tizcek/tizcecük] (çabucak, hemen, derhal)[24] oturak (sabit, sakin, mukim)[25] [oturakcı (hazır eşya ve elbise satan)[26], oturak etmek (konaklamak ve ikamet etmek)[27]], yarınca[28] güne degin (ahirete kadar), yılında (yıl içinde, bir yıla kadar) birkaç misaldir.

4. Metin

Hāẕā Kitābu Fāl-ı Ḳur'ān

[63b] (1) Ḳaçan kim fāl-ı Ḳur'ān itmek dilese evvel Muṣḥaf-ı Kerīmden (2) bir niyet üzerine dürüst iʿtiḳādla ābdest ala. Andan[29] (3) ṣoñra üç kez Fātiḥā üç kez İḫlāṣ oḳıya üç kez (4) ṣalavāt getüre üç kez bu duʿāyı oḳıya. Allāhümme innī tevekkeltü (5) ʿaleyke ve tevekkeltü bi-kitābi'l-kerīmi fe-ennī mā-hüve'l-mektūbü (6) min seyyidi'l-meknūni. Allāhümme ente'l-haḳḳu ve ḳavlüke ḥaḳḳu Muḥammedün nebiyyüke (7) ṣallallāhu ʿaleyhi ve sellem. Lā-ḥavle velā ḳuvvete illā billāhi'l-ʿaliyyi'l-ʿaẓīm.[30] (8) Andan ṣoñra Muṣḥaf-ı Şerīfi aça ṣaḥīfenüñ evvelinden yedinci (9) satıruñ evveline naẓar eyleye. Her ne ḥarf gerekse raḥmet āyeti (10) olsun. Gerekse ʿaẕāb āyeti olsu[n]. Maʿlūm olur (11) ammā ḳaçan sefere gitmek içün niyet eyleseñ Muṣḥaf açdıḳda (12) evvel ḥarfine naẓar eyleye ammā ḳaçan māl taḥṣīl içün niyet (13) itseñ yedinci ṣatıruñ evvelki ḥarfine naẓar eyleye. Ḳaçan (14) düşmān içün niyet eyleseñ yedinci kāġıduñ evvelki (15) ḥarfine naẓar [eyleye] ammā ḳaçan ḫasta ḥāli içün niyet eyleseñ (16) yedinci kāġıduñ yedinci satıruñ evvelki ḥarfine naẓar eyleye (17) ammā ḫāne-i seferde noḳṭasız üstünle gelse ġanīmet (18) vardur. Esre ile gelse selāmetdür. Eger ötre ile gelse (19) ġavġādur ammā ḫāne-i mālda noḳṭa gelse oturaḳda ve ticāretde noḳṭasız ḥarfde nesne ḥāṣıl olmaz ammā düşmān evinde[31] (20) **ẕel** he be sin

---

[22] (Üşenmez, 2014: 340-345).
[23] (TDK, 2009: 3918-3921)
[24] (TDK, 2009: 3808-3809)
[25] (TDK, 2009: 3031)
[26] (TDK, 2009: 3032)
[27] (TDK, 2009: 3032)
[28] Sözlüklerde "yarın*ca*" biçiminde kullanımına rastlanılmamıştır. "Yarın: Ahiret günü" (TDK, 2009: 4349).
[29] Bu kelime yazmada iki defa yazılmıştır.
[30] "Allah'ım ben sana tevekkül ettim ve Kitâb-ı Kerîm'ine tevekkül ettim ki o kitap Peygamber Efendimiz 'aleyhi's-salâtu ve's-selâmdan bize aktarılmıştır. Allah'ım sen Hak'sın ve senin sözün haktır. Hz. Muhammed 'aleyhi's-salâtu ve's-selâm da senin peygamberindir. Senden başka hiç kimsede güç ve kuvvet yoktur. Güç ve kuvvet ancak 'aliyyu'l 'azîm olan Allah'a aittir."
[31] Müstensih yukarıda kullandığı "ḫāne" kelimesi yerine "ev" kelimesini tercih etmiştir.

vav ye ḳaf üstünle gelse süffār mālı vāciblikdür. (21) Esre ile gelse düşmāndan iḥtirāz ideler. Ötre ile gelse **[64a]** (1) bulaşmayalar ammā ḫāne-i şikeste[32] eger noḳṭalı ḥarf noḳṭa (2) altında olsa ʿömr-i āḫirdür. Noḳṭası üstünle gelse (3) tezcek ṣıḥḥat bula ve eger esre ile gelse uzaya ʿāḳıbet (4) ḫoş ola. Eger bu üslūba göre iderseñ fāluñda noḳṣān (5) bulınmaya. Eger **elif (ا)**gelse ḳavluhū Teʿālā *Allāhu lā İlāhe illā hüve'l-ḥayyu'l-ḳayyūm* (6) *lā te'ḫuẕühu sinetün velā nevm*[33] teʾvīl ḫayr u şāẕlıḳdur. **Elif (ا)** tekrār gelse (7) ġavġādur nesne ḥāṣıl olmaz. Eger **be (ب)** gelse ḳavluhū Teʿālā ***B**erā ʾetün* (8) *mina'llāhi ve Resūlihi*[34] teʾvīl budur ki murād u devlet ü ḫayrla (9) niʿmetdür. Eger **be (ب)** tekrār gelse bir kişi yardım etmeyince ḥāṣıl (10) olmaz. Eger **te (ت)** gelse ḳavluhū Teʿālā ***T**ebāreke'lleẕī bi-yedihi'l-mülki*[35] (11) teʾvīl tevbedür ve selāmetdür rāḥatdur. Eger **te (ت)** tekrār (12) gelse murād ḥāṣıl dünyā virmekle. [Eger] **şe (ث)** [gelse] ḳavluhū Teʿālā ***Ş**ümme'lleẕīn*e (13) *keferū bi-Rabbihim ya ʿdilūn*[36] teʾvīl murāda yitişmekdür. Eger **şe (ث)** tekrār (14) gelse eyüdür murādı ḥāṣıl olur. Eger **cīm (ج)** gelse ḳavluhū (15) Teʿālā ***C**ennātu ʿadnin yedḫulūnehā min esāvire min [ẕe] hebin*[37] teʾvīl (16) mübārek mübālaġa fāʿide ulu eyü seferdür. Eger **cīm (ج)** tekrār (17) gelse ġāyet eyüdür. Üç güne degin üç günden (18) geçse ḥāṣıl olmaz. [Eger] **ḥā (ح)** gelse ḳavluhū Teʿālā ***Ḥ**ā mīm ve'l-kitābi'l-mübīn*[38] (19) teʾvīl murād u ḳuvvet ü yardım ḥāṣıl olmaḳdur Eger **ḫā (خ)** tekrār (20) gelse bir ulu kişi yardım etmeyince ḥāṣıl olmaz. Eger **ḫı (خ)** gelse (21) ḳavluhū *Teʿālā **Ḫ**atema'llāhu ʿalā ḳulūbihim*[39] teʾvīl istiġfār **[64b]** (1) bu niyetde ṣabr vardur. Eger **ḫı (خ)** tekrār [gelse] ehl-i menṣūbe ṭarafından (2) meyl ola. Eger **dāl (د)** [gelse] ḳavluhū Teʿālā ***D**emmera'llāhu ʿaleyhim*[40] teʾvīl murāda (3) irişüp şāẕ olmaḳdur ġanī olmaḳdur. Eger **dāl (د)** tekrār gelse (4) ehl-i mensūba danışmayınca işlemeye. Eger **ẕel (ذ)** gelse ḳavluhū Teʿālā (5) ***Ẕ**evātā efnānin*[41] teʾvīl murād ḥāṣıl olmaḳdur düşmānlar (6) ḳahr olmaḳdur niʿmet ele gelmekdür. [Eger] **ẕel (ذ)** tekrār gelse ġāyet (7) yaramazdur ḥāṣıl olmaz işlemeye. Eger **re (ر)** gelse ḳavluhū Teʿālā ***R**esūlun* (8) *mina'llāhi*[42] teʾvīl budur ki devletdür ve selāmetdür. Eger **re (ر)** tekrār (9) gelse yılında ḥāṣıl olur ṣabr gerekdür. Eger **ze (ز)** gelse ḳavluhū Teʿālā (10) ***Z**uyyine linnāsi ḥubbu'ş-şehevāti*[43] teʾvīl ṣabr itmek gerekdür (11) bir nice güne degin. Eger **ze (ز)** tekrār gelse yaramazdur işlemeye. Eger **sīn (س)** (12) gelse ḳavluhū Teʾālā ***S**e'ele sā'ilun bi-ʿaẕbin vāḳıʿın*[44] teʾvīl şāẕlıḳdur[45] (13) ve murād bulmaḳdur. [Eger] **sīn (س)** tekrār gelse yaramazdur[46] eline (14) girer yine çıḳar. Eger **şın (ش)** gelse ḳavluhū Teʿālā ***Ş**ehida'llāhu ennehu lā İlāhe* (15) *illā hüve ʿazīzü'l ḥakīm*[47] teʾvīl ḳorḳudur ve ʿavret

---

[32] "Şikeste" kelimesi yukarıda geçen "ḫasta" kelimesi yerine kullanılmıştır.

[33] "Allah, O'ndan başka ilah yoktur; diridir, herşeyin varlığı O'na bağlı ve dayalıdır. Ne uykusu gelir ne de uyur" (Bakara, 2/255).

[34] "Allah ve Resulünden, … fesih bildirimidir!" (Tevbe, 9/1).

[35] "Mutlak hükümranlık elinde olan Allah aşkındır, cömerttir… " (Mülk, 67/1).

[36] "… Ama yine de kâfir olanlar (putları) Rablerine eş tutuyorlar" (En'âm, 6/1).

[37] "Onların gireceği yer Adn cennetleridir… altın bilezikler…" (Fâtır, 35/33).

[38] "Hâ-mîm. Aydınlatan kitaba yemin olsun!" (Duhân, 44/1-2).

[39] "Allah, onların kalplerini … mühürlemiştir… " (Bakara, 2/7).

[40] "… Allah onların köklerini kazıdı… " (Muhammed, 47/10).

[41] "İkisinde de çeşit çeşit ve emsalsiz nimetler bulunur" (Rahmân, 55/48).

[42] "… Allah tarafından gönderilen… bir elçi…" (Beyyine, 98/2).

[43] "Nefsânî arzulara … düşkünlük insanlara çekici kılındı…." (Âl-i İmrân, 3/14).

[44] "Birisi… gelecek olan azabı… istedi" (Meâric, 70/1).

[45] "şāẕlıḳdur" kelimesi yazmada "şādlıḳdur" şeklindedir.

[46] Bu kelime yazmada iki defa yazılmıştır.

[47] "Allah… kendinden başka tanrı olmadığını bildirdi… O'ndan başka tanrı yoktur; O mutlak güç ve hikmet sahibidir" (Âl-i İmrân, 3/18).

mekridür. (16) Ṣabr itse ẓafer bulur. [Eger] **ṣın (ش)** tekrār gelse daʿvīden nesne yaramazdur (17) işleye ve daḫı yola gitmelü ise birḳaç günden ṣoñra gide. (18) Düşmāna varsa yaña. Eger **ṣād (ص)** gelse ḳavluhū Teʿālā ***Ṣad ve'l-Ḳur'āni*** (19) *ẕī ẕ-ẕikri*[48] teʾvīl işāretdür ḫayrla kendü ḳavmi üzerine. (20) Eger **ṣād (ص)** tekrār [gelse] mālına veyāḫūẕ bir nesnesine ḳaṣd ideler. Üç **[65a]** (1) güne degin cehd ide ġāfil olmaya. Eger kendünüñ bir nesne (2) ḳaṣd ola cehd ide. Eger **ḍād (ض)** gelse ḳavluhū Teʿālā ***Ḍaraba'llāhu (3) meṯelen lilleẕīne keferū-mraete Lūṭ***[49] teʾvīl anuñ ḥükmini (4) ve ḫaberini Allāh bilür ġayr kişinüñ ḳuvveti vardur anuñ (5) üzerinde. Eger **ḍād (ض)** tekrār gelse ādemīler rāżı olursa (6) işleye. Eger **ṭı (ط)** gelse ḳavluhū Teʿālā ***Ṭā-hā mā enzelnā ʿaleyke'l-Ḳur'āne*** (7) *liteşḳā*[50] teʾvīl ḫayr ḳapuları açılmaḳdur ve ḫalāyıḳ (8) üzere murād yitişmekdür. Eger **ṭı (ط)** tekrār gelse cehd eyleye (9) işi ḥāṣıl ola. Eger **ẓı (ظ)** gelse ki ḳavluhū Teʿālā ***Ẓahera'l-fesādu [fī'l-berri]*** (10) *ve'l-baḥri*[51] [teʾvīl] ḳapuları açılur. Eylük[52] ḥāṣıl ola murād u devlet (11) bula āḫireti meysūr ola. Eger **ẓı (ظ)** tekrār gelse çāre bulınmaz (12) zinhār işlemeye. Eger **ʿayın (ع)** gelse ḳavluhū Teʿālā ***ʿAbese ve tevellā***[53] teʾvīl (13) tevbedür bu niyete ṣabr itmek gerek. Eger **ʿayın (ع)** tekrār gelse ol (14) işe nice fikr olmışdur ḥāṣıl olmaz. Eger **ġayın (غ)** gelse ḳavluhū (15) Teʿālā ***Ġāfiri'ẕ-ẕenbi ve ḳābili't-tevbi***[54] teʾvīl ḫayr ḳapuları (16) açılmaḳdur ve murād yitişmekdür. Eger **ġayın (غ)** tekrār gelse naḥsdur eyü gelmez.[55] (17) Eger **fe (ف)** gelse ḳavluhū Teʿālā ***Felā uḳsimu bi-mevāḳi ʿi'n-nucūmi***[56] teʾvīl (18) işleri āsān olmaḳdur ve ṭaġılmış işleri cemʿ olmaḳdur. (19) Eger **fe (ف)** tekrār gelse elbet düşmān ġālib ola. Eger düşmān (20) daḫı yoġsa kendüye ġayrıdan ẓāhir ola. **Ḳāf (ق)** gelse ḳavluhū Teʿālā (21) ***Ḳāf ve'l-Ḳur'āni'l-mecīdi***[57] [teʾvīl] ḫayr pādişāhlar ve ulular ḳatında ḥürmetlü (22) ola ve devlete yitişmekdür. Eger **ḳāf (ق)** tekrār gelse ġavġādur ḥāṣıl (23) olmaz işlemeye. Eger **kef (ك)** gelse ḳavluhū Teʿālā ***Kef he ye ʿayn ṣad***[58] teʾvīl ṣıdḳ (24) virmedür ve istiġfār [u] ferāġatdür her yaña yarınca güne degin. **[65b]** (1) Eger **kef (ك)** tekrār gelse ġāyet eyüdür cehd iderse ḥāṣıl olur. (2) Eger **[lām] (ل)** gelse ḳavluhū Teʿālā ***Lem yekuni'l-leẕīne keferū***[59] teʾvīl budur ki (3) niʿmetdür ve ḫayrla devletdür. [Eger] **[lām] (ل)** tekrār gelse eyüdür yedi (4) güne degin murādı eger ḥāṣıl olmazsa yılında ḥāṣıl (5) olur. Eger **[mīm] (م)** gelse ḳavluhū Teʿālā ***Mā kāne Muḥammedun ebā eḥadin min*** (6) *ricālikum Resūlu'llāh*[60] teʾvīl ṣabr itmezse ḳażāya delālet (7) ider. Eger [**mīm] (م)** tekrār gelse eyüdür māl çoḳ eline gire. (8) Ḫasta üzerine olursa hem-ān-dem ʿömri tamām olmaġa (9) delālet ider. Eger uġurlanmış ise bulınmaz eline (10) girmez. Eger **nūn (ن)** gelse ḳavluhū Teʿālā ***Nūn ve'l-ḳalemi***[61] teʾvīl rāḥat ve (11) ṣāẕlıḳdur cemīʿ işlerinde. Eger **nūn (ن)** tekrār gelse ġam (12) üstüne ġam olur ol niyete birḳaç gün ṣabr ide yedinmeye. (13) Eger **vāv (و)** gelse

---

48 "Sâd. Öğüt ve uyarı dolu Kur'an'a andolsun ki…" (Sâd, 38/1).
49 "Allah, inkâr edenlere, … Lût (un)… misal vermektedir: …" (Tahrîm, 66/10).
50 "Tâ-hâ. Biz Kur'an'ı sana mutsuz olasın diye indirmedik" (Tâhâ, 20/1-2).
51 "… karada ve denizde düzen bozuldu; …" (Rûm, 30/41).
52 Bu kelime yazmada "eylik" şeklindedir.
53 "Yüzünü ekşitip başını çevirdi" (Abese, 80/1).
54 "Günahı bağışlayan tevbeyi kabul edendir…" (Mü'min, 40/3).
55 Bu kelime derkenara yazılmıştır.
56 "Bakın! Yıldızların yerlerine yemin ederim" (Vâkıa, 56/75).
57 "Kâf. Şanı yüce Kur'an'a yemin olsun!" (Kâf, 50/1).
58 "Kâf-hâ-yâ-ayn-sâd" (Meryem, 19/1).
59 "… inkâr edenler ... değillerdi" (Beyyine, 98/1).
60 "Muhammed, sizin adamlarınızdan hiçbirinin babası değildir,…Allah'ın elçisidir…" (Ahzâb, 33/40).
61 "Nûn. Kaleme…. andolsun ki" (Kalem, 68/1).

ḳavluhū Teʿālā ***Vallāhu min verā ʾihim muḥīṭ***[62] teʾvīl ādem (14) oġlanlarına iḥtiyāc olmamaḳdur (yaʿnī ġanī olmaḳdur)[63] hem düşmānlarına ḳahr olmaḳdur. (15) Eger **vāv (و)** tekrār gelse ḳurı ġavġādur. Eger **he (ه)** gelse ḳavluhū Teʿālā (16) ***Hel etā ʿala'l-insāni***[64] teʾvīl yardımdur. [Eger] **he (ه)** tekrār gelse (17) ġāyet yaramazdur işlemeye ḥāṣıl olmaz. Eger **lāmelif (لا)** gelse (18) ḳavluhū Teʿālā ***Lā uḳsimu bi-hāẕa'l-beledi***[65] teʾvīl ādem işleri (19) teşvīşlü olmaḳdur. Biraz zaḥmet çekmekdür ḥālī yaramaz olmaḳdur. (20) Düşmāndan ṣaḳına ki ḥaẕer ide. [Eger] **lāmelif (لا)** tekrār gelse kimdür (21) ḫasta üzerine ise ya zindāna gire ḳaṣāvetdür. Eger **ye (ى)** (22) gelse ḳavluhū Teʿālā ***Yā sīn ve'l-Ḳur'āni'l-ḥakīm***[66] teʾvīl ḫayrdur ve ṣāẕlıḳdur (23) ululara hem-dem olmaḳdur. Eger **ye (ى)** tekrār gelse ġam üstüne ġam çeker zinhār işlemeye.

Temme'l-kitābü'l-fāli fi sene 1148

Sonuç

Millî Kütüphane Samsun İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu 55 Hk 519/6 numarada kayıtlı bu falname, XVIII. yüzyılın ilk yarısında istinsah edilmiş mensur bir *Kur'an* falı örneğidir. *Kur'an* fallarının -birçoğunda olduğu gibi- müellifi/müstensihi belli değildir.

Harfler aracılığı ile tefeülde bulunulan metinde, ilk olarak fal bakacak olan kişinin izleyeceği yol tarif edilmiş ve ardından her bir harf müspet ya da menfi bir duruma işaret edecek şekilde yorumlanmıştır. Bu tevillerde harf sırasına bağlı kalınmıştır. Bunlardan hem birinci hem de ikinci tevili müspet olan harfler "**ت, ث, خ, ر, ط, ك, ل**" harfleri; iki tevili de menfi duruma işaret olan harf "**لا**"tir. Diğer harfler hem müspet hem de menfi bir duruma işaret etmektedir. Bazı harflerin tevilinde ise iyiye yorulma işi, bir kimse tarafından gelecek yardıma, kişinin çabasına veya sabretmesine bağlıdır. Bunlar "**ب, ش, ص, م, ن**" harfleridir.

Metinde her harften sonra bir ayete yer verilmiştir. Ayetin ardından harfin yorumlanmasına geçilmiş ve devamında aynı harf ikinci kez tevil edilmiştir. Bu durum bütün harfler için tekrarlanmıştır. Falnamedeki ayetler "Bakara, Tevbe, Mülk, En'am, Fâtır, Duhân, Muhammed, Rahmân, Beyyine, Âl-i İmrân, Meâric, Sad, Tahrîm, Tâhâ, Rûm, Abese, Mü'mîn, Vâkıa, Kâf, Meryem, Ahzâb, Kalem, Burûc, İnsan, Beled ve Yâsîn" olmak üzere 26 farklı sureden seçilmiştir. "Bakara", "Beyyine" ve "Âl-i İmrân" surelerinden ikişer ayet; diğer surelerden ise birer ayet metne dâhil edilmiştir.

Harflerin ilk tevillerinde müspet yorumların oranı %86, menfi yorumların oranı %4 ve hem müspet hem menfiye işaret olan yorumların oranı ise %10'dur. Ancak bu oranlar harflerin ikinci kez tevil edilmesinde değişikliğe uğramıştır. İkinci tevillerde müspet yorumların oranı %29'a düşmüş, menfi oran %53'e çıkmış ve hem müspete hem menfiye yorulabilecek tevillerin oranı da %18'e yükselmiştir. Bu değişim harflerin ikinci kez tevil edilmesinin "ilk yorumları ortadan kaldırdığı"nın bir

[62] "Oysa Allah onları arkalarından kuşatmıştır" (Burûc, 85/20).
[63] Bu ifade derkenara yazılmıştır.
[64] "İnsanın üzerinden… geçmiştir" (İnsan, 76/1).
[65] "Yemin ederim şu beldeye" (Beled, 90/1).
[66]" Yâ-sîn. Hikmet dolu Kur'an'a andolsun ki" (Yâsîn, 36/1-2).

örneğidir. Ancak *Kur'an* falındaki genel dağılım "tefeülün aslında yapılacak işleri hayra yormadan ibaret olduğu" fikrini destekler niteliktedir.

Sanatsız bir söyleyişin hâkim olduğu metinde, - dua ile ayetler dışında- yabancı terkip sayısının oldukça az olması metnin dilini yalın ve anlaşılır kılmıştır. *Kur'an* falındaki harflerden bazılarının tevillerinin birbirine benzemesi, kimi söz ve sözcük gruplarının tekrarına neden olmuştur. Bunun yanında harflerin birbirinin yerine kullanılmasından veya aynı kelimenin yazılışındaki ikilikten kaynaklı birtakım imla hataları mevcuttur.

Kur'an falları üzerine son yıllarda birçok çalışma yapılmış olsa da farklı kütüphanelerde çeşitli mecmualar, cönkler veya gizli ilimleri konu edinen diğer yazma eserler içinde yayımlanmayı bekleyen ve sayıları henüz tespit edilememiş pek çok *Kur'an* falı mevcuttur. Bu araştırma ile *Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân* başlıklı metin tanıtılarak falnameler literatürüne katkı sağlanmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Ahmed Yesevi (2001). *Divan-ı hikmet*. (hzl.: Hayati Bice), Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

Arat, R.R. (1991). *Eski Türk şiiri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Aydın, M. (1995). Fal. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 12, 134-138, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

Aydüz, S. (1995). Osmanlı devleti'nde müneccimbaşılık. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 1, 159-207.

Ceylan, Ö. (2021). "Eyâ fâl issi gör fâlin ne oldu" kur 'a'dan Kur'an'a bir fâl mesnevisi. *İskender Pala Armağanı,* (ed.: N. Gür), 334-374, İstanbul: Kapı Yayınları.

Dikmen, M. - Çetin K. (2016). Klasik Türk edebiyatında tefe'ül geleneği ve kitap falının şiire yansıması. *Journal of Academic Social Science Studies* JASS, 49, 191-204.

Duvarcı, A. (1993). *Türkiye'de falcılık geleneği ile bu konuda iki eser "Risâle-i falnâme li Ca'fer-i Sâdık" ve "tefe'ülnâme"*. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.

Ersoylu, H. (1981). Falnâme ve fâl-ı reyhân-ı Cem Sultan. *İslam Medeniyeti Dergisi,* 5(42), 69-81.

Ersoylu, H. (1997). Fal, fal-nâme ve bir çiçek falı: "Der-Aksâm-ı Ezhâr". *Türkiyat Mecmuası*, 20, 195-254.

Ertaylan, İ. H. (1951). *Fâlname*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (1975). *İnanç sözlüğü -dinler-mezhepler-tarikatler-efsâneler*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kâşgarlı Mahmud (2013). *Divanü lûgat-it Türk*. (çev.: Besim Atalay), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kur'an yolu Türkçe meâl ve tefsir. (2023). (hzl.: H. Karaman vd.), C. I-V, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Muallim Nâcî. (2009). *Lügat-ı Nâcî*. (hzl.: Ahmet Kartal). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Parlar, Z. - Çağlar, A. (2021). Bir Kur'an falı: Hāẕā fāl-i Ḳur'an-ı ʿazīz-i āyāt. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 20(4), 2109-2126.

Redhouse, J.W. (2016). *Müntahabât-ı lügât-ı Osmâniyye*. (hzl.: Recep Toparlı vd.), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sezer, S. (1998). *Osmanlı'da fal ve falnameler*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Sümbüllü, Y. Z. (2008). İlm-i tefe'ül ve tefe'ül-nâme (Kur'an falı) üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal Of International Social Research*, 1(2), 383-391.

Şanlı, İ. (2003). XVI. yüzyıl divan şâiri Fedâyî ve fâl-nâme-i Kur'an-ı 'azîm'i. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(5), 161-178.

Şemseddin Sami (2015). *Kamus-ı Türkî*. (hzl.: Paşa Yavuzaraslan), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Şenödeyici, Ö. – Koşik, H. S. (2017). *Osmanlı'nın gizemli ilimleri I -Kuran falları ve Uzun Firdevsî'ye ait manzum bir örnek*. İstanbul: Kesit Yayınları.

TDK (2009). *Tarama sözlüğü: XIII. yüzyıldan beri Türkiye Türkçesiyle yazılmış kitaplardan toplanan tanıklarıyla*. (hzl.: Ömer Asım Aksoy - Dehri Dilçin), C.V, 3. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

TDK (2009). *Tarama sözlüğü: XIII. yüzyıldan beri Türkiye Türkçesiyle yazılmış kitaplardan toplanan tanıklarıyla*. (hzl.: Ömer Asım Aksoy - Dehri Dilçin), C.VI, 3. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

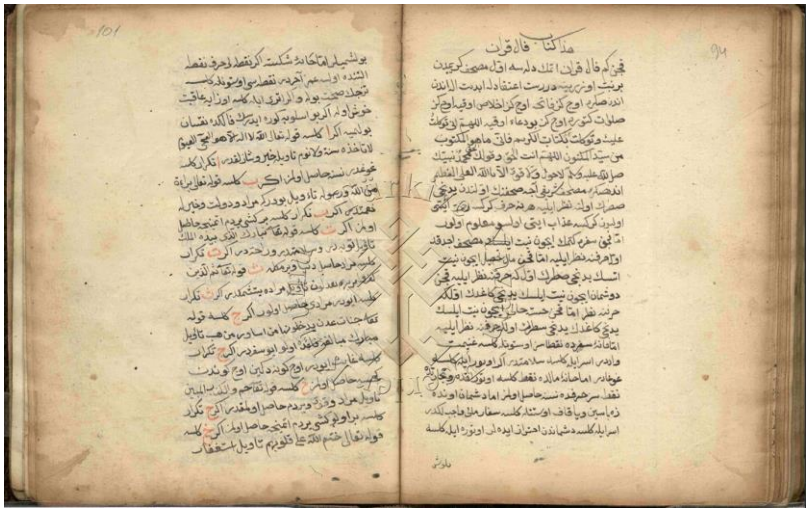
Topaloğlu, A. (1976). *Muhammed Bin Hamza'dan XV. yy başlarında yapılmış iki Kur'an tercümesi*. C. 1, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Uzun, M. İ. (1995). Falnâme. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 12, 141-145, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

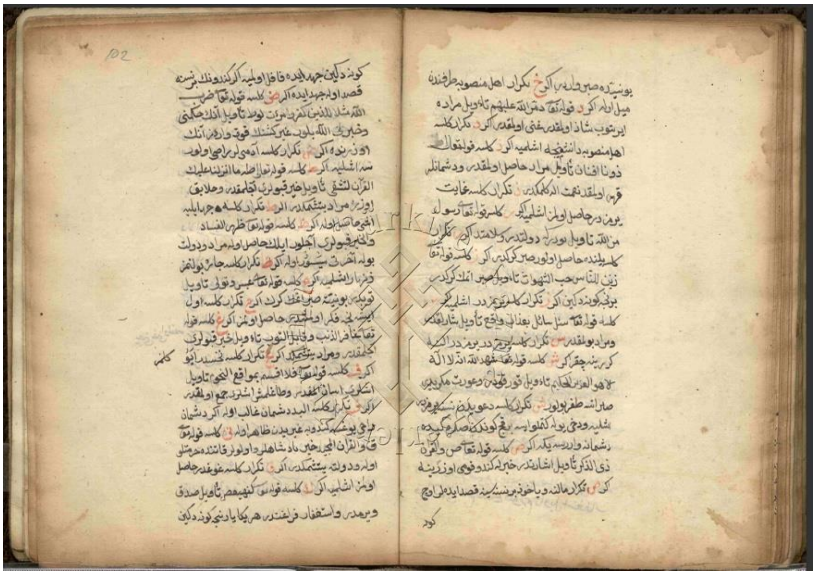
Üşenmez, E. (2014). *Eski Anadolu Türkçesinde arkaik (eski) ögeler*. İstanbul: Akademik Kitaplar.

Yıldız, A. (2012). İslâmî Türk edebiyatında Kur'an falları. *İslâmî Türk Edebiyatı Sempozyumu,* (ed.: Yalçın Yaman), 195-232, İzmir: Sütun Yayınları.

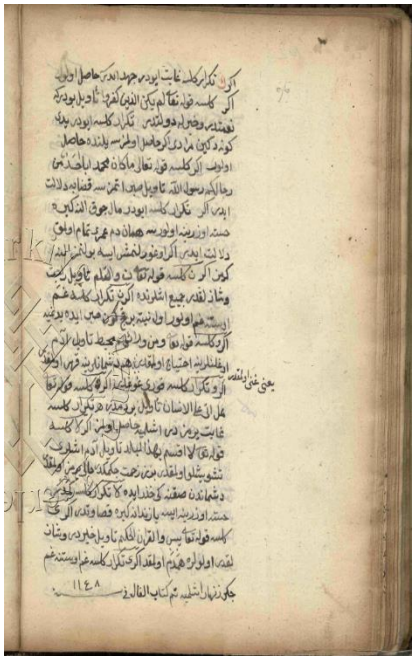
Ek 1. Samsun İl Halk Kütüphanesi 55 Hk 519/6 [63b, 64a]



Ek 2. Samsun İl Halk Kütüphanesi 55 Hk 519/6 [64b, 65a]



Ek 3. Samsun İl Halk Kütüphanesi 55 Hk 519/6 [65b]



Extended Summary

From ancient times to the present day, human beings have always wanted to learn about their future and act accordingly. For this reason, they have resorted to various fortune telling practices. These practices differed according to the period and region in which people lived. Sources indicate that fortune telling was of interest in regions such as Babylon, Egypt, Chaldea, China and ancient Greece in the 4000s BC, and that the oldest roots of fortune telling are probably in Mesopotamia. It is known that the ancient Turks were also interested in fortune telling and practiced various types of fortune telling. Bone fortune telling, horoscopes, star fortune telling, bow fortune telling, cup fortune telling, foam fortune telling or prophecy with foamstone, spoon fortune telling, glove fortune telling, fire fortune telling and other fortune telling methods of shamans are some of them. After the adoption of Islam, there were some changes in these types of fortune telling and their diversity increased. Although Islam declares in many verses and hadiths that only Allah can know the unseen, the tradition of fortune telling has continued to this day in societies that have accepted Islam.

Many historical sources reveal that during the Ottoman period, people at all levels, from the common people to statesmen, were interested in fortune telling. In these years, the Chief Astrologer's Office (müneccimbaşılık) was even an organized state institution. In these years, the only Islamically acceptable type of fortune telling was book fortune telling. The reason for this is that book fortune telling usually pointed to good. Works such as *Ahmadiye, Câmi'u's-Sahîh, Envârü'l-âşıkîn, Fuzûlî Dîvân, Hâfız Dîvân, Gülistân, Mesnevî, Muhammediye, Niyâzî-i Mısrî Dîvân, Seyâhat-nâme,* and *Safahât* are among the books that were used for fortune telling. However, it was the Holy Qur'an that attracted the most attention among book fortune

telling. The Qur'anic fortune telling, the first examples of which were seen in the Arabs, was passed on to Persians and Turks with the adoption of Islam.
Qur'anic fortunes were called “fal-ı Qur'an” or “tefeülname”. These fortunes were considered to have a religious character and therefore the idea that their interpretations could be correct became widespread. For this reason, many Qur'anic fortunes were written in verse, prose, or a mixture of verse and prose. The prose fortune-telling titled *Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân*, which is registered in the National Library Samsun Provincial Public Library Collection number 55 Hk 519/6, is one of them. The Qur'anic fortune-telling takes place between pages 63b-65b of the manuscript consisting of 111 leaves. The number of lines on the pages varies. Each page consists of a single column. According to the date given at the end of the text, the date of the work is 1735/1736. The author is unknown. The work is written in naskh calligraphy. Black and red ink was used in the text. There are no notes on the page edges. There is a rakaba record on some leaves.
In Qur'anic fortune telling, the method to be followed by the fortune teller is specified first. Accordingly, the person who will tell fortunes should first perform ablution, then read Surah Fatiha three times and Surah Ikhlas three times. Then he/she should say salawat three times. Then the prayer mentioned in the text should be recited. After that, one should look at the first letter of the seventh line of the first page of the Qur'an. In this section, the author mentions four different intentions and then moves on to the interpretation of the letters.
The letter order was followed in the interpretation of the letters. The text includes 29 verses selected from 26 different suras. A verse is quoted after each letter in the text. After the verse, the letter was interpreted and then the same letter was interpreted a second time. In the first interpretation of the letters, the rate of positive interpretations was 86%, the rate of negative interpretations was 4%, and the rate of interpretations indicating both positive and negative situations was 10%. However, these rates changed in the second interpretation of the letters. In the second interpretation, the rate of positive comments decreased to 29% and the rate of negative comments increased to 53%. The proportion of interpretations that can be interpreted both positively and negatively increased to 18%. These percentages show that the interpretations in the Qur'anic horoscope titled *Hâzâ Kitâbu Fâl-ı Kur'ân,* like other Qur'anic horoscopes, generally point to good. The number of foreign phrases in the Qur'anic horoscope, which is written without any concern for art, is also quite low. This study aims to contribute to the literature by introducing a previously unpublished Qur'anic horoscope.

“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.*
Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.
Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*
Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*
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/*Aouthor’s Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.
Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. */ The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 14.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 08.04.2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1566786
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 975-998.

İnceleme Makalesi
Review Article

SABAHATTİN ALİ'NİN KUYUCAKLI YUSUF ROMANINDA KAHRAMANIN YOLCULUĞU: ARKETİPİK VE TEMATİK BİR ÇÖZÜMLEME

♦

THE HERO'S JOURNEY IN SABAHATTİN ALİ'S KUYUCAKLI YUSUF: AN ARCHETYPAL AND THEMATIC ANALYSIS

Engin KEFLİOĞLU*

ÖZ: Bu çalışma, Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* romanındaki Yusuf karakterini Joseph Campbell'ın "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" teorisi bağlamında inceleyerek, Yusuf'un epik ve trajik bir kahraman arketipi olarak konumlandırılabileceğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Campbell'ın monomiti, kahramanın dönüşüm yolculuğunu 17 temel aşamada tanımlar ve bu yapının evrenselliğini vurgular. Yusuf'un hikâyesi, bu aşamaların birçoğunu belirgin bir şekilde yansıtmaktadır: Ailesinin öldürülmesiyle başlayan "Maceraya Çağrı", Edremit'in toplumsal normlarına uyum sağlamayı reddetmesiyle "Çağrının Reddedilmesi" aşamaları belirginleşir. Salâhattin Bey'in himayesi ve doğayla kurduğu derin bağ üzerinden "Doğaüstü Yardım"ı alması, yozlaşmış güçlerle yüzleşmesiyle "İlk Eşiğin Geçilmesi" ve "Balinanın Karnı" aşamalarını temsil eder. Şakir ve Hilmi Bey gibi karakterlerle karşılaştığı zorluklar "Sınavlar Yolu"nu oluştururken, Muazzez ile ilişkisi "Tanrıça ile Karşılaşma" ve "Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın" aşamalarını somutlaştırır. Otorite figürleriyle çatışması "Baba ile Uzlaşma", içsel dönüşümü "Tanrılaştırma" ve nihayetinde toplumdan kopuşuyla "Nihai Ödül" aşamalarını içerir. Ancak roman, monomitin "Dönüş" aşamasındaki bazı adımlarını tamamlamaz; Yusuf'un topluma yeniden entegrasyonu yerine, toplumdan nihai kopuşuyla son bulur. Bu durum, realist edebiyatın mitolojik yapılarla bütünleşirken karşılaştığı sınırlılıkları gösterir. Çalışma, Yusuf'un karakterini monomit çerçevesinde analiz ederek eserin tematik derinliğine katkı sağlamakta ve arketipik anlatıların realist edebiyatta uygulanabilirliğine dair yeni bir perspektif sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Monomit, Kahraman Arketipi, Üstmimetik Kip, Kahramanın Yolculuğu, Kuyucaklı Yusuf

ABSTRACT: *This study aims to analyze the character of Yusuf in Sabahattin Ali's novel Kuyucaklı Yusuf in the context of Joseph Campbell's theory of monomyth and reveal Yusuf as an epic and tragic hero archetype. Campbell's monomyth defines the hero's journey in 17 stages and emphasizes the universality of this structure. Yusuf's story reflects many of these stages: "The Call to Adventure", which begins with the murder of his family, and "Refusal of the Call", when he refuses to adapt to the social norms of Edremit. Receiving "Supernatural Aid" through Salâhattin Bey's patronage and deep connection with nature, and his confrontation with corrupt forces represent the stages of "The Crossing of the First Threshold" and "The Belly of the Whale". The difficulties he encounters with characters such as Şakir and Hilmi Bey constitute the "The Road of Trials", while his relationship with Muazzez embodies the "The Meeting with the Goddess" and "Woman as Temptress" stages. His conflict with authority figures constitutes the*

* Dr.-MEB/İstanbul- enginkeflioglu@gmail.com (Orcid: 0000-0002-2329-633X)

This article was checked by Turnitin.

stages of "Atonement with the Father", his inner transformation constitutes "Apotheosis", and finally his detachment from society constitutes "The Ultimate Boon". However, the novel does not complete some of the steps of the "Return" stage of the monomyth; instead of Yusuf's reintegration into society, it ends with his final break with it. This shows the limitations of realist literature when integrating mythological structures. By analyzing Yusuf's character within the framework of the monomyth, the study contributes to the thematic depth of the work and offers a new perspective on the applicability of archetypal narratives in realist literature.

Keywords: *Monomyth, Hero Archetype, High Mimetic Mode, Hero's Journey, Kuyucaklı Yusuf*

Giriş

Kahramanlık mitleri, insanlık tarihinin en kadim ve evrensel anlatı formları arasında yer alır. Mitolojilerden destanlara, masallardan modern edebî eserlere kadar geniş bir yelpazede kahraman figürü, insan bilincinin ve toplumsal belleğin derinliklerinde kök salmıştır. Bu kahramanlar, sıradan bir dünyadan ayrılıp bilinmeze doğru tehlikeli bir maceraya atılır; karşılarına çıkan zorlu sınavlar ve engeller karşısında azimle mücadele ederler. Joseph Campbell, bu kadim anlatıları detaylı bir incelemeye tabi tutmuş ve mitolojik ile edebî metinlerde yer alan kahraman figürünün evrensel bir yapıya sahip olduğunu ileri sürmüştür. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* adlı eserinde "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" adıyla bilinen teorisini ortaya koymuş, bu teoride farklı kültürlerden gelen anlatılar arasında ortak bir döngüsel yapının varlığını iddia etmiştir. Kahramanın bu yolculuğu, 17 temel aşamada tanımlanır. Mitolojik kökenlere dayanan bu yapı, dünya edebiyatındaki pek çok klasik anlatıya başarıyla uygulanmıştır. İşte bu evrensel nitelikteki monomit teorisinin Türk edebiyatında realizm akımının çarpıcı örneklerinden biri olan *Kuyucaklı Yusuf* romanı üzerinden incelenmesi, yalnızca teorinin evrenselliğini sınamak açısından değil, aynı zamanda bu önemli eserin genişleyen literatür kapsamına yeni bir perspektif kazandırmak açısından da dikkate değerdir.

Sabahattin Ali'nin ilk romanı olan *Kuyucaklı Yusuf* (1937), Anadolu temalı romanlar arasında özel bir yere sahiptir. Her ne kadar bir Anadolu romanı olarak öne çıksa da bu eserin önceki Anadolu romanlarından farklı bir yaklaşımı benimsediği açıktır. *Kuyucaklı Yusuf*, tematik olarak *Vurun Kahpeye* (1926), *Yeşil Gece* (1928) ve *Yaban* (1932) gibi eserlerle karşılaştırıldığında, sosyal düzen ve batılılaşma meselelerinde bariz bir ayrım göstermektedir. Söz konusu romanlar, Anadolu'nun modernleşme sancılarını işlerken, modernite ve gelenek, din ve laiklik gibi çatışmaları ve entelektüelin toplumdaki rolünü ele alır. Ancak *Kuyucaklı Yusuf*, batılılaşmayı merkeze almadan, sosyal düzenin daha derin bir eleştirisini yapmayı amaçlar.

Berna Moran (2001: 21-22), "(…) Sabahattin Ali'den önce, İstanbul sınırlarını aşarak Anadolu'ya eğilmiş, (…) romanların sorunsalı Batılılaşmanın bir uzantısıdır, çünkü ideolojik bakımdan gerici-ilerici,

yobaz-aydın çatışması üzerine kurulmuşlardır. *Kuyucaklı Yusuf*'da ise böyle bir sorun" olmadığını ifade eder. Bu tespit, *Kuyucaklı Yusuf*'un, batılılaşma ve gelenek arasındaki gerilimden ziyade, Anadolu'nun yerleşik sosyal yapılarındaki adaletsizlikleri hedef aldığını gösterir. Romanda, yerel elitler (eşraf), bürokratlar ve sıradan insanlar arasındaki iktidar ilişkilerine odaklanılarak, yolsuzluk, kayırmacılık ve yetki istismarı gibi meseleler ön plana çıkarılır. Alaattin Karaca (2001: 99) da bu durumu şu sözlerle vurgular: "Romanda özellikle eşraf ile bürokrat arasındaki kirli ilişkiler sergileniyor, onların halk üzerindeki baskıları anlatılıyor ve böylece Anadolu'daki kasabalarda kurulan toplumsal düzene eleştiriler getiriliyor". Bu bağlamda, toplumsal düzen eleştirisiyle realist bir yaklaşımın ürünü olan *Kuyucaklı Yusuf* romanı bugüne değin birçok araştırmacı tarafından ele alınmıştır. Realist bir intibanın ürünü olmasına rağmen Yusuf karakterinin arketipsel incelemeleri bulunmaktadır. Bu incelemelerin başlıca örneklerinde Yusuf'un Soylu Vahşi ve Vahşi Adam arketipi olarak yorumlandığını bilmekteyiz.

Berna Moran, *Kuyucaklı Yusuf* romanındaki Yusuf karakterini Jean-Jacques Rousseau'nun "doğal insan" (l'homme naturel) kavramı ekseninde değerlendirerek onu "Soylu Vahşi" arketipi üzerinden yorumlamaktadır. Moran'a göre, Yusuf yalnızca bir köylü çocuğu değildir; aynı zamanda toplumun yapaylığına ve yozlaşmışlığına karşı duruşuyla bozulmamış, saf insanı temsil eder. Romanın temelini oluşturan ana çatışma, doğal-yapay çatışmasıdır. Bu çatışma, Yusuf'un karakteri ile kasaba yaşamının dayattığı yozlaşmış sosyal yapı arasında bariz bir şekilde kendini gösterir. Moran'ın tespitiyle Yusuf, "yapay insan"ın (l'homme artificiel) tam karşısında duran "doğal insan"ın somut bir örneğidir. Moran (2001: 36), bu durumu şu sözlerle açıklar: "Yusuf saf bir köylüden öte, 'yapay insan'ın karşıtı, 'doğal insan' örneğidir. Onun için kanımca Yusuf'u, yaptığımız gibi romantik edebiyatın bozulmamış doğal insan kavramına bağlayarak ve toplumla uzlaşamayan asi kahramanlar geleneğine oturtarak yorumlamak gerekir.". Yusuf'un doğa ile kurduğu derin bağ, onun "doğal insan" olarak nitelendirilmesinde belirleyici bir faktördür. Kasaba yaşamına yabancılaşması ve doğa ile olan uyumu, onu toplumun yapay kurumlarından ve dayatmalarından uzak tutar.

Moran (2001), Rousseau'nun "doğal insan" kavramını detaylı bir şekilde açıklarken, Yusuf'un bu kavramla nasıl örtüştüğünü de ortaya koyar. Rousseau'ya (1990: 119) göre, insan doğası itibarıyla iyidir, ancak toplumun kurumları tarafından yozlaştırılır. Yusuf da bu bağlamda, toplumun yozlaşmış değerlerine ayak uyduramayan, masumiyetini koruyan bir figür olarak belirginleşir. Moran'a (2001) göre, Yusuf'un kasabadan sık sık kaçması ve doğaya sığınması, onun "doğal insan" karakterini daha da pekiştirir. Doğa, Yusuf için sadece bir sığınak değil, aynı zamanda özgürlüğün ve kendini bulmanın mekânıdır. Bu yönüyle karakter, romantizmin doğal olanla yapay olan arasındaki derin karşıtlığına da

oturtulabilir (Moran, 2001: 35, 38). Yusuf, toplumun yapaylığına ve yozlaşmışlığına karşı, doğallığı ve bozulmamışlığı temsil eder. Moran'ın yorumuna göre, Yusuf'un masumiyeti, kasaba insanlarına olan yabancılaşması, onların değerlerini reddetmesi ve her fırsatta doğaya yönelmesi, onun Rousseau'nun "doğal insan" kavramıyla ve "Soylu Vahşi" arketipiyle tam anlamıyla örtüştüğünü ortaya koyar. Bu bağlamda Yusuf, yapay düzenin kirletici etkilerine karşı saf doğanın temsilcisidir; toplumun yozlaştırıcı baskılarına direnen bir sembol hâline gelir.

Moran'ın yorumunun ötesine geçen Özdemir Riganelis (2020), Yusuf'un "Soylu Vahşi" arketipi yerine "Vahşi Adam/Doğa Adamı" arketipiyle daha derin bir ilişki içinde olduğunu savunur. Vahşi Adam, mitolojik kökenlere dayanan bir figür olup, toplumun sınırlarında yaşayan, ilkel içgüdüleri ve doğayla olan güçlü bağıyla varlık bulan bir karakteri temsil eder. White'ın (1972: 34-45) aktardığına göre, popüler psikoz kavramsalında Vahşi Adam arketipi ister ilkel ister medeni olsun herhangi bir toplumun yaşamına katılamayan bireyin toplumla ilişkisindeki bir kişilik bozukluğunu yansıtmaktadır. Bu bakış açısına göre, Vahşi Adam arketipi, Soylu Vahşi gibi idealize edilen bir figür değildir; aksine, toplumsal normları ve sınırları zorlayan, yerleşik düzeni sarsan bir bozucu güç olarak betimlenir.

Özdemir Riganelis (2020: 139-140), "Soylu Vahşi" arketipinin Yusuf karakteri için sınırlayıcı olduğunu şu sözlerle vurgular: "Romantik felsefenin ortaya attığı soylu vahşi kavramı, vahşi adam arketipi ile ilgisiz olmadığı gibi asıl kaynağı buradadır. Ancak aralarında çok önemli bir fark vardır ki o da soylu vahşi kavramının doğayı yüzyıllarca üzerinde yaşayanlarla birlikte sömürmüş olan insanın doğaya nostaljik bakışının sonucu olmasıdır". Bu düşüncenin arka planında, romantik felsefenin doğaya yüklediği idealize edilmiş anlam ile Yusuf'un hikâyesi arasındaki uyumsuzluk yatar. Yusuf'un hikâyesinin sonunda doğaya çekilişi, romantik bir tercih ya da doğaya duyulan özlemden ziyade, suçlu olmanın beraberinde getirdiği bir kaçış zorunluluğudur. Hikâyenin genelinde de Yusuf'un kasabadan uzaklaşma arzusu, doğaya romantik bir özlem duymasından değil, toplumun baskıcı ve yozlaşmış yapısından kurtulma ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Yusuf'un Şakir ile yüzleşmesi ve kasabanın baskıcı figürlerini öldürmesi gibi şiddet içeren tepkileri, "Vahşi Adam" arketipinin otoriteye karşı güç kullanarak direnme eğilimiyle doğrudan ilişkilidir (Özdemir Riganelis, 2020: 150).

Yusuf karakteri, "Soylu Vahşi" ya da "Vahşi Adam" gibi çeşitli arketipler üzerinden yorumlanabilse de bir kahraman arketipi olarak düşünülebilmesi de mümkündür. Yusuf, destansı ve trajik bir kahramanın özelliklerini taşıdığı için Northrop Frye'ın kahramanları eylem kapasitelerine göre sınıflandırdığı çerçevesinde üstmimetik kipe uygun bir kahraman olarak değerlendirilebilir. Bu değerlendirme onun kahramanlık durumunu en iyi şekilde açıklığa kavuşturur. Frye'a (1990: 33-34) göre, üstmimetik kipte kahraman, "doğal çevresinden değil ancak diğer

insanlardan derece olarak üstünse, bir liderdir. Otoriteye, tutkulara ve bizimkinden çok daha büyük ifade güçlerine sahiptir, ne var ki yaptıkları hem toplumsal eleştiriye hem de doğa kanunlarına tabidir.". Yusuf'un kasaba üzerindeki etkisi, onun liderlik vasıflarını ve ahlaki duruşunu yansıtırken, doğa ve toplumsal yasaların sınırlarını aşamaması, onu üstmimetik kipteki bir kahraman olarak konumlandırır.

Yusuf'un kasabanın yozlaşmış elitlerine karşı çıkış süreci, Frye'ın (1990: 37) üstmimetik tragedyada gözlemlediği "liderin düşüşünün kurgusu" ile örtüşür. Bu kurguda lider düşmek zorundadır, çünkü toplumdan soyutlanmasının tek yolu bu düşüştür (tragedyanın hedefi de uzlaşamayan kahramanı toplumdan izole etmektir) ve bu tarz bir trajedide kahramanca olan ile ironik olan birbirine karışır. Yusuf, toplumla kurduğu tek bağı temsil eden Muazzez'i korumak adına gösterdiği dirençle liderlik pozisyonuna yerleşir. Fakat bu mücadele de aynı zamanda onun toplumdan giderek uzaklaşmasına sebep olur ve romanın sonunda Muazzez'i kaybetmesiyle de izolasyon tamamlanır. Kahramanca olmanın ve liderliğin getirdiği bu izolasyon, Yusuf'un trajedisinin merkezinde yer alır. Frye (1990: 37), bu kapsamdaki trajik kahramanların toplumla olan ilişkileri ve doğa yasalarının üstünlüğü bağlamında bir düşüş yaşadıklarını belirtir. Yusuf'un yaşadığı trajik yolculuk da toplumsal yozlaşmaya karşı verdiği mücadele ve bu mücadelenin doğal sonuçlarından doğan kaçınılmaz ironiler ile doğrudan ilişkilidir.

Üstmimetik kipin bir diğer özelliği, kahramanın kusurunun (hamartia) doğrudan bir ahlaki zayıflıktan ziyade, güçlü bir karakter olmanın getirdiği tehlikeli bir açıkta bulunma hali olmasıdır. Frye (1990: 38), hamartia'nın liderlik ilkesinin en net şekilde görülebildiği yer olduğunu ve bu liderlerin olağanüstü ve aynı zamanda izole karakterler olduklarını ifade eder. Yusuf'un sıradan olandan, yani kasabadaki diğer insanlardan üstün oluşu, onun ahlaki pusulasında, fiziksel cesaretinde ve adaletsizliğe karşı sergilediği direnişte kendini gösterir. Yusuf'un düşüşü yani nihai izolasyonu da kendi ahlaki eksikliğinden değil, bir lider olarak toplumun adaletsizliğine karşı iç ahlakını koruma çabasından ileri gelir. Muazzez yüzünden toplumla kurduğu bağ ile bu iç ahlakı dışarıda yani yozlaşmış bir toplumda tesis etmeye çalışması da onun kusuru olarak yorumlanabilir.

Bu bağlamda, Yusuf karakteri üzerine yapılan çeşitli arketipsel analizler, onun edebiyattaki kahraman figürüne özgü birçok özelliği taşıdığını gözler önüne sermektedir. "Soylu Vahşi" ve "Vahşi Adam" arketipleri üzerinden yürütülen tartışmalar, Yusuf'un aynı zamanda daha geniş ve evrensel bir kahramanlık anlatısının parçası olabileceğine işaret ederler. Yusuf'un üstmimetik kip çerçevesinde destansı ve trajik bir kahraman olarak ele alınabilmesi, aynı zamanda onun eylemlerinin ve içsel mücadelesinin evrensel kahramanlık yolculuğunun aşamalarını yansıtıp yansıtmadığı sorusunu da gündeme getirmektedir.

Bu noktada, Joseph Campbell'ın "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" teorisi, Yusuf'un hikâyesini daha derinlemesine incelemek için hem uygun hem de farklı bir çerçeve sunabilir. Zira Campbell, dünya mitlerinde ortak temaların var olduğuna dikkat çeker ve bu temaların insan psişesinin derin prensiplere göre bir merkezlenme gereksinimini yansıttığını belirtir (Campbell ve Moyers, 1988: xvi). Ona göre mitler, bireylere ve toplumlara yaşamın bilgeliğini sunan ve hayatı zenginleştirebilecek kalıplar barındıran hikâyelerdir (Campbell ve Moyers, 1988: 9).

Joseph Campbell, modern toplumun mitlerden yoksun kaldığını ve bu durumun hem bireylerin hem de toplumun yönsüz kalmasına neden olduğunu öne sürer. Ona göre mitlerin kaybı, insanların insan olmanın anlamını, bir topluluğa ait olmanın ne ifade ettiğini ve amaçlı bir yaşam sürmenin gerekliliklerini bilmemelerine yol açmaktadır (Campbell ve Moyers, 1988: 9). Campbell'ın mitolojiye dair dört temel işlevden üçüncüsü olarak algıladığı sosyolojik işlev, mitlerin belirli bir sosyal düzeni destekleyip doğrulama görevini üstlendiğini belirtir (Campbell ve Moyers, 1988: 31). Bu bağlamda, Yusuf'un hikâyesi, mevcut sosyal düzenin eleştirisi ve bireyin bu yozlaşmış düzene karşı verdiği mücadele üzerinden, Campbell'ın sosyolojik işlev tanımıyla ilişkilendirilebilir.

Joseph Campbell (1949: 13), monomitinde farklı kültürlerden gelen mitolojik ve edebî anlatıların ortak bir yapıya sahip olduğunu öne sürerken kahramanın yolculuğunu da üç temel aşamada ve 17 adımda tanımlar. Bu yapı, kahramanın sıradan dünyadan doğaüstü bir mucize bölgesine cesaretle adım atmasını, burada olağanüstü güçlerle karşılaşarak belirleyici bir zafer kazanmasını ve ardından bu gizemli maceradan insanlarına nimetler sunma yetkisiyle geri dönmesini içerir (Campbell, 1949: 31). Ancak Campbell (1949: 213), her anlatının aynı yapıya sıkı sıkıya bağlı kalmayabileceğini, bazı bölümlerin atlanabileceğini ya da aşamaların birleştirilebileceğini de vurgular. Bu esneklik, Yusuf'un hikâyesinin monomit çerçevesinde incelenmesine olanak sağlar.

Fakat eleştirel düzlemde ilerleyen bu inceleme mitolojik paradigmaların gerçekçi edebiyata uygulanabilirliği hakkında önemli soruları da beraberinde getirir. Zira monomit, evrensel temaları ve karakter gelişimlerini anlamak için güçlü bir mercek sunsa da mitik bir çözüm yerine sosyal eleştiriye odaklanan gerçekçi bir anlatının inceliklerini tam anlamıyla açıklamakta yetersiz kalabilir. Romanın, monomitin tam döngüsünden bilinçli olarak sapması, realist ve mitolojik yapıların bir arada var olabileceğini, ancak her zaman tamamıyla sorunsuz bir biçimde bütünleşemeyebileceğini ortaya koymaktadır. Mitin deterministik yapısı ile realist anlatıların genellikle çözümsüz, açık uçlu doğası arasındaki bu içsel gerilim, Yusuf'un tamamlanmamış kahraman yolculuğunda kendini açıkça gösterir. Lakin bu gerilime rağmen romanda sosyal eleştirinin Yusuf'un bireyselliği üzerinden yapılması, mitsel ve realist anlatıların keskin varsayılan sınırlarını zorlamaya yarar. Mitler insan yaşamının manevi

potansiyellerine dair ipuçları sundukları gibi kahramanların yolculukları da bireylerin kendi hayatlarına dair derin mesajlar barındırırlar (Campbell ve Moyers, 1988: 5). İnsan özünü işaret eden bu göstergeler bireysel olanın toplumsal olana doğru geçişini temsil eder.

Yusuf'un bireysel yolculuğunu ve bu yolculuk sürecinde işlenen sosyal eleştiriyi incelemek için onu toplumdan farklı kılan veya soyutlayan ahlaki pusulasına, sesli (fiili) ve sessiz başkaldırısına, yaşam içinde kendini konumlandırma çabasına bakmak gereklidir. Bu sayede toplumsal eleştirinin bireysel izdüşümleri üzerinden Yusuf'un kahramanlık yolculuğunun insanlık tarihindeki kadim kahramanlık anlatılarıyla nasıl iç içe geçtiği ve onun bu anlatılarda nasıl evrensel bir kahraman figürü olarak yer aldığı ortaya çıkacaktır. Çünkü Campbell'ın mitolojiye dair dünya genelindeki ortak temalarda gözlemlediği insan yaşamındaki anlam arayışı (Campbell ve Moyers, 1988: xvi), Kuyucak köyünde bu anlamı kaybeden ve kahramanlık yolculuğu boyunca bulmaya çalışan Yusuf'un hikayesinde de zahirdir. Dolayısıyla Yusuf'un macerası Campbell'ın üç temel aşaması olan "Ayrılış", "Başlangıç" ve "Dönüş" ekseninde değerlendirilecektir. Her bir aşama, Yusuf'un karşılaştığı engeller, aldığı kararlar ve yaşadığı dönüşümler ışığında detaylandırılacaktır.

1. İlk Aşama – "Ayrılış"

1.1. Maceraya Çağrı

Joseph Campbell'ın monomitinde yer alan "Maceraya Çağrı" aşaması, kahramanın sıradan dünyasını terk etmesine ve bilinmeyene doğru bir yolculuğa çıkmasına yol açan ilk adımdır. Campbell'e (1949: 52-57) göre bu çağrı, genellikle beklenmedik bir olay ya da talihsizlikle gelir ve kahramanı, aşina olduğu dünyadan koparak bilinmeyen bir aleme doğru iter. Bu aşama, kahramanın alışık olduğu yaşamdan uzaklaşmasını ve yeni bir maceraya atılmasını tetikler, böylece dönüşüm süreci başlar.

Kuyucaklı Yusuf'ta Yusuf'un "Maceraya Çağrı"sı, anne ve babasının eşkıyalar tarafından trajik bir şekilde öldürülmesinin ardından Kaymakam Salâhattin Bey tarafından evlat edinilmesiyle ortaya çıkar. Bu olay, Yusuf'u tanıdığı Kuyucak köyünden koparak, Edremit kasabasının karmaşık toplumsal yapısına iter. Bu noktada Yusuf, yalnızca fiziksel bir yolculuğa değil, aynı zamanda derin bir psikolojik ve sosyal arayışa da sürüklenir. Romanın başında, Kuyucak'taki huzurlu ve sade yaşamı, ailesinin ölümüyle ani bir şekilde sona erer. Bu geçiş, Yusuf'un içsel dayanıklılığını ve direncini ortaya çıkarırken, Campbell'ın teorisinde kahramanın yolculuğuna özgü olan dönüşüm ve gelişimin ilk adımlarını yansıtır.

Yusuf'un ailesinin kaybına rağmen "hayret veren bir itidal ve lakaytlık" göstermesi, bunun yanı sıra kendi parmağı kesildiğinde dahi "Bir şey değil Doktor Bey, bir parmaktan ne çıkar?" (Ali, 2018: 10) diyerek sergilediği soğukkanlılık, cesaret ve metanet, dikkat çekicidir. Zira bu durum onun kahraman olma potansiyelini ve etrafındakilerden farklı (üstün) çizilmiş

karakterini daha hikayesinin en başından göstermiştir. Bu andan itibaren Yusuf, sıradan bir çocuk olmaktan çıkmış ve kahramanın yolculuğunun eşiğinde konumlanmıştır. Maceranın habercisi olan Salâhattin Bey'in onu evlat edinmesiyle, Yusuf'un bu yolculuğa çağrısı gerçekleşir. Bu çağrı, Yusuf'un sıradan yaşamını kesintiye uğratarak onu hem kendini keşfetmeye hem de toplumsal normlarla yüzleşmeye zorlar.

1.2. Çağrının Reddedilmesi

Campbell'ın "Çağrının Reddedilmesi" aşaması, kahramanın karşılaştığı yeni dünyaya adım atma konusunda tereddüt yaşadığı ya da bu çağrıyı tamamen reddettiği bir dönemi ifade eder. Kahramanın bu reddi, genellikle bilinmeyene dair korkularından, güvensizliğinden ya da alışık olduğu dünyanın rahatlığını terk etmek istememesinden kaynaklanır (Campbell, 1949: 58-59). Kahraman, bu aşamada bilinmeyene atılmak yerine, tanıdık ve güvenli olan sınırların içinde kalmayı tercih edebilir. Bu reddediş, kahramanın içsel çatışmalarının bir yansımasıdır; maceraya atılmanın getireceği zorluklardan kaçınma arzusunu gözler önüne serer.

Kuyucaklı Yusuf romanında Yusuf'un "Çağrının Reddedilmesi" aşaması sembolik bir anlam taşımaktadır. Yusuf, Salâhattin Bey'in himayesini ve Edremit kasabasına yerleşmeyi kabul etmiş olsa da kasabanın sosyal normlarına ve değerlerine uyum sağlamayı bilinçli olarak reddetmiştir. Onun kasaba yaşamına karşı duyduğu derin yabancılaşma, Campbell'ın teorisinde tarif edilen reddetme süreciyle örtüşmektedir. Yusuf, içsel dünyasını çevresindekilerden gizler ve kasabanın yaşamına entegre olmaktan kaçınır. Sabahattin Ali, Yusuf'un kasaba yaşamını tasvir ederek bu yabancılaşmayı şu şekilde gözler önüne serer: "Hakikaten, ne yaparsa yapsın, kimlerle arkadaş olursa olsun, alışamıyordu bu şehirlilere vesselam... Kendisini mütemadiyen yabancı ve ayrı buluyordu" (Ali, 2018: 26).

Yusuf'un bu reddedişi, kasaba yaşamına ve eğitim sistemine karşı gösterdiği duruşla daha da belirginleşir. Eğitimi faydasız bir bilgi olarak görmesi, onun toplumsal normlara boyun eğmek yerine kendi değer yargılarına göre bir yaşam sürmeyi tercih ettiğini gösterir: "Hocanın bildiği birisinin işine yarasa, kendi işine yarardı. Sen bile okudun bildin de ne oldun sanki?" (Ali, 2018: 18). Yusuf'un gözünde eğitim, kasabanın sosyal yapısına dahil olmanın bir aracıdır; ancak o, bu entegrasyonu reddederek kendini bu süreçten uzak tutmayı seçer. Yusuf için "Çağrının Reddedilmesi" aşaması, kasaba hayatına uyum sağlayamaması, okulu terk etmesi ve toplumsal normları reddetmesi üzerinden somutlaşır. Bu reddediş, Yusuf'un hem içsel hem de toplumsal bir mücadeleye doğru ilerleyeceğinin habercisidir.

1.3. Doğaüstü Yardım

"Doğaüstü Yardım" aşamasında, kahraman maceraya katılmayı kabul ettikten sonra, ona rehberlik edecek veya destek sunacak bir koruyucu figürle karşılaşır. Bu koruyucu figür, bazen doğrudan çağrıyı yapan kişi olabilir ya da kahraman çağrıyı kabul edene kadar gizlenmiş kalabilir

(Campbell, 1949: 65-68). Söz konusu figürün sağladığı yardım, farklı anlatılarda çeşitli şekillerde karşımıza çıkar: Bazen kahramana bir canavarı öldürmek için gerekli olan tılsımı verirken, bazen de yalnızca rehberlik sunarak ona yol gösterir. Maceranın kaçınılmaz bir parçası olarak ortaya çıkar ve kahramanın bilinçaltını keşfetmesine, kendini daha derin bir düzlemde anlamasına yardımcı olur. Aynı zamanda, doğadaki bilinçsiz güçler de kahramanın görevini başarmasında ona destek sunabilir.

Yusuf'un anlatısında Kaymakam Salâhattin Bey, üvey baba olarak Campbell'ın (2004: 63) koruyucu figürlerdeki "genellikle ufak tefek yaşlı bir kadın ya da yaşlı bir adam" izlemine uymaktadır. Fakat Yusuf'a sunduğu yardım; yaşam alanı, maddi olanaklar ve eğitim fırsatlarıyla sınırlıdır. Yine de bu yardım, kahramanın aşması gereken "ejderha güçlerine karşı tılsımlar" (Campbell, 2004: 63) olarak yani Yusuf açısından elit kesimin baskısına direnmeyi belli bir süreliğine sağlayan maddi olanaklar şeklinde yorumlanabilir. Salâhattin Bey, Yusuf'un hayatına maddi bir istikrar getirse de ilgisizliği ve nihayetinde ölümü nedeniyle bu yardım sınırlıdır. Bu yüzden Yusuf için manevi rehberliği doğa sağlar.

Campbell'ın (2004: 66) bu aşamada sunduğu bir diğer koruyucu figür, "kaderin iyi kalpli, koruyucu gücü"nün bir sembolü olan ve tehlikeli geçiş dönemlerinde kahramana rehberlik eden güven verici -anne arketipi çağrıştıran- bir varlıktır. Mitolojide genellikle bir kocakarı, tanrı veya başka bir doğaüstü yardımcı olarak temsil edilen bu figür, kahramana, ilk olarak "ana rahminde" deneyimlenen "Cennet huzuru"nun, yaşamın zorluklarına rağmen erişilebilir olmaya devam edeceği güvencesini verir (Campbell, 2004: 66). Kişi onun varlığına güvendiğinde ortaya çıkan "ebedî koruyucular"(Campbell, 2004: 66), kahramanın yolculuğunu desteklemek için hizaya giren bilinçdışı güçleri ve kahramana içkin zamansız enerjileri temsil eder. Bu koruyucular Doğa Ana'nın besleyici ve koruyucu yönünün tezahürleridir. Campbell'ın (2004: 66) ifade ettiği gibi: "Doğa Ana'nın kendisi de kahramanın kudretli görevini destekler".

Bakıldığında, Salâhattin Bey'den ziyade Yusuf'un asıl rehberi veya sığınağı, kasabanın yozlaşmış toplumsal yapısından ve baskıcı normlarından kaçışını mümkün kılan doğadır. Yusuf kasabaya geldiği ilk zamanlarda bile "Kuyucak dağlarına doğru bakar"(Ali, 2018: 16) ondan uzakta kalanı görmek ister. Aklında doğa-köy yaşamındaki "serbestlik arzusu"(Ali, 2018: 16) vardır. Kasabaya geldiği altı seneyi "kırlarda dolaşarak, (…) ağaçların altına yatarak" (Ali, 2018: 25), zeytinlikte iş tutarak geçirir. Çünkü Yusuf alışamaz "bu şehirlilere", o doğanın, ağaçların "dilinden" anlar (Ali, 2018: 26). Kasaba içinde devamlı doğaya olan bu yakınlık arzusu, zaman zaman bir sığınma ve kaçışa da dönüşür. Selahattin Bey'in kumar borcu meselesinde, Muazzez'i kendine almak istediğini ilan edemediğinde, belli sebeplerle kaçmak arzusu geldiğinde "Yusuf nereye gitmek istediğini" (Ali, 2018: 113) bilmese dahi doğaya, zeytinliklere, kırlara, ağaçlara sığınır. Bu gibi örneklere romanın birçok yerinde rastlanabilir.

Campbell'ın anne arketipini koruyucu figür -kahramana yardım veren bir unsur- olarak kurduğu bu çerçeveye bakmanın yanı sıra Jung'un (2005: 25-26) teorisine bakmak Yusuf'un kişilik özelliklerinin kaynağı hakkında önemli içgörüler sunar. Annesini küçük yaşta kaybetmesiyle Yusuf'un dışa yansıtmadığı travma, onda Jung'un bahsettiği anne kompleksinin etkilerinden biri olan Don Juanizmin olumlu izlerini taşır. Bilinçdışı bir biçimde her kadında anneyi aramaya denk gelen bu kavram, Yusuf'un küçük yaşta anne ve ölümü eşleştirmesiyle geliştirdiği koruma içgüdüsünü etkileşime girdiği diğer kadınlarda değerlendirmeye çalışmasında görülür. Yusuf annesini eşkıyadan kurtarmaya çalışırken oluşan içgüdü, Muazzezi çocukluğundan itibaren ve özellikle Şakir ile çatışmasından sonraki süreçte korumasıyla, bunun yanı sıra Kübra karakterine de benzer ilgiyi göstermesiyle belirginleşir. Yusuf'un yolculuğunun devamında daha net bir biçimde açıklığa kavuşan kişilik özellikleri, Jung'un (2005: 26) Don Juanizmin olumlu etkileri olarak sıraladığı niteliklerle sağlam paralellikler gösterir: "cesur, kararlı bir erkeklik, en büyük hedeflere ulaşma hırsı, tüm budalalıklara, saplantılara, haksızlığa ve tembelliğe muhalif bir ruh, ödün vermez, sağlam bir irade, dünyanın muammalarından bile ürkmeyen bir merak, ve nihayet, insanlara yeni bir yurt kuran ya da dünyaya yeni bir çehre kazandıran devrimci ruh".

1.4. İlk Eşiğin Geçilmesi

"İlk Eşiğin Geçilmesi", kahramanın yolculuğa olan bağlılığını ve içsel dönüşüm sürecine adım atma cesaretini simgeler. Kahraman, kendi içindeki gerçek kişiyi keşfetmek istiyorsa bu adımı atmak zorundadır (Campbell, 1949: 71-74). Bu aşama, kahramanın tamamen yeni biri olmasıyla değil, aslında içinde uyanmayı bekleyen potansiyeli ortaya çıkarmasıyla ilgilidir. Campbell'e (2004: 72) göre, bu dönüşümün gerçekleşeceği en uygun yerler, bilinçdışının özgürce yansıtılabileceği bilinmeyen ve keşfedilmemiş alanlardır. Bilinenden bilinmeyene geçişi temsil eden bu eşiği koruyan bir bekçi (veya bekçiler) vardır. Bu bekçiler, yerleşik sınırların ve mevcut düzenin koruyucularıdır; maceranın zorluğunu ve kahramanın üstesinden gelmesi gereken engelleri simgelerler. Kahramanın görevi, her türlü zorluk ve belirsizliğe rağmen bu eşiği geçmektir.

Yusuf'un yolculuğunda "İlk Eşiğin Geçilmesi" aşaması, onun insanlardan ve kasaba yaşamından izole bir hayat sürerken, bu izole hâlden çıkıp toplumla etkileşimli bir yaşam modeline geçmesidir. Sabahattin Ali (2018: 29), bu değişimi şu şekilde ifade eder: "Yusuf'un, şimdiye kadar daima biraz yabancı kaldığı bu şehrin cereyanına kendini kaptırması, yani bu şehirdekilerle, müspet veya menfi münasebetlere geçmesi, bu şehirde asıl 'yaşamaya' başlaması da böyle bir bayram gününe tesadüf eder". Yusuf'un kasaba ile olan bu zorunlu etkileşimi, Muazzez'i koruma içgüdüsüyle Şakir'e yumruk atmasıyla vücut bulur. Burada Şakir, toplumun yozlaşmış kesiminde zengin sınıfın bozuk düzenini temsil eder. Aynı zamanda Campbell'ın monomitine göre sınırları koruyan bekçiyi simgeler. Yusuf'un bu eylemi, onu

kendi yalnızlığından ve yaban dünyasından çıkararak bilinmeyene doğru bir adım atmasını sağlar. Bu bilinmeyen, Yusuf'un ahlaki yapısına zıt olan kasabanın yozlaşmış toplumsal düzenidir; Şakir gibi karakterler, bu düzenin somutlaşmış figürleridir. Bu olay, Yusuf'u kasabanın toplumsal yapısıyla yüzleşmeye zorlar. Onu, elit sınıfla olan bir dizi çatışmanın içine sürükler ve değerlerini sınarken hayatta kalma mücadelesini de daha belirgin hâle getirir. Şakir ile olan bu kavga, yalnızca kişisel bir anlaşmazlık değil, Şakir ve babası Hilmi Bey'in temsil ettiği geniş yozlaşmış güçlerle bir hesaplaşmadır.

Bu nedenle, Yusuf'un Şakir ile girdiği çatışma, Campbell'ın "İlk Eşiğin Geçilmesi" aşaması olarak işlev görür. Yusuf'u, güç ve tehlikelerin daha da yoğunlaştığı bir dünyaya iter ve bu olay, Campbell'ın tanımıyla uyumlu hâle gelir. Aynı zamanda, Yusuf'un kişisel gelişiminde önemli bir dönüm noktası olarak, onu kasabanın güç dinamiklerinde yalnızca bir gözlemci olmaktan çıkarıp aktif bir katılımcıya dönüştürür.

1.5. Balinanın Karnı

Joseph Campbell'ın (1949: 79-81) "Balinanın Karnı" aşaması, kahramanın bilinmeyene adım atarak dönüşüm geçirdiği, kritik bir eşiği simgeler. Bu aşamada kahraman, genellikle bir canavar tarafından yutulma metaforuyla anlatılır ve bu, kahramanın eski benliğini bırakıp yeni bir varoluş seviyesine geçişini simgeler. Kahraman, bilinmezlikle yüzleşmeye zorlanır. Bu süreç, sembolik bir ölüm olarak kabul edilir. Dış dünyadaki insanlar kahramanın öldüğünü varsayar. Ancak bu süreç boyunca kahraman, içsel bir güç veya bilgi edinir. Böylece yeniden doğar. Campbell'e (2004: 84) göre, bu eşiği geçmek, bir anlamda kendini yok etmenin bir biçimidir. Çünkü kahraman bu derin deneyim sonucunda dönüşür ve daha yüksek bir farkındalık düzeyine ulaşır. Bu deneyim, kahramanın yolculuğundaki en önemli duraklardan biri olarak görülür ve nihai başarısı için kaçınılmazdır.

Yusuf'un Şakir ile yüzleşmesinin ardından, toplumun ya da toplumsal düzenin karanlık yönleriyle karşılaşması kaçınılmaz hâle gelir. Bu karşılaşma, Şakir'in intikam hırsı ve Muazzez'i elde etme arzusu doğrultusunda şekillenir. Şakir ve babası Hilmi Bey'in kurduğu tuzaklar, Yusuf'un yozlaşmış toplumsal düzenin karanlık gerçekleri tarafından yutulmasına yol açar. Güç dinamikleri, alt ve üst sınıflar arasında daha belirgin hâle gelir. Şakir'in ilk tuzağı, "bir zeytin işçisi meselesi" (Ali, 2018: 35) olarak adlandırılan ve Kübra karakteri üzerinden atılan iftiralarla başlar. Şakir'in Kübra'ya tecavüz edip bu suçu Yusuf'un üzerine atma girişimi, yozlaşmış düzenin bir simgesi olarak Yusuf'un üzerine çöker. Bu tuzak bozulsa da saldırılar durmaz. Hilmi Bey'in Salâhattin Bey'i kumar borcu içine sürükleyerek Muazzez'i kendi oğluna almak istemesi, bu yozlaşmış düzenin başka bir boyutunu gözler önüne serer. Eşraf sınıfı, iftira ve para gücünü kullanarak Yusuf'u ezmeye çalışırken, toplumsal adaletsizlik daha da görünür hale gelir.

Yusuf'un sembolik ölümü, bu olaylar silsilesiyle gerçekleşir. Kübra'ya atılan iftira ve kumar borcu meselesi, Yusuf'un yaşadığı toplumsal düzenin karanlık yüzüyle ilk kez tam anlamıyla karşılaşmasına neden olur. Bu durum, Yusuf'un şu sorusunda açıkça görülür: "Siz, ne biçim insanlarsınız?" (Ali, 2018: 69). Yusuf, bu zulmün ve karanlık eylemlerin nedenini tam olarak anlayamasa da bu bozuk sisteme karşı daha yüksek bir farkındalık seviyesine ulaşır. İşte bu noktada, Yusuf'un yolculuğunda Campbell'ın "Balina'nın Karnı" aşamasını temsil eden sembolik bir ölüm ve yeniden doğuş süreci yaşanır. Bu aşama, Yusuf'un karanlık toplumsal gerçeklerle yüzleşip içsel bir dönüşüm geçirdiği ve yeni bir farkındalık kazandığı an olarak yorumlanabilir.

2. İkinci Aşama – "Başlangıç"

2.1. Sınavlar Yolu

Joseph Campbell'ın (1949: 90-98) "Sınavlar Yolu" aşaması, kahramanın olgunlaşma ve dönüşüm sürecinde karşılaştığı bir dizi sınav ve zorluğu içerir. Kahraman, eşiği geçtikten sonra kendisini sürekli test eden nihai kaderine doğru ilerlerken aynı zamanda şekillenmesini de sağlayan bir alana girer. Bu testler, kahramanın gelişimi için kritik deneyimlerdir ve bu süreçte sağ çıkmak, onun dönüşümünün anahtarıdır. Kahraman, yolculuğunun başında karşılaştığı doğaüstü yardımcı tarafından desteklenir ya da kendisini koruyan, yardım eden bir gücün varlığını fark eder. Bu yardımlar, kahramanın karşılaştığı zorlukları aşmasında önemli bir rol oynar. Kahramanın bu aşamadaki en büyük sınavı, kendi kibrini ve benliğini bir kenara bırakarak, karşısına çıkan zorlayıcı durumlara teslim olmasıdır. Bu teslimiyet, kahramanın egosunu terk etmesini ve daha büyük bir gerçeği kavramasını sağlar. Kahraman, bu süreçte benliğini bırakıp daha derin bir anlayışa eriştiğinde, onu harika bir diyara götürecek izleri görmeye başlar.

Yusuf'un yolculuğunda "Sınavlar Yolu" çok belirgin bir şekilde kendini gösterir. Şakir ile çatışmasıyla başlayan sınavlar Campbell'ın aktardığı bu yolu temsil eder. Kübra ile atılan iftiralar, Hacı Ethem'in Yusuf'u bıçaklaması, Salâhattin Bey'in kumar borcuna sürüklenmesi bu sınavların bir parçası olarak da görülebilir. Yusuf'un içinde kaldığı karanlık ve toplumsal düzen altında ezilmişlik durumundan anlık çıkışı onu destekleyen bir güç olduğunu fark etmesiyle olur. Bu güç Yusuf'un arkadaşı Ali'dir. Ali, Salâhattin Bey'in kumar borcunu ödeyerek Muazzez'e talip olur ve üst sınıfın baskısından belli bir süre kurtulmasına imkan tanır. Fakat Şakir, bu durumu öğrendikten sonra Ali'yi öldürür ve mahkeme süreci başlar. Bu süreçte Salahattin Bey'in Yusuf'un aktif direnişine "hiçbir işe karışmamasını" (Ali, 2018: 105) söyleyerek set çekmesi de daha kötü sonuçların engellenmesi açısından bir yardım olarak görülebilir. Şakir, işlediği suça rağmen eşraf-bürokrasi işbirliği sayesinde beraat eder. Toplumun bu yozlaşmışlığı ve adaletsiz sistemi karşısında Yusuf, bir teslimiyet haline girer. İç ahlakıyla savunduğu, kendi doğruluk pusulasını takip ettiği, toplumun yabancısı olduğu oluşatı bir

değişim geçirir: "O kendine güvenen ve dünyaya meydan okuyan tavırdan Yusuf'ta eser kalmamış denilebilirdi. (…) Yusuf'ta yavaş yavaş yabancılık kayboluyor ve etrafına katışmak temayülleri beliriyordu." (Ali, 2018: 108). Bu dönüşüm Yusuf'un yaşananlar sonucunda bir değişime giderek egosunu terk ettiğinin göstergesidir.

2.2. Tanrıça ile Karşılaşma

Joseph Campbell'ın monomitinde yer alan "Tanrıça ile Karşılaşma" aşaması, kahramanın arayışının nihai amacını somutlaştıran güçlü bir kadın figürüyle karşılaştığı kritik bir dönüm noktasıdır. Bu arketip, kahramanın yolculuğunda birden fazla işleve hizmet eder: kahramanın yolunu sürdürmesi için ona ilham verebilir ya da kararlılığını sınayan bir engel olarak karşısına çıkar. Genellikle masum, iyi huylu ve iffetli bir figür olarak tasvir edilen bu tanrıça arketipi hakkında Campbell (1949: 103) şu ifadede bulunur: "Kadın (…) bilinebilecek olanın bütününü temsil eder. Kahraman bilmeye gelen kişidir (…) kadın her zaman erkeğin henüz kavrayabileceğinden daha fazlasını vaat eder. Onu cezbeder, yol gösterir, zincirlerini kırmasını sağlar.". Bu karşılaşma, kahramanın bilgi ve deneyimini birleştirip daha derin bir farkındalığa ulaşmasını simgeler. Eğer kahraman bu etkileşimi huzurla kabul edebilirse, daha yüksek bir anlayışa erişir ve "potansiyel olarak onun yarattığı dünyanın kralı, cisimleşmiş tanrısı" olabilir (Campbell, 1949: 103). Bu buluşma, genellikle kahramanın aşk nimetini kazanma yeteneğinin nihai sınavını oluşturur ki bu sınav, sonsuzluğun kuşatması olarak hayatın kendisidir. Ancak tanrıça, ulaşılamaz bir figür de olabilir. Yasaklanmış ya da erişilmez arzuları temsil ederek kahramanın arayışına olan bağlılığını daha da zorlayabilir.

Yusuf'un Muazzez ile ilişkisi, Joseph Campbell'ın "Tanrıça ile Karşılaşma" aşamasına karşılık gelir. Edremit'in yozlaşmış toplumu içinde kendisini sürekli yabancılaşmış hisseden, doğaya ve içgüdülerine yakın bir karakter olan Yusuf, Muazzez ile kurduğu ilişki sayesinde amacını ve toplum içinde yaşamla olan bağını bulur. Muazzez, ahlaki çürümenin gölgelediği bir kasabada masumiyet ve saflığın temsilcisidir. Bu haliyle, kahramanın arayışının nihai nesnesi olarak tanrıça arketipiyle paralellik gösterir. Yusuf, Muazzez'i kaçırıp onunla evlenerek Campbell'ın "mistik evlilik" sembolizmini yerine getirir. Bu aşk, Yusuf'a "saadet bahşeden hedefe" (Campbell, 1949: 99) bir bakış sunar ve Muazzez, onun yol göstericisi haline gelir. Ancak, Şakir ve Şahinde'nin manipülasyonları ile kasabanın baskıcı sosyal yapısı, bu birlikteliğin önüne set çeker. Bu durum, tanrıçanın ulaşılamaz yönünü yansıtır. Muazzez, hem Yusuf'un ilham aldığı kişi hem de mücadelesinin kaynağıdır: "Hayatında asıl aradığı şeyin Muazzez olmadığını biliyordu, fakat Muazzez olmadan bunu aramaya muktedir olamayacağını sanıyordu." (Ali, 2018: 200). Bu mücadele yozlaşmış şehir hayatına karşı saflığı ve doğruluğu korumanın sembolik mücadelesidir. Yusuf'un derin kaybı onu tekrar yalnızlığa iter ve "onu olduğu gibi kabul edebilen kahraman (…) potansiyel olarak kraldır" (Campbell, 1949: 103) temasını ön plana

çıkarır. Yusuf'un durumunda yozlaşmış dünya bu gerçekleşmeyi engeller. Böylece roman, "Tanrıça ile Karşılaşma"yı kritik ama nihayetinde ulaşılamaz bir birliktelik olarak resmeder ve doğal saflık ile toplumsal yozlaşma arasındaki çatışmayı derinlemesine bir biçimde gözler önüne serer.

2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın

Joseph Campbell'ın kahramanın yolculuğundaki "Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın" aşaması, kahramanın arayışını raydan çıkarma tehlikesi taşıyan derin içsel ayartmalarla yüzleştiği önemli bir anı simgeler. Bu aşama, genellikle dışsal bir kadın figüründen ziyade kahramanın kendi arzuları, sınırlamaları ve içsel çatışmalarıyla olan mücadelesiyle ilgilidir. Campbell (2004: 111), bu noktada kahramanın otoriteyi simgeleyen baba rolünün yerine geçmeye başladığını öne sürer. Kahraman, onu çevreleyen kısıtlamaları ve ayartmaları tanımlamalı ve bunları kabullenmelidir. Başka bir yere suçu atmadan, kendi kusurlu doğasına inmesi gerekir. Bu içsel sorgulama, çoğu zaman bir tiksinti ve hayal kırıklığı duygusuna yol açar ve kahramanın dünyayı, bedenini ve özellikle kadınları yenilginin ve günahın cisimleşmiş halleri olarak algılamasına neden olur (Campbell, 1949: 106-108). Campbell (2004: 113), bu durumu şu şekilde ifade eder: "Kadın her şeyden önce artık zaferin değil yenilginin sembolü haline gelir (…)Kahraman artık beden tanrıçası ile masumiyet içinde dinlenemez; çünkü kadın günahın kraliçesi haline gelmiştir". Dolayısıyla, "Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın" aşaması, kahramanın kendi içsel zayıflıklarıyla yüzleşmesini ve bu mücadelede nasıl ilerleyeceğini seçmesini temsil eder. Burada baştan çıkarılmaya boyun eğmek, kahramanın dönüştürücü yolculuğunda ilerleyememesini ve hedefinden sapmasını sembolize eder.

Kuyucaklı Yusuf romanında "Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın" aşaması, Yusuf'un Muazzez ve Edremit'in yozlaşmış toplumsal çevresiyle olan etkileşimleri aracılığıyla somutlaşır. Bu aşama, Yusuf'un hem içsel hem de dışsal olarak Muazzez'in eşraf kesimi tarafından ayartılmalarıyla olan mücadelesini yansıtır. Yusuf, Muazzez ile evlendikten sonra kaymakamlıkta masa başı bir işe girer. Ancak Salâhattin Bey'in ölümünün ardından, ailenin geçimini sağlama ve toplumsal otoriteyi karşılamaya yönelik sorumluluklar Yusuf'un omuzlarına yüklenir. Bu değişim, Yusuf'un toplumun kirli çarkına karşı koruduğu ideallere meydan okur ve onu ilkelerinden vazgeçmeye zorlar. Zira geçindirmesi gereken bir aile vardır. Bu yüzden Yusuf, istemediği bir dönüşüme itilir. Yeni atanan Kaymakam İzzet Bey'in eşrafla kurduğu ilişkiler sonucunda Yusuf, evinden ve Muazzez'den uzak kalacağı bir göreve atanır. Bu tayin, Şakir'in intikam planının bir parçası olarak Muazzez'in kötü yola düşmesine zemin hazırlar. Bir zamanlar Yusuf için ilham kaynağı olan Muazzez, şimdi ayartma kaynağına dönüşür. Annesi Şahinde'nin ve zenginlik ile statünün cazibesinin etkisiyle Muazzez, Yusuf'un hor gördüğü toplumsal aşırılıklara adım atmaya başlar. Eski Muazzez artık yoktur: "İki ay... Tam iki aydır karısına dikkatle bakmamıştı. Tahsildarlığa ilk başladığı günün sabahını hatırladı. O zaman da Muazzez'i uyurken seyretmişti. Şimdi aradan

iki ay değil, seneler geçtiğini sanıyordu. Ne olmuştu onun karısına? Onu bu hale getiren neydi?" (Ali, 2018: 193). Yusuf'un, Muazzez'in bu dönüşümünü fark etmesi, onun Edremit'in seçkinlerinin yozlaştırıcı etkisine karşı duyduğu tiksintiyi artırır. Bu durum, Campbell'ın kahramanın baştan çıkarıcı kadını günahın ve yenilginin sembolü olarak algılamasına dair tanımıyla örtüşür. Yusuf'un bu ayartmayı nihai olarak reddetmesi, eşraf ve bürokratlara karşı şiddetli bir patlama ve ardından doğaya çekilmesiyle sonuçlanır. Böylece Yusuf, Muazzez'in toplumsal yozlaşmaya olan eğilimiyle somutlaşan ayartmalarla yüzleşir ve bunları aşar. Kendisini gerçekleştirme yolculuğuna tehdit oluşturan iç ve dış güçleri tanıyıp reddederek Campbell'ın "Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın" aşamasını tamamlar.

2.4. Baba ile Uzlaşma

Joseph Campbell'ın kahramanın yolculuğundaki "Baba ile Uzlaşma" aşaması, kahramanın hayatındaki nihai gücü simgeleyen bir baba figürü ya da otoriteyle yüzleştiği ve bu otoriteyle uzlaştığı kritik bir noktayı ifade eder. Bu aşama, yalnızca insanî bir baba figürüyle sınırlı kalmaz; kahramanın kendini gerçekleştirmesi için üstesinden gelmesi gereken herhangi bir baskın güç ya da içsel mücadeleyi de temsil edebilir. Campbell (2004: 120), kahramanın "kendi yarattığı çifte canavarı" -algılanan/içkin dış otorite (süperego) ve içsel suçluluk ya da korku (bastırılmış id)- terk etmesi gerektiğini belirtir. Bu yüzleşme, kahramanın ego bağlarından vazgeçmesini ve kendisine, dünyaya dair algısını dönüştüren bir deneyim yaşamasını zorunlu kılar. Uzlaşma, kahramanın terk edilme korkuları, otoriteye karşı isyan duyguları gibi derin iç çatışmalarla yüzleşmesini ve bu sorunları çözerek yolculuğunda ilerlemesini gerektirir. Önceki adımların tümü, kahramanı bu kritik yüzleşmeye taşır ve bu deneyim, kahramanın ileriki adımlarını doğrudan şekillendirir. "Baba ile Uzlaşma" aşaması, kahramanın kimliğinin önceki aşamalarda çatışan yönlerini özümsemesine, kişisel gelişimine katkıda bulunarak varoluşun daha büyük düzeniyle yeni bir uyuma kavuşmasına olanak sağlar. Bu uzlaşma, kahramanın yolculuğunun en önemli duraklarından biri olarak, kahramanı daha derin bir farkındalığa ve içsel dengeye ulaştırır, yolculuğunun sonraki aşamaları için de güçlü bir temel oluşturur.

Yusuf'un "Baba ile Uzlaşma" aşaması, toplumsal otorite figürleriyle çalkantılı ilişkisi ve nihayetinde doğaya geri dönüşüyle belirginleşir. Biyolojik babasının eşkıyalar tarafından öldürülmesiyle ilk baba figüründen travmatik bir kopuş yaşayan Yusuf, kendini Edremit'in yozlaşmış toplumsal düzenine yabancı hissettiği bir dünyaya itilmiş bulur. Yusuf için şehirli eşraf sınıfı, toplumsal eşitsizlik, adaletsizlik ve yozlaşmışlıkla dolu bir dünyayı temsil eden sahte baba (otorite) figürlerinin simgesel karşılığıdır. Hilmi Bey, İzzet Bey ve Şakir gibi figürlerle sürekli çatışması, Yusuf'un bu yozlaşmış toplumsal normlarla uzlaşmayı reddettiğini açıkça gösterir. Yusuf'un eşraf ve bürokratlar gibi sahte otorite figürlerine karşı başlattığı silahlı isyan, sistemin reddiyesinin en büyük ve son tezahürü olarak karşımıza çıkar. Bu

başkaldırı, sadece fiziksel bir meydan okuma değil, aynı zamanda Yusuf'un kendisine baskı uygulayan bu sahte baba figürleriyle yüzleşmesidir. Bu an Yusuf'un sahte otorite figürlerine ve onlara içkin toplumsal düzene güveninin tam manasıyla koptuğu anı temsil eder. Campbell'a (2004: 120) göre, kahraman için "korkunç baba görünüşüne güvenmek mümkün değilse, o zaman kişinin inancı başka bir yere" yoğunlaşır. Bu yer de yolculuğun geçmiş olan adımlarında karşılaşılan zorluklar içinde sığınılan anne figürüdür. Kahraman, anneye sığınarak yaşadığı krize direnebilir ve bunun ardından anne ile baba figürlerinin özünde farklı olmadıklarını anlar.

Bu sığınma ve anlayış Yusuf'ta da görülür. Yaşadığı krizin ardından Yusuf anne figürüne yani doğa anaya sığınır. Bu sığınış yolculuğun önceki evrelerinde kasaba, toplum ve baskıdan bir kaçış niteliği taşırken sahte baba figürleriyle yüzleşmenin ardından bir özgürlüğe ve irade kazanımına işaret eder. Yani Yusuf dağlara çekilerek kazandığı özgürlükle önceden sığınma meskeni olan doğayı gerçek otorite (baba) figürü kapsamına entegre eder. Süperego ve id birlikteliğinden oluşan kişinin içerlediği ve çarpıştığı toplumsal normların baskısı yani çifte canavar ortadan kalkar. Bu yüzden Yusuf'un kasabayı terk edişi, ikilik halini terk edişi olarak yorumlanabilir.

2.5. Tanrılaştırma

Joseph Campbell'ın monomiti çerçevesinde "Tanrılaştırma" aşaması, kahramanın önceki sınırlamalarını aştığı ve derin bir aydınlanmaya ulaştığı kritik bir dönüşümü ifade eder. Bu noktaya kadar kahraman, genellikle dar bir dünya anlayışı içinde sıkışmış, güvenlik adına cehalete sarılmış bir varoluş sürer. Ancak karşılaştığı çeşitli denemeler ve zorluklar sayesinde kahraman dönüşmeye başlar; bilgelik kazanır ve çevresindeki dünyayı daha derin bir şekilde kavramaya başlar. Campbell (2004: 139), bu aşamayı kahramanın "cehaletin son dehşetinin ötesine" geçerek "ilahi form"a ulaşması olarak tanımlar. Bu dönüşüm süreci, kahramanın doğaüstü yardımlarla ya da içsel vahiylerle bilinmeyenin gizemlerine erişmesini sağlar ve mecazi bir yeniden doğuşa kapı aralar. Bu yeniden doğuş kahramanlık yolculuğuyla kazanılan özgürlüktür. Kahraman, eski benliğinden kopmayı simgeleyen zorlu bir düşmanı alt eder ya da yeni yetenekler edinir. Bu aşamadaki nihai başarı, kahramanın kendini daha yüksek bir amaca adadığı, kişisel arzularını aşarak evrensel gerçeklerle uyum sağladığı bir kendinden (nefsinden) yoksunluk haline ulaşmasıdır.

Yusuf karakteri, cehaletten aydınlanmaya yaptığı yolculukla Campbell'ın "Tanrılaştırma" aşamasını somutlaştırır. Başlangıçta Yusuf, Muazzez'in, şehrin otorite figürleri ve annesi Şahinde'nin ısrarlarıyla yozlaştırıldığının farkına varamaz. Muazzez, Yusuf için yozlaşmış şehir hayatında temiz ve saf olanı temsil eder; ancak Yusuf'un işinden dolayı evinden uzak kalmasıyla Muazzez'in kirlenmesini uzun süre fark edemeyişi, onun cehaletini simgeler. Muazzez'i eskisinden farklı olarak gördüğü, tanıyamadığı zamanda işinden bir hafta izin alır, bu zaman diliminde

şüpheleriyle yüzleşir, fakat tam manasıyla gerçekleri kavrayamaz. Ne kadar Muazzez'i bırakıp gitmek istemese de izni bitince yine evinden uzaklara gitmesi gerekir. Gittiğinde ilahi bir güç ona yardım ederek bilinmeyenin sırlarını açmaya başlar: "Hangi kuvvetten emir aldığını bilemediği muhayyilesi o zaman faaliyetini büsbütün arttırıyor ve bazı ihtimallerin levhalarını, Yusuf'u bitap bir hale getirinceye kadar, onun gözlerinin önünden çekmiyordu. Yusuf tamamıyla karar vermişti. Biraz iyileşir iyileşmez derhal Edremit'e dönecek ve Muazzez'i alarak herhangi bir yere gidecekti." (Ali, 2018: 205).

Yusuf, evine geri dönüp kapısında durduğunda derin bir farkındalık yaşar. Bu anda, Yusuf'un Campbell'ın (2004: 139) "ilahi form" olarak tanımladığı konuma ulaştığını görürüz. Yusuf, şehrin otoriteleri ve toplumsal normlarla olan bağını koparma kararını şu şekilde verir: " 'Ne olursa olsun!' dedi. Hayatını berbat eden şeyin bu duraklamalar, bu boyun eğmeler olduğunu zannederek, artık aklına estiği gibi hareket etmeye karar verdi." (Ali, 2018: 205). Evin kapısından içeri girdiğinde ise düşmanları olan Şakir, Hilmi Bey, İzzet Bey gibi eşraf-bürokrat sınıfından otorite figürleriyle karşılaşır. O esnada bu figürler Yusuf için saf olanı, Muazzez'i, kirletmektedirler. Bunu gören Yusuf, odadaki herkese kırbaçla vurduktan sonra onlara silahıyla ateş eder. Bu olaylar silsilesi Yusuf'un otorite figürlerini alt ettiği ve toplumun karanlık yüzünü tam manasıyla kavrayarak "cehaletin son dehşetinin ötesine" (Campbell, 2004: 139) geçtiği anı temsil eder. Bu durum, Yusuf'un dönüşümüne ve yeniden doğuşuna işaret eder; artık kendini, boyun eğdiği geçmişinden ve toplumsal kısıtlamalardan kurtarmıştır. Yusuf'un "Tanrılaştırma" aşaması, önceki cehaletini aşması, kendisi ve dünya hakkında derin bir anlayışa erişerek yeni bir insan haline gelmesiyle gerçekleşir.

2.6. Nihai Ödül

Joseph Campbell'ın monomit çerçevesinde yer alan "Nihai Ödül" aşaması, kahramanın yolculuğunun doruk noktasını temsil eder. Bu aşamada kahraman, arayışının nihai amacına ulaşır ve değerli bir hazine ya da içsel bir aydınlanmayı elde eder. Campbell (2004: 159-160), "maceranın kolaylıkla başarılması, kahramanın üstün bir insan, doğuştan bir kral olduğunu gösterir. (...) Normal bir kahramanın bir sınavla karşılaşacağı yerde, seçilmiş olan hiçbir geciktirici engelle karşılaşmaz ve hiçbir hata yapmaz" der. Bu aşama genellikle kahramanın mitolojik unsurlarla sembolize edilen yüce bir güce ya da aydınlanmaya ulaşmasını içerir (Campbell, 2004: 160). Ancak bu semboller yalnızca fiziksel başarıları değil, kahramanın daha derin gerçekleri anlamak için sıradan sınırların ötesine geçtiği psikolojik dönüşümleri de temsil eder. Campbell (2004: 168) bu dönüşümü şu şekilde vurgular: "O halde tanrılar ve tanrıçalar, Bozulmaz Varlık iksirinin cisimleşmiş halleri ve koruyucuları olarak anlaşılmalıdır, ancak kendileri birincil haliyle nihai değildir. Kahramanın onlarla ilişkisinde aradığı şey bu nedenle nihai olarak kendileri değil, lütuflarıdır, yani

sürdürücü özlerinin gücüdür.”. Bu çerçeveye göre, kahramanın karşılaştığı tanrı ve tanrıçalar kendi başlarına önemli değildirler; onlar, hayatın derin hakikatlerini temsil eden sembollerdir. Yusuf'un durumunda da karşılaştığı yozlaşma figürleri – Şakir, Kaymakam İzzet Bey gibi karakterler – nihai amaç değildir. Bu karakterler, Yusuf'un mücadele ettiği daha büyük bir baskıcı sistemin sembolleridir. Yusuf, bu figürlerle yüzleşerek içinde bulunduğu yozlaşmış düzene dair daha derin bir anlayış kazanır. Bu anlayış, Yusuf'u toplumsal baskılardan kurtarır ve onun içsel özgürlüğünü kazanmasına olanak sağlar. Böylece yolculuğu, o toplumla bağını kaybetme pahasına da olsa, bir iç özgürleşme yolculuğuna dönüşür.

Yusuf'un yolculuğu Campbell'ın “Nihai Ödül” aşamasına paralel bir şekilde doruk noktasına ulaşır, ancak kazandığı ödül trajik ve son derece kişiseldir. Kazanılan ödülün (bilgeliğin veya aydınlanmanın) topluma geri döndürülme potansiyelinin olmayışı Yusuf'un bu aşamasının monomitten ayrılan bir kısmıdır. Yusuf'un ödülü kazanma süreci evde geçen iki dakikalık silahlı bir çatışmadan ibarettir. Bu çatışma sırasında Şakir'in sıktığı kurşunun Yusuf'a denk gelmemesi ve ona karşı çıkacak başka kimsenin kalmaması da Yusuf'un sıradan bir kahraman olmadığının aksine özel olduğunun göstergesidir. Yusuf'un “nihai ödülü” bir hazine ya da toplumsal bir onur değil, etrafındaki dünyanın yozlaşmış doğası hakkında trajik bir aydınlanmadır. Kasabanın yozlaşmış figürleriyle -Kaymakam, Şakir ve diğerleri- son yüzleşmesi, mitolojik bir kahramanın güçlü bir hakikatin sembolik koruyucularıyla karşılaşmasını yansıtır. Yusuf'un aydınlanması yalnızca fiziksel zaferle değil, derin bir psikolojik dönüşümle gerçekleşir. Şiddete başvurduğu anda, eski benliğini aşar ve baskıcı toplumsal düzene karşı özgürlüğünü kazanır. Yusuf asıl amacına kavuşmuştur, tekrardan toplumdan izole ve yabancı “yabanın Yusuf” (Ali, 2018: 190) olmaya imkân bulmuştur: “Nereye olursa olsun! Dağbaşlarına, kimsesiz ormanlara veya kalabalık şehirlere!.. Yalnız adamakıllı uzak ve kimsenin onu bulamayacağı bir yere!..” (Ali, 2018: 210) gidebilecektir. Campbell'ın kahramanı gibi, Yusuf da düşmanlarını sadece yenmekle kalmaz; onları yaratan sistemi anlar ve kendini onun zincirlerinden kurtarmayı seçer. Bu sebeple ödülü, artık bu yozlaşmış toplumun beklentilerine uymak ya da onların altında ezilmek zorunda olmadığının farkına varmasıdır. Ancak bu aydınlanmanın kişisel ve acı bir bedeli de vardır. Ayrıldığı toplumla, geçmiş yaşantısıyla olan son bağını yani Muazzez'i de kaybeder: “Orada, o kanlı çukurda, şimdiye kadar geçen bütün hayatını görüyor gibiydi” (Ali, 2018: 214). Bu kayba rağmen Yusuf, bir mitolojik kahraman gibi, yoluna devam eder: “İçindeki bütün yıkıntılara, bütün kederlere rağmen başını yere eğmek istemiyordu. Matemini ortaya vurmadan tek başına yüklenecek ve yeni bir hayata doğru yürüyecekti” (Ali, 2018: 215). Bu, durum Yusuf'un nihai ödülünün yalnızca toplumsal baskılardan kurtulmak değil, aynı zamanda kayıplarının ağırlığını taşıyabilmek ve kazandığı trajik bilgeliği kucaklayarak yolculuğuna devam edebilmek olduğunu göstermektedir.

3. Üçüncü Aşama – "Dönüş"

3.1. Dönüşün Reddedilişi

Campbell'ın monomitinde "Dönüşün Reddedilişi" aşaması, kahramanın ulaştığı aydınlanma ya da "ödül" sonrasında, bu içgörüleri sıradan dünyaya dönüp paylaşmak konusunda tereddüt ettiği kritik bir anı temsil eder. Campbell (2004: 179), "monomitin normu olan tam turun, kahramanın artık bilgelik tılsımlarını, Altın Post'u ya da uyuyan prensesini insanlığın krallığına geri getirme işine başlamasını gerektirdiğini" vurgular. Ancak birçok kahraman bu sorumluluğu reddeder ve yalnızlığa ya da ölümsüzlüğe çekilmeyi tercih eder. Campbell (2004: 179-182), bu durumu Buddha'nın aydınlanmasının ardından bilgeliğini paylaşma konusunda duyduğu şüpheler ya da Hindu kralı Muchukunda'nın büyük bir zaferden sonra dünyadan koparak ebedî bir uykuya dalma kararı gibi örneklerle açıklar. Bu kahramanlar genellikle geride bıraktıkları dünyadan kopuk hissederler. Edindikleri bilgi ya da geçirdikleri dönüşüm, topluma aktarılması zor, hatta bazen toplumun anlamayacağı ya da değer vermeyeceği kadar derin ya da kişisel olabilir. Dolayısıyla, "Dönüşün Reddedilişi" kahramanın, toplumun iyiliğine katkıda bulunma sorumluluğunu geri çevirip kişisel huzuru ya da daha fazla tinsel keşfi tercih etmesi anlamına gelir.

Kuyucaklı Yusuf'ta Yusuf'un yolculuğu, yozlaşmış toplumsal düzene dair kazandığı farkındalığı başkalarıyla paylaşmayı seçmediği için Campbell'ın "Dönüşün Reddi" aşamasına uyar. Edremit'in yozlaşmış iktidar yapılarının sembolleriyle yüzleşen ve onları alt eden Yusuf, topluma yeniden entegre olma ya da bu toplumu içgörüleriyle dönüştürme fikrini bilinçli olarak reddeder. Bu reddediş, romanın şu satırlarında açık bir biçimde görülür: "Bir kere daha dönüp geriye baktıktan ve ömrünün en korkunç senelerinin geçtiği bu kasabaya yumruğunu uzatıp tehdit eder gibi salladıktan sonra, atını ileriye, dağlara doğru sürdü." (Ali, 2018: 215). Bu eylem, Yusuf'un Edremit'ten ve toplumundan nihai kopuşunu ifade eder. Bilgeliklerini paylaşmak için topluluklarına dönen kahramanların aksine, Yusuf, "dağlara doğru" ilerleyerek toplumsal hayattan tamamen uzaklaşır. Kazandığı içgörü, yani toplumun derinden yozlaşmış ve kurtarılamaz doğasına dair farkındalık, onun başkalarıyla paylaşmak ya da düzeltmek istediği bir bilgi değildir. Yusuf'un bu geri çekilişi, Campbell'ın örneği olan Kral Muchukunda gibi, kişisel bir özgürleşmeyi ve yolculuğunu kendi şartlarında tamamlama arzusunu yansıtır. Geri dönme ve toplumu iyileştirme çağrısını reddeder, bunun yerine yalnızlığı ve dünyadan kopmayı tercih eder. Bu tercih, Yusuf'un topluma karşı duyduğu her türlü yükümlülük duygusunu tamamen reddetmesi anlamına gelir. Hem gerçek hem de mecazi anlamda "yabanın Yusuf" olarak, ona acı çektiren dünyada yabancı statüsünü tamamen benimser. Yusuf'un bu reddedişi, zor kazandığı gerçekleri paylaşmak yerine yozlaşmış dünyayla tüm bağlarını koparark yalnızlığı tercih ettiği trajik yolculuğunun sonunu işaret eder.

3.2. Dönüş Kısmının Diğer Aşamaları

Monomit'in "Dönüş" kısmınının devamını oluşturan "Büyülü Kaçış", "Dışarıdan Gelen Kurtuluş", "Dönüş Eşiğinin Aşılması", "İki Dünyanın Efendisi", "Yaşama Özgürlüğü" gibi aşamalar Yusuf'un kahramanlık yolculuğunda görülmez. Zira kahramanın toplumdan, sıradan dünyadan veya kendi kasaba yaşantısından kopuşunun ardından roman sona ermiştir. Bu durumda Campbell'ın kahramanın sonsuz yolculuğu aşamaları tamamlanmamış bir şekilde kalmıştır. Fakat bu durum romanın bu haliyle aşamaları yansıtmadığı anlamına da gelmez. *Kuyucaklı Yusuf*'un bu aşamaları bu kadar derinlemesine bünyesinde barındırışı, bu realist addedilen romanın iddia edildiği gibi bir üçleme olarak devam etmiş olsaydı aşamaların tamamlanabileceği ihtimalini de ortaya çıkartmaktadır. Boratav (1982: 438) kitabın ikinci cildinin *Çineli Kübra* adını alacağını ve Yusuf'un eşkıyalık yolculuğunu barındıracağını, üçüncü cildin ise ya dağdan inen Yusuf'un yörükler arasına katılışını ya da romanın kişilerinin Ankara'ya göçürtülerek başkentteki toplum yaşamını anlatacağını aktarır. Bu iddialar göz önünde bulundurulduğunda Sabahattin Ali'nin (eğer yazmayı başarmış olsaydı) monomit aşamalarının tamamlanmasına bir olanak sağlayacağı var sayılabilir. Sabahattin Ali'nin trajik ölümüne karşın romanın devam edeceğine dair bu iddiaları Berna Moran (2001: 45), metin içinde Kübra karakteri üzerinden geçen ifadelerle de somutlaştırmıştır.

Sonuç

Joseph Campbell'ın monomit teorisinin modern edebî eserlere, özellikle de Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* romanı gibi realizme dayanan eserlere uygulanması, arketipik anlatıların çağdaş bağlamlarda hem evrenselliğini hem de sınırlılıklarını gözler önüne serer. Bu çalışma, Yusuf'un yolculuğunun Campbell'ın kahramanın yolculuğundaki 17 aşamayla ne ölçüde örtüştüğünü araştırmayı ve mitolojik bir çerçevenin gerçekçi bir Türk romanına uygulanmasının sonuçlarını değerlendirmeyi amaçlamıştır.

Teorik olarak yapılan analiz, Campbell'ın monomitinin çeşitli aşamalarının Yusuf'un anlatısında belirgin bir şekilde ortaya çıktığını göstermektedir. Yusuf'un köyünden travmatik bir şekilde ayrılması, Edremit'in toplumsal normlarına uyum sağlama konusundaki isteksizliği ve ardından kasabadaki yozlaşmış güçlerle yüzleşmesi, Campbell'ın "Maceraya Çağrı", "Çağrının Reddedilmesi", "İlk Eşiğin Geçilmesi", "Balinanın Karnı" ve "Sınavlar Yolu" aşamalarını net bir biçimde yansıtır. Yusuf'un Muazzez ile olan karmaşık ilişkisi hem en derin özlemlerini hem de değerlerini tehdit eden toplumsal ayartmaları temsil ederken, "Tanrıça ile Karşılaşma" ve "Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın" aşamalarını karşılamaktadır. Yusuf'un "Baba ile Uzlaşma" ve "Tanrılaştırma"ya doğru yolculuğu, yozlaşmış otorite figürleriyle olan nihai yüzleşmesi yoluyla şekillenir ve bu yüzleşme, onu trajik ama derin bir kendini gerçekleştirmeye götürür.

Bununla birlikte, analiz, monomitin romandaki son aşamalarının, özellikle "Dönüş" ile ilgili olan kısımlarının eksik doğasını da vurgulamaktadır. "Dönüşün Reddedilişi" aşaması Yusuf'un yolculuğunda görünse de "Büyülü Kaçış", "Dışarıdan Gelen Kurtuluş", "Dönüş Eşiğinin Aşılması", "İki Dünyanın Efendisi", "Yaşama Özgürlüğü" gibi aşamaların yokluğu, Yusuf'un yeni kazanılmış bilgelikle topluma yeniden entegre olan bir kahraman anlatısıyla sonuçlanmadığını gösterir. Yusuf'un yolculuğu, klasik kahramanların toplumlarını dönüştüren zafer dolu dönüşünden farklı olarak, romanın gerçekçi temellerini yansıtan bir yalnızlık ve yozlaşmış toplumsal düzenin kesin reddiyle sona erer.

Yusuf'un karakterini kahraman mitosu çerçevesinde değerlendirmek, onun hem epik hem de arketipik niteliklere sahip trajik bir kahraman olarak önemini vurgular. Yusuf'un bireysel trajedisi, yalnızca kişisel bir çöküşü değil, aynı zamanda yaşadığı dönemin baskıcı ve yozlaşmış toplumsal yapıları üzerine derin bir yorumu simgeler. Onun mücadeleleri ve nihai yalnızlığı, adaletsiz toplumsal normlara boyun eğmeyi reddeden bireylerin karşılaştığı zorlukları gözler önüne serer. Yusuf'un, geleneksel anlamda bir "zafer"e ulaşamaması, kusurlu toplumların ve insan doğasının karmaşıklığının realist bir tasviriyle örtüşmektedir.

Sonuç olarak, Campbell'ın kahramanın yolculuğu teorisinin *Kuyucaklı Yusuf*'a uygulanması, arketipsel anlatıların edebiyatın farklı türlerinde de geçerli olduğunu ortaya koyarken, bu tür teorilerin realist edebiyat bağlamında eleştirel bir yaklaşımla değerlendirilmesi gerektiğini de gözler önüne sermiştir. Yusuf'un hikâyesi, bireysel failliğin toplumsal yapılarla olan karmaşık etkileşimini vurgularken, insanlık durumuna dair kültürel ve zamansal sınırları aşan zengin içgörüler sunmaktadır. Bu bağlamda, Yusuf'un kahramanlık yolculuğu, sadece bir bireyin trajedisi değil, aynı zamanda evrensel boyutta toplumsal yapılar ve insan doğası üzerine derin bir düşünme fırsatı yaratmaktadır.

KAYNAKÇA

Ali, S. (2018). *Kuyucaklı Yusuf*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Boratav, P. N. (1982). *Folklor ve edebiyat-1*. İstanbul: Adam Yayıncılık.

Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. London: Sphere Books Ltd.

Campbell, J.- Moyers, B. (1988). *The power of myth*. New York: Doubleday.

Campbell, J. (2004). *The hero with a thousand faces*. New Jersey: Princeton University Press.

Frye, N. (1990). *Anatomy of criticism*. New Jersey: Princeton University Press.

Jung, C. G. (2005). *Dört arketip*. (çev.: Z. A. Yılmazer). İstanbul: Metis Yayınları.

Karaca, A. (2001). Kuyucaklı Yusuf. *Türkoloji Dergisi*, 14(1), 93-119.

Moran, B. (2001). *Türk romanına eleştirel bir bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özdemir Riganelis, G. (2020). Doğa karşısında Gılgamış destanı ve Kuyucaklı Yusuf: Vahşi adam/doğa adamı arketipi olarak Enkidu ve Yusuf. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(29), 134-154.

Rousseau, J. J. (1990). *İnsanlar arasındaki eşitsizliğin kaynağı*. (çev.: R. Nuri İleri), İstanbul: Say Yayınları.

White, H. (1972). The forms of wildness: Archaeology of an idea. *The Wild Man Within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, (ed.: E. Dudley - M. E. Novak), 3–38, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Extended Summary

This study presents an archetypal and thematic analysis of the protagonist Yusuf in Sabahattin Ali's seminal novel, Kuyucaklı Yusuf (1937), through the theoretical lens of Joseph Campbell's monomyth, also known as "The Hero's Journey" The primary purpose of this research is to demonstrate that Yusuf can be interpreted as an epic and tragic hero whose narrative arc aligns significantly with the universal stages of the monomyth. While Kuyucaklı Yusuf is a cornerstone of Turkish realist literature, known for its sharp social critique of power structures, corruption, and injustice in rural Anatolia, this study posits that its narrative depth is enriched by an underlying mythic structure. The central research question guiding this analysis is: To what extent does Yusuf's journey, from his traumatic childhood to his eventual isolation, correspond to the 17 stages of Campbell's monomyth? Furthermore, the study investigates the implications of this correspondence. It seeks to understand how applying a mythological framework to a realist text can illuminate the protagonist's character, deepen the novel's thematic concerns, and reveal the universal aspects of Yusuf's individual struggle. The necessity of this study arises from the need to move beyond existing archetypal analyses of Yusuf, which have primarily focused on the "Noble Savage" or "Wild Man" archetypes. By employing the comprehensive framework of the Hero's Journey, this paper aims to offer a more holistic interpretation of Yusuf's development, not just as a symbol of nature versus a corrupt society, but as a tragic hero undergoing a profound, albeit incomplete, transformative quest. This analysis also explores the inherent tensions and limitations that emerge when a deterministic mythic structure is applied to the open-ended, often unresolved nature of realist fiction, thereby contributing a new perspective to the critical literature on both Kuyucaklı Yusuf and the application of archetypal theory.

The analysis is situated within a rich critical landscape surrounding Kuyucaklı Yusuf. The novel is distinguished from its contemporary Anatolian counterparts, which often centered on the conflict between progressives and reactionaries or the theme of Westernization. As Berna Moran notes, Kuyucaklı Yusuf bypasses this dichotomy to offer a more profound critique of the inherent corruption within the local social order, focusing on the exploitative relationships between the gentry (eşraf), bureaucrats, and the common people. Previous critical interpretations have primarily framed Yusuf through two main archetypes. Berna Moran famously interprets Yusuf as a "Noble Savage," a concept derived from Jean-Jacques Rousseau's "natural man" (l'homme naturel). In this view, Yusuf represents an uncorrupted, pure individual in conflict with the artificial and degenerate society of the town. His deep connection to nature and his alienation from social norms position him as a romantic hero who embodies natural innocence against societal decay. Challenging this romanticized view, Özdemir Riganelis argues that the "Wild Man/Man of Nature" archetype is a more fitting lens. This archetype is not an idealized figure but a disruptive force that exists on the margins of society, challenging its norms through primal instincts and, at times, violence. Riganelis contends that Yusuf's actions, particularly his violent retribution at the end, align more closely with the disruptive nature of the Wild Man than the passive purity of the Noble Savage. This study extends these interpretations by first positioning Yusuf within Northrop Frye's "high mimetic mode". In this mode, the hero is superior in degree to other men but not to his

natural environment. He is a leader whose actions are subject to social criticism and the laws of nature. This classification frames Yusuf as a tragic hero whose downfall is inevitable, stemming not from a moral flaw (hamartia) but from his very superiority and his refusal to compromise his inner moral code. This tragic stature provides the justification for a more comprehensive analysis using Joseph Campbell's monomyth, a framework that has not been applied to this novel in such a systematic and detailed manner. The study thus fills a critical gap by examining Yusuf's entire narrative arc as a heroic quest, thereby synthesizing his tragic nature with a universal mythic pattern.

This study is a conceptual and theoretical work of literary criticism, employing a descriptive and analytical research design. Its primary method is archetypal criticism, which is used to interpret the literary text. The central theoretical framework for the analysis is Joseph Campbell's 17 stage monomyth, as detailed in *The Hero with a Thousand Faces*, structured around the three main acts of Departure, Initiation, and Return. This model is supplemented by Northrop Frye's theory of modes from *Anatomy of Criticism* to establish Yusuf's status as a high mimetic tragic hero, and by select concepts from Carl Jung's archetypal psychology to provide additional insight into the protagonist's motivations.

The primary data source for this investigation is the text of Sabahattin Ali's novel, *Kuyucaklı Yusuf*. The analysis process consists of a close reading of the novel, through which Yusuf's narrative arc is systematically deconstructed and its key events are mapped onto the corresponding stages of Campbell's monomyth. This systematic mapping allows for a comprehensive assessment of the alignment between the realist narrative and the underlying mythic structure, with all interpretations and conclusions drawn directly from the text.

The analysis reveals a strong, albeit incomplete, correspondence between Yusuf's journey and the stages of Campbell's monomyth. The findings demonstrate that the novel's narrative structure closely follows the first two acts of the hero's journey, but deliberately diverges in the final act. In the first act “The Departure”, Yusuf’s journey begins with the "Call to Adventure," initiated by the traumatic murder of his family and his subsequent adoption by the District Governor, Salâhattin Bey. His "Refusal of the Call" is not a rejection of the physical journey to Edremit but a symbolic refusal to assimilate into the town's social norms. "Supernatural Aid" is provided dually by the limited patronage of Salâhattin Bey and, more significantly, by nature, which serves as Yusuf's sanctuary and moral guide. "The Crossing of the First Threshold" occurs when Yusuf physically confronts Şakir, an act that pulls him from his isolated existence into direct conflict with the town's power structure. This leads to "The Belly of the Whale," where Yusuf is metaphorically swallowed by the town's corrupt system, facing false accusations and the machinations of the local elite.

In the second act “The Initiation”, "The Road of Trials" is represented by a series of escalating conflicts with Şakir, Hilmi Bey, and the corrupt bureaucracy. "The Meeting with the Goddess" is embodied in his relationship with Muazzez, who represents purity and his sole connection to the society he despises. Subsequently, the "Woman as Temptress" stage manifests as Muazzez is corrupted by societal pressures and her stepmother's influence, becoming a symbol of the very decay Yusuf fights against. "Atonement with the Father" is achieved not with a literal father but through Yusuf's ultimate rejection of the town's corrupt patriarchal authority figures (Hilmi Bey, the new Governor). This leads to his "Apotheosis" (deification), a moment of violent enlightenment where he massacres his enemies, thereby liberating himself from their influence. The "Ultimate Boon" he achieves is not a material treasure but a tragic, profound self-awareness and the freedom that comes from severing all ties with a corrupt world.

A key finding of this study is the novel's significant divergence from the monomyth in the final "Return" act. While Yusuf's journey includes the "Refusal of the Return," the subsequent stages ("The Magic Flight," "Rescue from Without," "The Crossing of the Return Threshold," “Master of Two Worlds,”.) are absent. Instead of reintegrating into society to share his newfound wisdom, Yusuf makes a definitive break, riding off into the mountains after Muazzez's death. This incomplete cycle is interpreted as a deliberate feature of the novel's realist commitment. The deterministic, restorative conclusion of the myth is rejected in favor

of an open-ended, tragic resolution that underscores the impossibility of reconciliation between an individual of integrity and a hopelessly corrupt society. The speculation that Sabahattin Ali, before his unexpected death, intended to write sequels might suggest a potential completion of the cycle, but as the text stands, the journey remains unfinished.

In conclusion, this study demonstrates that Joseph Campbell's monomyth serves as a powerful, yet not perfectly congruent, framework for analyzing *Kuyucaklı Yusuf*. The analysis confirms Yusuf's status as a high mimetic tragic hero whose individual struggle resonates with universal archetypal patterns. The strong alignment with the "Departure" and "Initiation" phases enriches our understanding of his character development and the novel's thematic depth. However, the deliberate incompletion of the "Return" phase is equally significant, highlighting the tension between mythic structures and the conventions of literary realism. Yusuf's journey is ultimately not one of societal restoration but of tragic, individual liberation, making his story a poignant commentary on the enduring human struggle for integrity in a fallen world.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 24.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 14.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1606683
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 999-1018.

Araştırma Makalesi
Research Article

XVIII. YÜZYILDA BİR SADRAZAM KIZI AYŞE HATUN VE MUHALLEFATI

♦

IN THE XVIIITH CENTURY, AYŞE SULTAN, THE DAUGHTER OF A GRAND VIZIER, AND HER ENTOURAGE

Serkan SARI*

ÖZ: Osmanlı geleneksel toplum yapısı içerisinde kadınların aldığı rol her zaman ilgi konusu olmuştur. İslam kültürü ve geleneksel Türk kültürü içerisinde şekillenen Osmanlı toplumunda kadınlar sosyal yaşamın birçok noktasında kendine özgü bir yer bulmuştur. Osmanlı kentlerinin sosyal dokusunun şekillenmesinde etkili rolleri olan kadınlar eğitim, aile, mülkiyet ve ticaret gibi alanlarda da bireysel katkı ve başarılar üretmişlerdir. Çalışmaya konu olan Ayşe Hatun dönemin önemli Sadrazamlarından birinin kızı ve sonradan da bir sadrazamın hanımıdır. Babasının ve eşinin çalkantılı siyasi kariyerleri içerisinde birçok problemin üstesinden gelmek durumunda kalmıştır. Ayşe Hatun döneminin sosyal yapısı içerisinde elit kabul edilebilecek bir sosyal gruba dâhil bir tarihi aktördür. Çalışma XVIII. yüzyılda payitahtta yaşayan elit gruplara dâhil kadınların yaşam tarzı ve standartları ile ilgili ipuçları vermektedir. Bilhassa babasının kurmuş olduğu vakıflarla ilgili faaliyetleri dikkat çekmektedir. Ayşe Hatun uzunca bir süre bahsedilen vakıflarla ilgilenmiştir. Çalışmada Ayşe Hatun'la ilgili olarak arşiv kaynaklarına yansıyan bilgiler tahlil edilmiştir. Ayşe Hatun'un yaşam tarzı ile ilgili olarak ortaya konulan bilgilerin temel kaynaklarından biri de muhallefat kayıtlarıdır. İlgili kayıtlarda Ayşe Hatun'dan kalan eşyalar ve bu eşyaların tahmini değerleri yer almaktadır. Belgede geçen veriler değerlendirilerek hem dönemin anlayışları, zevkleri ve usulleri hakkında bilgilere erişilmiş hem de Ayşe Hatun'un gündelik hayatına dair bazı bilgilere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ayşe Hatun, Sadrazam, Muhallefat Defteri, Mücevherat, Vakıf

ABSTRACT: *The role of women within the traditional structure of Ottoman society has always been a subject of interest. Women, shaped by the interplay of Islamic culture and traditional Turkish culture, found a distinct place in various aspects of social life within Ottoman society. Ayşe Hatun, the focus of this study, stands out as the daughter of one prominent grand vizier and later the wife of another. She had to overcome numerous challenges amidst the turbulent political careers of her father and husband. As the daughter of a grand vizier and the wife of another, Ayşe Hatun emerges as a historical figure belonging to an elite social group within the societal structure of her time. The study is significant as it offers insights into the lifestyles and standards of women in elite groups residing in the Ottoman capital during the 18th century. Notably, her involvement in managing the waqfs established during her father's tenure draws attention. Ayşe Hatun remained actively engaged in these waqfs for an extended period. This study analyzes the information reflected in archival sources concerning Ayşe Hatun. Women played influential roles in shaping the social fabric of Ottoman cities and contributed individually to education, family, property ownership, and trade. One of the primary sources for uncovering details about Ayşe Hatun's lifestyle is the probate inventories found in archival*

*Doç.Dr.-Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü/Balıkesir-serkan.sari@balikesir.edu.tr (Orcid: 0000-0002-4919-6337)

This article was checked by Turnitin.

records. These documents list her belongings and their estimated values. By evaluating this information, the study sheds light on the tastes, customs, and norms of the period, as well as providing specific insights into Ayşe Hatun's daily life.

***Keywords**: Ayşe Hatun, Grand Vizier, Muhallefat Register, Jewelry, Foundation*

Giriş

Toplumsal tarih çalışmaları açısından kadınlarla ilgili araştırmalar önem arz etmektedir. Sosyal hayatın temelini oluşturan kadınların Osmanlı toplumu içerisinde kendine özgü bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. Dönemin genel özelliklerinden bağımsız bir şekilde Osmanlı toplumu içerisinde kadınlar etkin roller üstlenmiş ve bu durum tarihi belgelere yansımıştır.

Toplumun şekillenmesinde temel olan kadınların sosyal yapı içerisinde oynadıkları rollerin tahlilinin yapılması dönemin toplum yapısını doğru anlamak için öncelikli meselelerdendir. Osmanlı toplumunda ailenin şekillenmesi hususunda hâkim olan anlayış tahlil edildiğinde temel öğe olarak kadın öne çıkmaktadır. Kadınlar, sosyal, ekonomik ve kültürel yapının ayrılmaz bir parçası olarak önemli bir rol oynamışlardır. Kadınların eğitim, aile, mülkiyet ve ticaret gibi alanlardaki etkileri, yalnızca bireysel yaşamlarıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda toplumun sosyal ve ekonomik dinamiklerini de etkilemiştir. Özellikle vakıf kurumları aracılığıyla hayır işlerinde aktif bir şekilde yer alan kadınlar, Osmanlı kentlerinin sosyal dokusunun şekillenmesinde önemli bir rol oynamışlardır. Bu bağlamda, Osmanlı kadınının yaşamını incelemek, yalnızca cinsiyet tarihine değil, aynı zamanda toplumsal yapının derinlemesine anlaşılmasına da ışık tutmaktadır. Kadınların gündelik yaşamda, hukuk sisteminde ve ekonomik faaliyetlerdeki konumlarını analiz etmek, Osmanlı toplumunun çok yönlü yapısını anlamak için kritik bir öneme sahiptir.

Çalışmada XVIII. yüzyılda yaşamış bir sadrazam kızının hayatı ile ilgili belgeler tahlil edilmiştir. Ayşe Hatun döneminin sosyal yapısı içerisinde elit kabul edilebilecek bir sosyal gruba dâhil tarihi bir aktör olarak dikkati çekmektedir. XVIII. yüzyılda payitahtta yaşayan elit gruplara dâhil kadınların yaşam tarzı ve standartları hakkında bilgiler içermesi açısından çalışma önem arz etmektedir.

Bu çalışmaya konu olan Ayşe Hatun ise ne hanedan mensubu ne de saraylı bir kadındır. Bir sadrazam kızı ve bir sadrazam hanımı olması hasebiyle seçkin sınıfa mensup bir kadın gibi düşünülse de muhallefât kaydındaki bilgilerden hareketle sadelik içerisinde yoğrulmuş bir asillik söz konusudur. Ancak sadece tek bir kayda dayanarak Ayşe Hatun'un ekonomik ve sosyal vaziyeti hakkında kesin bir sonuca ulaşamayacağımız da muhakkaktır.

Çalışmanın ana kaynağı olan muhallefât belgesi Osmanlı Arşivi'nde TSMA. e. 0227/20-21 numara ile kayıtlıdır. Bahsedilen kayıt 10 Mart 1768

(20 Şevval 1181) tarihlidir. Muhallefatta kaydedilen envai eşyanın tahmini bedeli 18217,5 kuruş olarak hesaplanmış ve kaydedilmiştir. Ayşe Hatun'un sağlığında "Bir adet elmaslıca iki başlı sağir kuşak maa kolanı" cariyesine hediye ettiği kaydedilmiş ve bahse konu olan kuşağın bedeli olarak 200 kuruş toplamdan çıkartılmış ve nedeni kayda geçirilmiştir. Belgede bahsedilen eşyanın bedeli olarak kaydedilen tutarın 17265 kuruşluk kısmı varislerine teslim olunmak üzere mirahur-ı sani Feyzullah Bey'e 29 Şevval 1181 tarihinde teslim edilmiştir (TSMA. e. 0227/20-21).

Hakkında elde edebildiğimiz sınırlı belgeler ve bilgiler doğrultusunda Ayşe Hatun'un yaşamının kısa bir kesitine ışık tutmak amacıyla ölümünden sonra kayıt altına alınan mal varlığı ile ilgili değerlendirmeler yapılmıştır.

1. Bir Sadrazam Kızı: Ayşe Hatun

Osmanlı toplumu genel yapısı itibarıyla kültürlerin birlikte yaşandığı ve dönemine göre çağın ilerisinde bir anlayışa sahiptir. Osmanlı geleneksel yapısı içerisinde aileye ve ailenin temel taşı olarak da kadına önemli roller atfedilmiştir. Osmanlıda bilhassa sultanlar ve sarayda yetişmiş saraylı hatunlarla ilgili önemli çalışmalar yapılmıştır. Çalışmaya konu olan Ayşe Hatun bir sadrazam kızı olarak dönemin toplumsal yapısı içerisinde saraylı olmayan fakat toplumun üst sınıflarına mensup birisidir. Ayşe Hatun'la ilgili belgeler incelenirken dikkat çeken ilk nokta, sıklıkla babasının adıyla tanımlanıyor olmasıdır. Belgelerde "Sadrazam Çorlulu Ali Paşa'nın kerimesi" Ayşe Hatun olarak bahsedilmektedir. Bu durum Osmanlıda genel olarak baba adıyla adlandırma geleneğine uygun bir durum olarak kabul edilmelidir. Erkekler de genellikle belgelerde babasının adıyla tanımlanmıştır. Çalışmada kullanılan belgelerde "Sadrazam Çorlulu Ali Paşa'nın kermesi Ayşe Hatun" tanımlaması kadınlara özgü bir tanımlama olarak alınmamalıdır.

Ayşe Hatun, Sultan III. Ahmed dönemi sadrazamlarından Çorlulu Ali Paşa'nın kızıdır. Ali Paşa, küçük yaşta Türkmen Kara Bayram tarafından Galata Sarayı'na getirilmiş, sonra göstermiş olduğu başarı neticesinde Enderun'daki Seferli Koğuşu'na girmiştir. Seferli Koğuşu'nda aldığı eğitim sonrasında II. Mustafa'ya berberbaşılık yapmıştır (Şehrî-zâde Mehmed Sa'îd, Tarihsiz: 119). 19 Mart 1712 tarihli belgeye göre Ali Paşa'nın babasının adı Çorlu kadısına yazılan bir hükümde geçmekte ve kazasıya bağlı Türkmenli köyünde yaşamaktadır (BOA. A. DVNSMHM. d. 118/1609).

Çorlulu Ali Paşa'nın Seferli Koğuşu'nda ne kadar hizmet verdiği tam olarak bilinememektedir. Ancak 14 Aralık 1689'de kapıcılar kethüdalığına getirilmiştir. 1699 yılında Rikabdarlık, 1700 yılında ise Hassa Çuhadarlığı görevinde bulunmaktadır (Silahdar Fındıklılı Mehmet Ağa, 1966: 3-29).

Çorlulu Ali Paşa, Hassa Çuhadarlığı sırasında Sadrazam Amcazade Hüseyin Paşa'dan silahdarlık makamı için istekte bulunmuş, Amcazade Hüseyin Paşa'nın o sırada padişah olan II. Mustafa'ya önerisi üzerine 15 Ekim 1700 tarihinde silahdarlık makamına getirilmiştir (Silahdar Fındıklılı Mehmet Ağa, 1966: 42; bk. Özkan, 2010). Ali Paşa'nın silahdarlık

müessesesini Has Odabaşılık müessesesinin üst kademesine getirmesi ile padişahla olan yakınlığı artmış ve bu durum bazı devlet adamlarını rahatsız etmeye başlamıştır. Saraydan bir süre uzaklaştırılan Ali Paşa'ya 1703 yılında üçüncü vezirlik payesi verilmiştir (Silahdar Fındıklılı Mehmet Ağa, 1966: 175; Râşid Mehmed Efendi, Çelebizâde İsmaîl Âsım Efendi, 2013: 686).

1703 yılında II. Mustafa'nın tahttan indirilmesinin ardından üçüncü vezirlik görevine devam etmesine karar verilen Çorlulu Ali Paşa'ya, aynı yıl Halep Valiliği, ardından beşinci vezirlik görevi verilmiştir. 1704 yılında kısa bir süre Trablusşam Valiliği yapan Ali Paşa, tekrar dördüncü vezir olarak kubbe altına çağırılmış ve Teke Sancağı Has olarak verilmiştir. Ali Paşa'nın sadrazamlığa getirilmesi ise 1706 yılına tekabül etmektedir (Silahdar Fındıklılı Mehmet Ağa, 1966: 201- 228; Râşid Mehmed Efendi ve Çelebizâde İsmaîl Âsım Efendi, 2013: 701-762).

Çorlulu Ali Paşa, 1702 yılında Sultan II. Mustafa'nın kızı Emine Sultan ile nişanlanmıştır. Yedi yıl süren nişanın ardından 1708 yılında III. Ahmed'in saltanatı sırasında saraya damat olmuştur (Uşşâkîzâde, 2005: 940-942, Silahdar Fındıklılı Mehmet Ağa, 1966: 243-244, Râşid Mehmed Efendi ve Çelebizâde İsmaîl Âsım Efendi, 2013: 791-792). Buna göre Ali Paşa'nın sadrazamlık makamına getirilmesinde saray ile olan ilişkileri ve saraya damat olmasının etkili olduğu söylenebilir.

Çorlulu Ali Paşa'nın siyasi ikbali açısından bu izdivacın önemli etkileri olduğu aşikârdır. Lakin kaynaklardan Ali Paşa'nın Emine Sultandan önce de izdivaçlarının olduğu bilinmektedir. Biraz önce de ifade edildiği üzere Ali Paşa ile Emine Sultan 1708 (h.1120) yılında, Ayşe Hatun ile Ali Paşa'nın kethüdası Muhsinzade Abdullah Paşa 1709 (h.1121) yılında evlenmişlerdir (Emecen, 2020: 9; Sicill-i Osmani, 1996: 82). Bu duruma göre Ayşe Hatun'un annesinin Emine Sultan olma ihtimali bulunmamaktadır.

Ayşe Hatun'un doğum tarihi ve annesi hakkında kaynaklarda herhangi bir malumat tespit edilememiştir. Kaynaklarda Ayşe Hatun'un kardeşleri hakkında ise sınırlı bilgiler vardır. Ali Paşa'nın çocukları içerisinde, belgelere daha çok yansıyan kişi Ayşe Hatun'dur. Bunun nedeni muhtemelen Ayşe Hatun'un diğer kardeşlere göre daha uzun yaşaması ve Çorlulu Ali Paşa'nın vakfının mütevelliliğini uzun yıllar yürütmesinden kaynaklanmış olmalıdır.

Ayşe Hatun'un üç kardeşi vardır. Arşiv belgelerinden erkek kardeşlerinden birisinin İbrahim Bey olduğu anlaşılmaktadır. 21 Kasım 1720 (h.20-01-1133) tarihli bir belgede Haleb Muhassılığı'na bağlı Sermin karyesi mukataasının, Mehmed Bey mahlulünden yarım hissesinin sabık Sadrazam Çorlulu Ali Paşa'nın oğlu İbrahim Bey'e ihale edildiğinden bahsedilmektedir (TSMA No: 10142/33-34). Diğer erkek kardeşi ise Ahmed Bey'dir. 29 Aralık 1718 (h. 06-02-1131) tarihli bir belgede, vefat eden Çorlulu Ali Paşa'nın oğlu Ahmed Bey'in zeametinin bostancılar odacıbaşısı Veli'ye tevcihinden bahsedilmektedir (C.TZ. 23/1138). Üçüncü erkek kardeşi hakkındaki bilgi ise Uşşakizade'de yer almakta olup 2 Kasım 1708

(18 Şaban 1120) tarihinde küçükken vefat etmiştir (Uşşâkîzâde Tarihi, 2005: 952).

Ali Paşa'nın arşiv kaynaklarında adı geçen iki erkek bir kız olmak üzere üç çocuğu bulunmaktadır. Ancak dönemin kaynaklarından olan Uşşakizade Tarihi'nde *" Kezâlik târîh-i mezbûrda Sadrıa'zam-ı sâbık Ali Paşa kethudâsı ve dâmâdı Muhsin-zâde sağīri Abdullâh Ağa ve dâmâd-ı dîğeri Başbâkikulu Mehmed Ağa sefere me'mûr olup, gitmişler….."* ifadesi yer almaktadır. Bu ifadeden Ali Paşa'nın Abdullah Ağa ve Mehmed Ağa olmak üzere iki damadının olduğu anlaşılmaktadır. Buradan hareketle Ali Paşa'nın bir kızının daha olduğu düşünülebilir (Uşşâkîzâde Tarihi, 2005: 1065). Ancak farklı bir kaynakta Ali Paşa'nın damadının Amasyalı Feyzullah Mehmed Ağa'nın oğlu Gül (Kel, Kül) Ahmed Paşa olduğuna dair bilgiler bulunmaktadır (Amasya Tarihi, yz. 2022, C. 6: 194). Kaynaktaki bilgilere bakıldığında Feyzullahzade Gül Ahmed Paşa genç bir yeniçeri iken, Çorlulu Ali Paşa'nın silahdarlığında 1700 (h.1112) yılında kendisine ihtisab ettiği ve teveccühünü kazanarak 1706 (h.1118) senesinde Ali Paşa sadrazam olduktan sonra haznedarı ve akabinde de damadı olduğu anlaşılmaktadır. Bir diğer kaynakta da Kel (Gül) Ahmed Paşa ve Ali Paşa'nın kızının oğlu olan kaptan-ı derya Hacı Ali Paşa'dan bahsedilmektedir (Sicill-i Osmani, 1996: 285). Ayşe Hatun vefatından sonra tahmil olunan eşyaları ile ilgili bir kayıtta üzerinde Abdullah yazan bir gümüş mühür bulunmaktadır. Dolayısıyla Abdullah Paşa ile Ayşe Hatun'un evlilikleri ile ilgili kayıtlar daha gerçekçi bulunmaktadır.

Kayıtlarda Ayşe Hatun'un kocası olarak adı geçen Muhsinzade Abdullah (daha sonra yükselerek paşa olmuştur), Musullu zengin bir tüccar ailede dünyaya gelmiş, uzunca bir süre ticaretle uğraştıktan sonra devlet hizmetine girmiş ve darphane eminliği görevinde bulunmuştur. Edirne vakası sırasında isyancıların desteğiyle defterdarlığa getirilse de isyanın bertaraf edilmesiyle isyana taraf olanların tasfiyesi sırasında ruznamçecilik görevine düşürülmüştür. Muhsinzade Abdullah Ağa, Ali Paşa'nın kethüdası olmasıyla yeniden devlet kademelerinde yükselmeye başlamıştır. Ali Paşa'nın 15 Haziran 1710 tarihinde azli ve 26 Aralık 1711 tarihinde idamı ile bazı problemler yaşasa da taşrada önemli görevler ifa etmiştir. Muhzinzade Abdullah Paşa tecrübe sahibi bir devlet adamı olarak 5 Ağustos 1737 (8 R.Ahir 1150) tarihinde Rusların Özi Kalesini aldığı sırada sadrazam olarak atanmış ancak kışın çatışmaların bitmesi üzerine İstanbul'a çağrılarak 19 Aralık 1737'de azledilmiştir. Bilhassa mali ve bürokratik işlerde kabiliyetli bir devlet adamı olarak değişik görevlerde bulunan Muhsinzade Abdullah Paşa, Bosna valisi iken Travnik'te 1749 Mart ayında (R.Ahir 1162) vefat etmiş ve buraya defnedilmiştir. Ailesinin 7 Mayısta İstanbul'a getirilmesi istenilmiştir (Uzunçarşılı, 1995: 346-347).

Ayşe Hatun hem babası zamanında yaşanan siyasi olaylardan etkilenmiş hem de eşinin Osmanlının değişik coğrafyalarında devlet görevlerinde bulunması nedeniyle birçok problemle başa çıkmak durumunda kalmıştır. 26 Şubat 1732 tarihli bir belgeye göre Ayşe Hatun

Çorlu Kazasında bulunan Paşalıağa ve Pazarlı köylerinde bulunan çiftlikleri ile ilgili bir anlaşmazlığı İstanbul'a naklettirerek davanın sadrazam huzurunda görülmesini istemiştir. Dava bahsedilen köylerde babasından kendisine intikal eden çiftliklerin kâhyası olan Çukadar Ali'nin çiftliklere iyi bakmadığı ve iki bin kuruşu zimmetine geçirdiği iddiasıyla açılmıştır. Bahsedilen köylerden şahitler de dinlenilmiştir (BOA C.DH. 337/16808). Davanın gerçekleştiği tarihte eşi Muhsinzade Abdullah Paşa Adana valisi olarak görev yapmaktadır (Sicill-i Osmani, 1996: 82).

19 Temmuz 1758 tarihli bir sicil kaydında ise Ayşe Hatun'un adı bir alacak davası sebebiyle geçmektedir. Ayşe Hatun, vekili Mehmed Efendi aracılığı ile işlerini gören Hocapaşalı Mehmed Emin Ağa'dan alacaklı olduğu iddiasıyla kadıya başvurmuştur. Mehmed Emin Ağa mahkemede yirmi beş ay süresinde- "bin yüz altmış dokuz senesi Muharremi gurresinden yetmiş bir senesi Muharremi gāyetine değin"- Ayşe Hatun için ihtiyaç duyulan malları -Koyun eti, değişik zahireler ve değişik kumaşlar- satın aldığını ifade etmiştir. Ayrıca Ayşe Hatun için bazı tamiratlar yaptığını ve bahsedilen hizmetlerle ilgili iki bin yedi yüz yetmiş dokuz buçuk kuruş alacağı olduğunu iddia etmiştir. Buna karşılık Ayşe Hatun'un vekili Mehmed Efendi mahkemede borç tutarının bin otuz altı buçuk kuruş olduğunu ve mahkemeden 16 ay öncesi Ayşe Hatun'un Bahçekapısı'nda vaki menzilinde "huzur-ı müslimin" önünde söz konusu borcun ödendiğini iddia etmiştir. Mehmed Emin Ağa, Ayşe Hatun'un Bahçekapısı'nda Hobyar Mahallesinde bulunan vakıflarına ait dükkânlara yapılan masraflarla birlikte bin kuruşluk bir ödeme daha yaparak taraflar anlaşma yoluna gitmiştir (İŞS. 281: 63b-64a).

Ayşe Hatun'un Bahçe Kapısında Hobyar Mahallesinde ikamet ettiği hanenin Mirahur-ı Evvel Ali Ağa Vakfı gelirleri içerisinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Ayşe Hatun'un, 6 Şubat 1783 (30 R.Evvel 1197) tarihinde İstanbul Bahçekapısı'nda bulunan "Mirahur-ı Evvel Ali Ağa Vakfı'ndan mahlul muaccelesinin" namına tashih edildiği görülmektedir. Ayrıca bahsedilen vakfa Ayşe Hatun'dan gelen "nukud-ı mevkufe nemasından" karşılanmak üzere günlük 8 akça yevmiye ile Şeyh Mehmed'in cüzhanlığa atanmıştır (BOA.C.EV. 435/22009).

Vakıf kayıtlarına göre Ayşe Hatun babası Çorlulu Ali Paşa'nın vakıflarının idaresinde önemli görevlerde bulunmuştur. 3 Eylül 1758 (29 Zilhicce 1171) tarihli bir belgeden uzun bir süredir Ali Paşa vakfının tevliyetinin Ayşe Hatun tarafından günlük 40 akça yevmiye ile yürütüldüğü anlaşılmaktadır. Ayşe Hatun'un başvurusu üzerine vakfın tevliyetinin kırk yıla yakın bir süredir Ayşe Hatun tarafından yürütüldüğü vakıfta görev alan şeyh'ül-Kurra Ahmed Efendi, hatip Elhac Abdurrahman Efendi, Hatip Ali Efendi, imam-ı evvel Hüseyin Efendi, İmam-ı sani diğer Hüseyin Efendi, mektep hocası Abdullah Efendi, duahan İsmail Efendi, müezzinler Osman, Mehmed, Ömer ve Hasan ile vakfın kâtibi Süleyman Efendilerin ihbar ve şehadetleriyle kayda geçmiş ve tevliyet yenilenmiştir (BOA. AE.SMST.III 45/3249).

Ayşe Hatun'la ilgili belgeler içerisinde dikkat çeken konulardan biri de muhallefatıyla ilgili kayıtlardır. Bahsedilen kayıtlardan hareketle Ayşe Hatun'un kullandığı eşyalardan, kıyafetlerine, mücevherlerinden aksesuarlarına kadar birçok hususta bilgiye ulaşmak mümkündür. Ayşe Hatun'un ölüm tarihi ile ilgili olarak, babası Ali Paşa'nın İstanbul Çarşıkapı'daki külliyesinde bulunan büyük haziredeki mezar taşındaki *"Merhume-i mağfure El muhtac ila rahmete rabb El gafur Aişe Hatun ruhuna Fatiha sene 1180 Fi 3 Safer (11 Temmuz 1766)"* yazısından takip edebiliriz (Uçar, 2019: 104). Ayşe Hatun'a ait muhallefat kaydının tarihi ise 10 Mart 1768'dir (TSMA. e. 0227/20-21).

2. Ayşe Hatun'un Muhallefatı

Muhallefât, "geride kalan, geriye bırakılan" manalarına gelen muhallef kelimesinin çoğuludur. Farklı defterlerde, muhallefât kelimesinin yerine tereke (terike) ve metrukât sözcüğü de kullanılmaktadır. Aslında iki defter serisi de farklı amaçlar için tutulmuştur (Pakalın, 1997: 460). Terekeler şer'i hukuk çerçevesinde oluşturulmuş kişilerin mallarının taksimatını içerirler ve mahkeme kayıtlarına bu şekilde yansımışlardır. Muhallefât ise idarî bir uygulama olan müsadere ile elde edilen malların ya da varisi olmayan kişilerin mallarının devlete intikalinde tutulan kayıtlardır. Bu çerçevede defter içeriklerinin aslında belirli düzeyde benzerlik göstermesi ve birbirlerinin yerine kullanılabilir olma gibi bir algının oluşması neticesinde belirsizliğe ya da karışıklığa uğramış bir durum söz konusu olmaktadır (Bozkurt, 2013: 194).

Ayşe Hatun'un eşyaları 80 başlıkta belirli bir sıralama gözetilmeksizin kaydedilmiştir. Çalışmada bu eşyaları değerlendirirken nitelikleri itibariyle gruplar haline getirilmiş böylelikle Ayşe Hatun'un evi, kişisel zevkleri, takıları vb. hakkında daha somut çıkarımların yapılması amaçlanmıştır.

2.1. Kıyafetler

İnsanoğlunun temel ihtiyaçlarından biri olan giyim her çağa, yıla, mevsime, ülkelere, coğrafyaya ve kişilere göre değişkenlik göstermektedir. Söz konusu kadınlar olduğunda bu durum çok daha renkli olmakta ve çeşitlilik arz etmektedir. Aşağıdaki eşyaları kıyafetler başlığı altına toplamamızın sebebi kuşak, kolan, çeprast ve düğmelerin giysilerde kullanılan bir yardımcı parça olmasından ileri gelmektedir. İncelediğimiz belgede Ayşe Hatun'a ait çok fazla giyim eşyası bulunmamaktadır. Ancak Ayşe Hatun'un elbiselerini değerli taşlarla bezenmiş kuşaklar, çeprastlar ve düğmelerle birlikte kullanarak hem fonksiyonel hem de zevkli bir kıyafet haline getirdiğini varsayabiliriz. Belgede 6 adet kuşak ile 5 adet kolan, 8 çift çeprast, 1 çift nişan pabucu bulunmaktadır. Ayşe Hatun kuşaklarından bir tanesini bedeli cariyesine verilmek üzere vasiyet etmiştir. Bu kuşak iki başlı elmaslıdır ve kolanı da birliktedir. Kuşak ve kolanın bedeli 200 kuruştur. Kuşakların bir tanesi hariç diğerleri kolan ile bulunmaktadır. Kuşaklardan üçü diğerlerine göre daha değerli taşlarla bezeli olduğu için değeri de yüksektir. Bu kuşaklardan bir tanesi iki başlı elmas işlemelidir, kolan ise

sırmalıdır. Değeri 1100 kuruştur. Diğer iki kuşak ise üç başlı işlemelidir. Bu kuşaklardan bir tanesinde süsleme olarak büyük bir elmas kullanılmıştır. Bu kuşağın değeri ise 1600 kuruştur. Üç başlı diğer kuşağın ortası altı köşelidir. Birer tane zümrüt, yakut, elmas ve lal ile bezenmiştir, değeri 1500 kuruştur. Değeri diğer kuşaklar ile karşılaştırıldığında görece çok daha ucuz olan kuşaklar gecelik kuşaklarıdır. Süsleme ve işlemeleri muhallefatta geçen diğer kuşaklara göre daha mütevazı olmakla birlikte değerli taşlarla yapılan dokunuşlarla zarafet yüklenmiştir. Belgede bahsedilen kuşakların elmas, zümrüt ve mine işlemeli oldukları vurgulanmıştır. Gecelik kuşak ve sırmalı kolanların değeri 90 ve 110 kuruştur.

Çeprastlar, aslı çep ü rast, sağ ve sol, anlamında olup, teknik manada kaftanların önünün kapatılmasında kullanılan, şerit şeklinde dokunmuş ilikler ve düğmelerden oluşan, kaftanın ön bölümüne sağlı sollu olacak şekilde dikilmiş parçalardır (Atasoy, 2020: 709). Çeprastların işlevselliğinin bir adım ilerisine geçildiğinde karşınıza değerli taşlar çıkmaktadır. Değerli taşlar da zenginliği, moda zevki ve zarafeti de beraberinde getirmektedir. Ayşe Hatun'un beşer küçük elmasla bezenmiş, mine işlemeli ve incili 8 çift çeprastı bulunmaktadır. Çeprastların değeri, 1250 kuruştur.

Bir çeşit, kaftan olan binişlerin de aynı kaftanlardaki gibi elbisenin karşılıklı iki tarafının kapatılmasına yarayan çeprasta benzeyen veyahut çeprast olduğunu düşündüğümüz dört adet *biniş çoprası* bulunmaktadır.

Çeprastlar dışında kıyafetlerin iki yanını birleştirmeye yarayan bir diğer parça *kopça*lardır. Bir halka ve karşılığında yer alan bir çengel şeklindedir. Düğme ve iplik yerine telden, erkekli dişili çengel, olarak düşünülebilir (Şemseddin Sami, 2011: 839). Belgede 3 adet elmaslı kopçaya rastlanmıştır.

Düğmeler de çeprast ve kopçalar gibi kıyafeti kapatmakta kullanılan yardımcı öğelerdir. Ayşe Hatun'un 19 adet düğmesi bulunmaktadır. Düğmeler, altın ve yeşil mineli bir zemin üzerine ortaları ve etrafları zümrüt ile yakut taşları kullanılarak oluşturulmuştur.

Kıyafetlerin vazgeçilmez tamamlayıcısı olan *ayakkabılar* da en az kıyafetler kadar önemlidir. Ayşe Hatun'un başkaca ayakkabılarının olduğu muhtemeldir. Ancak sadece bir pabucun deftere kaydedildiği görülmektedir. Maddi değerinin olması sebebiyle kayıt altına alınan pabucun bir teki yedi adet lal taşı ile süslenmiştir. Diğer tekinin ise lallerinin sökülmüş olduğu belirtilmektedir. Ayşe Hatun'un muhtemel ki hatıra olarak sakladığı kendi nişan pabucunda yer alan değerli taşların sökülmüş olması, ihtiyaç hâsıl olduğu için çıkarılıp satılarak paraya çevrildiği düşünülebileceği gibi zaman içerisinde pabuç üzerindeki değerli taşların düşmüş olması da muhtemeldir.

2.2. Mücevherler

Takılar, her dönem kadınların vazgeçilmez aksesuarları olmuştur. Kadınların gündelik hayatlarının vazgeçilmezi olarak kabul edilebilecek mücevherler yalnızca kadınların güzelliklerini tamamlayan süs eşyaları olmalarının yanında bir zenginlik ve toplumsal statü göstergesi olarak da

kullanılmaktadırlar. Belgeler incelendiğinde Ayşe Hatun'un hayatında da mücevherlerin önemli yer tuttuğu söylenilebilir.

Muhallefatta kaydedilen takılarına bakıldığında öncelikli olarak *bilezikler* dikkati çekmektedir. Muhallefatta dört çift bilezik bulunmaktadır. Bu bileziklerin elmas ve zümrüt gibi değerli taşlarla bezeli olduğu görülmektedir. Kayıtlara geçirilen bileziklerden bir çifti Elmaslıca zincir ile müzeyyen iken bir diğeri hurde elmaslı orta hâneleri zümrütle süslenmiştir. Belgede karşımıza çıkan bir başka bileziğin de on vasat elmas ile süslendiği ve bu elmasların arasına da ikişer küçük elmas yerleştirildiği görülmüştür. Ayşe Hatun'un bir diğer bileziğinin de kâr-ı kadîm, ortaları elmaslı, etrafı örme inci şikest (kırık, kırma) bilezik olduğu anlaşılmaktadır.

Ayşe Hatun'un muhallefatında bileziklerin tamamlayıcısı olarak düşünülebilecek *yüzükler*i de bulunmaktadır. Muhallefat kaydında bulunan 5 adet yüzükten iki tanesi büyük elmaslı yüzüklerdir. Bu yüzüklerin değeri 1600 kuruştur. Diğer yüzüklerden orta boy zümrüt ile bezenmiş olan yüzük 200 kuruş iken, Süleymanî olarak tabir edilen bir taş cinsinden olan yüzüğe 4 kuruş değer biçilmiştir. 10 para gibi mütevazı bir değere sahip olan kedigözü şeklindeki yüzüğü de kayıtlara geçmiştir.

Belgede yer alan bir diğer değerli takı *küpeler*dir. 4 çift halindeki küpelerden bir çifti eski zaman işi olarak bilinen, üzerleri birer ayak elmasla süslenmiş olanlardır. Diğer çift küpe ise ortası elmas etrafı orta boy beş lal taşıyla bezenmiştir. Ayşe Hatun'un 1000 kuruş değerindeki en pahalı küpesi ise tamamen elmaslarla süslenmiştir. Ortada bir adet elmas tanesi ile etrafı yedi adet orta büyüklükte elmas tanesiyle çevrelenmiş muhtemelen çiçek şekli verilmiş küpelerdir. Bir diğer küpe ise birer elmas ve delikli birer lal taşı ile süslenmiş küpelerdir.

Muhallefatta yer alan mücevherler içerisinde sadece bir adet *kolye* bulunmaktadır. Kolye ucu martı kuşu şeklindedir ve yaldızlıdır. Aynı zamanda kolye ucunun zinciri de vardır.

Ayşe Hatun'un mücevherleri arasında önemli yeri olan parçalar *baş süslemeleri*dir. Kıyafetleri renkleri ve pırıltıları ile tamamlamaktadırlar. Bu renkli ve ışıltılı süslemeler; 2 adet baş avizesi, 2 adet çelenk, 1 adet istefan, 1 adet sorguçtur.

Baş avizesi olarak tabir edilen parçalar başa takılan, üzerinde değerli taşların olduğu mücevherlerdir. Ayşe Hatun'un baş avizelerinden bir tanesi altın ve elmas işlemeli iken diğerinin tepesi elmasla müzeyyendir.

Belgede karşımıza çıkan *çelenk*, mücevher veya herhangi bir madenden yapılarak başa takılan bir çeşit sorguçtur (Devellioğlu 2006: 154). Çelenklerin ise bir tanesinin ortasında büyükçe bir zümrüt ve bu zümrüdün etrafı küçük elmaslarla ve iki küçük parça lal ile bezenmiştir, ayrıca çelengin mineli gözleri kırıktır. Diğer çelengin mineli ve altın olmasının yanı sıra ortasında yine büyükçe bir zümrüt bulunmakla birlikte tepesi küçük elmaslar ile bezelidir.

İstefan, bir çeşit taçtır. Belgede geçen istefanın ortası büyükçe elmas ile etrafı ise orta ve küçük elmaslarla süslenmiştir. Ayrıca tacın gümüşten bir muhafazası da bulunmaktadır. Tacın özel bir muhafazaya sahip olması, Ayşe Hatun'a hediye edildiğini düşündürmektedir.

Başlıkların ön kısmına takılarak kullanılan *sorguçlar*, kuşlardaki tepeliklerden ilham alınarak yapılmaktadır (Koçu, 1969: 208). Ayşe Hatun'un sorgucu ise altın ve mine işlemeli bir zemine sahiptir. Orta kısmında bir büyük lal taşı, etrafında ise altı tane orta büyüklükte elmas bulunmaktadır. Sorgucun diğer kısımları ise küçük elmas taneleriyle süslenmiştir. Ayşe Hatun'un sorgucunu tamamlamak için kullanabileceği 4 adet sorguç tüyü bulunmaktadır. Bu tüylerden biri beş inci tanesi ile bezeli iken diğer üç tanesi de süslemesiz sade tüylerdir.

Muhallefat kaydında Ayşe Hatun'un günlük yaşantısı içerisinde kullandığı, kıyafetlerinin tamamlayıcısı olan aynı zamanda fonksiyonel olarak da kullanılabilen eşyalardan olan *iğneler*i de göze çarpmaktadır. İğnelerden 9 çifti inci tanelidir. Ayrıca 6 tane de küçük zümrütlü iğne bulunmaktadır.

Belgede mücevher kısmına dâhil edilebilecek takılardan kopmuş veya teki olmayan *parçalar* da bulunmaktadır. Bunlar; 2 adet küçük elmas, 2 adet elmasları çıkmış küpe ortası, bir miktar Seylan Adası'ndan çıkarılan değerli bir taş olan Seylan tanesi, 4 adet bilezikten sökülmüş elmaslı altın hane, 1 adet orta büyüklükte inci tanesi, 1 adet yemanî denilen değerli taş, 6 adet delikli lâl taşıdır.

2.3. Ev Eşyaları

Ev eşyaları günümüzde çok çeşitlilik arz ettiği gibi eski dönemlere ait belgelerde de hatırı sayılır sayıda ve çeşitlilikte ev eşyaları bulunmaktadır. Muhallefat ve terekelerde kullanım amacı olarak dönemi yansıtan ve farklı ihtiyaçlara cevap veren eşyalar da bulunmaktadır. Bunların içerisine mutfak eşyaları, mobilyalar, halılar, kumaştan yapılan malzemeler, aydınlatma araç gereçleri ve evi süslemeye yarayan çeşitli eşyalar girmektedir.

Ayşe Hatun'un *mutfak malzemesi* olarak sayılabilecek çok az eşyası kayıtlara geçmiştir. Bunlar; *fincanlar, fincan zarfları* ve *kahve tabakları*dır. Kahve kültürünün en önemli parçası olan fincanlar ve fincan zarfları mutfağın ya da kahve içilen odaların bir köşesinde kendilerine her zaman yer bulmaktadırlar. Farklı malzemelerden üretilen fincan ve zarfları hanımların misafirlere kahve ikram ederken kullanmaktan hoşnut oldukları kendi beğenilerinin bir yansımasıdır. İlk kahve fincanlarının genelde porselen ve toprak malzemeden yapıldığı bilinmekle birlikte, fincanların şekillerinin daha çok Türk kahve fincanlarının küçük boyutlusu olan kulpsuz klasik Arap fincanlarına daha çok benzetilmektedir (Hattox, 1996: 123). Muhallefat kaydındaki fincanlar da porselen malzemeden üretilmiştir. 2 adet altın üzerine elmas ve zümrüt bezemeli fincan zarfı, 1 adet mineli altın fincan zarfı ve 1 adet küçük altın kahve tabağı, 2 adet Fağfûr fincan, bulunmaktadır. Fağfûr, yarı şeffaf Çin porselenidir (Ünal, 2011: 243).

Ayşe Hatun'un evin dekorasyonu ile ilgili olarak 3 adet *resim çerçevesi* olduğu görülmektedir. Bunlardan bir tanesi Manisa lalesi resmidir, elmaslı ve mine işlemeli bir çerçevesinin olduğu belirtilmiştir. İkinci resim ise Maşallah yazılı resmidir, ancak bu resmin elmaslı altın parçaları çıkmış vaziyettedir. Üçüncü resim ise altın ve zümrüt ile bezenmiş ay resmidir.

Osmanlı konaklarında yaşam alanlarının güzel kokmasını sağlayan genelde iki parça halinde tepsi içinde bulunan *koku objeleri* vardır. Bunlardan *gülâbdan* gül suyu serpmek için kullanılan ince boyunlu bir şişedir. Gülâbdanlar değerli madenlerden, cam ya da seramikten olup üzerleri değerli taş ve desenlerle bezelidir (Özgümüş, 1996: 227). Ayşe Hatun'un gülâbdanı ise cam ve yaldızlarla bezenmiştir.

Osmanlı konaklarında yaşam alanlarının güzel kokmasını sağlayan dir bir koku objesi ise *buhurdan*dır. Buhurdan, tarihi çok eskilere dayanan bazı ritüellerde kullanılan ve içinde tütsü yakılan bir kaptır. Osmanlı coğrafyasında kullanılmaya başlamadan çok önceleri de kullanılmaktadır. Yakılan amber ya da öd ağacı duman ve güzel koku çıkarmaktadır ve böylelikle manevi bir rahatlama sağladığına inanılmaktadır (Erdem, 1992: 384). Ayşe Hatun'un buhurdanının etrafı firuze taşlarıyla süslenmiş, cam ve yaldızlı gümüş bir tas şeklindedir. Koku ile ilgili bir diğer eşya ise bağa kutu içerisinde muhafaza edilen tenzûdur. Bağa, kaplumbağa türünden çeşitli deniz hayvanlarının sedef gibi siyah ve yumuşak kabuğuna ve bu kabuktan yapılmış eşyalara verilen isimdir (Şemseddin Sami, 2011: 213). Tenzû ise, çeşitli şekillerde yapılmış koku topuna verilen isimdir (Şemseddin Sami, 2011: 349).

Belgede göze çarpan bir parça da cibinlikten sökülmüş 14 adet *gümüş pul*dur. Bu pulların Ayşe Hatun'un ya da çocuklarının yataklarının üzerinde asılı bulunan cibinliklerden çıkarıldığı düşünülebilir. Cibinlikler, genellikle böcek ya da sivrisineklerden korunma amaçlı kullanılmaktadır.

Ayşe Hatun'un değerli takılarını korumak amacıyla kullandığını düşündüğümüz 1 adet gümüş *asma kilit* de eşya olarak kaydedilmiştir.

Belgede ayrıca çeşitli eşyaların konulabileceği *kutular* da bulunmaktadır. Bunlar arasında 2 adet kehribar kutu, 1 adet sedef işlemeli kutu, içerisinde kakule bulunan bir kutu ve içerisinde kozak ve hırdavat bulunan başka bir kutu da kaydedilmiştir.

Muhallefat kayıtlarında genellikle ev eşyaları ve kişisel eşyalar kayıt altına alınmaktadır. Bu kayıtta ise iplik üretmede kullanılan bir eşyanın yer aldığı görülmektedir. Muhtemelen Ayşe Hatun'un kendisinin ip eğirmekte kullandığı elmaslı bir *öreke ağırşağı* bulunmaktadır. Ağırşak, iplik eğirmede kullanılan iğin, alt kısmında olan genelde tahta ya da kemikten bir tekerlektir (Şemseddin Sami, 2011: 40). Ayrıca bu tekerleklerin fildişi ve altın işlemelileri de vardır (Büngül, 1972: 14). Bu alet gerçekte öreke denilen çeşitli malzemelerden ip elde etmeyi sağlayan tepesi çatal şeklinde olan değneğin bir parçasını teşkil etmektedir (Ünal, 2011: 243).

2.4. Kişisel Eşyalar

Ayşe Hatun'un muhallefat kaydında günlük hayatta kullandığı kişisel eşyaları da bulunmaktadır. Bunlar saat, ayna, yelpaze, sürmedan, yağ kutusu ve dürbündür. Bu eşyalar arasında bulunan gümüş bir sürmedan ile altın bir yağ kutusu, Ayşe Hatun'un da her kadın gibi süslenmek için kullandığı birtakım eşyaları olduğunu göstermektedir. Ayrıca Ayşe Hatun'un kendisine baktığı ve sürmesini sürdüğü bir adet aynası da bulunmaktadır. Bu ayna oldukça değerli bir aynadır. 1200 kuruş değerindeki aynanın etrafı elmas, yakut ve zümrüt ile müzeyyendir, aynanın kapağı ise ortası zümrüt, etrafı küçük elmas ve yakut ile bezenmiş, mine işlemeleri de bulunmaktadır.

Ayşe Hatun'un muhallefatı arasında sıcak günlerde serinlemek için kullandığı bir yelpazesi de vardır. Bu yelpazenin kabzası cam, gümüş ve inci ile işlenmiş, tülleri ise zümrütlerle müzeyyendir.

Ayşe Hatun'un kayıt altına alınmış bir diğer kişisel eşyaları ise saatleridir. Ayşe Hatun'un dört adet saati bulunmaktadır. Bu saatlerden ilki eski bir altın saattir, ikincisi ise eski zaman işi olarak sınıflandırılan cam kapaklı bir saattir. Üçüncü saat bağa muhafazası içerisinde zincirli eski bir saattir. Sonuncu saat ise diğer saatlere göre çok daha değerlidir. Eski zaman işi elmaslı ve mine işlemeli altın akrep saattir, bu saatin zinciri dahi elmaslarla müzeyyendir. Akrep saatlerin özelliği tek ibreli olmaları yani sadece saatleri göstermeleridir (Özdemir, 1993: 111).

Ayşe Hatun'un muhallefatı arasında bir adet sade dürbün ve küçük bir mumya parçası da bulunmaktadır. Mumya parçası, her türlü hastalığa iyi geldiğine inanılan bir maddedir (Devellioğlu, 2006: 682).

2.5. Dini Nitelikli Eşyalar

Ayşe Hatun'un muhallefatı arasında Mushaf kesesi, Hilye-i Şerif, tesbihler ve Vefk ile vefk zarfı dini nitelikli eşyalardır. Mushaf kesesi altın sırma üzerine inci ve zümrüt işlemelidir. Mushaf kesesi, içerisinde Kuran-ı Kerim'in muhafaza edildiği kutu veyahut kumaş kesedir. Ancak Ayşe Hatun'un Kuran-ı Kerim'i kayıtlara geçmemiştir.

Belgede içerisinde ayetli altın bulunan kese ve 15 adet basma Hilye-i Şerif bulunmaktadır. Hilye-i Şerif, Hz Muhammed'in özelliklerinin anlatıldığı yazılardır (Ünal, 2011: 321).

Muhallefat kaydında geçen üç adet tespih ve bir adet sedef tespih tanesi bulunmaktadır. Başları zümrütlü küçük inci tespihin taneleri eksiktir. Diğer tespihlerden biri de büyük tespihtir.

Muhallefat kaydında bulunan ilginç bir eşya ise kutu içerisinde bulunan vefk-i şerif ve küçük bir altın vefk zarfıdır. Vefk kelime anlamı olarak "uyum" demektir. Basit manada tablo haline getirilmiş kutucukların içerisine harf ve sayıların belirli bir nizama, kurala göre yazılmasıdır. Harf ve rakamların sihirli manalara işaret ettiği düşünülmektedir. Büyü bozmak, kısmet açmak, eşler ve sevgililer arasındaki muhabbeti arttırmak, kötülük ve hastalıktan korunma vb. konularda kişilerin istekleri doğrultusunda, havas

ilmi ile uğraşan kişiler tarafından hazırlanan kâğıtlardır (Çelebi, 2012: 605-606).

Muhallefat içerisinde karşılaşılan bu eşyalar ailenin yaşadıkları hakkında ipucu vermektedir. Babası Ali Paşa'nın veziriazamlığı zamanında bu tür işlerle ilgilenenlere karşı tutumu dönemin kaynaklarına yansımıştır. Hatta nücum adı verilen yıldız ilmiyle iştigal ediyor olması yüzünden vakanüvis Naima Efendi'den şüphelenerek, kendi halinde olmadığını sebep göstermiş ve kalebend olarak Hanya'ya sürülmesini emretmiştir. Hatta Naima Efendi'nin arkadaşı Hamalı Ali Efendi'yi de Kıbrıs'a sürgün ettirmiştir (Uzunçarşılı, 1995: 594-595).

Sonuç

Ayşe Hatun'un yaşam öyküsü ve geride bıraktığı eşyaları üzerinden yapılan bu çalışma, Osmanlı elit kadınlarının sosyal, ekonomik ve kültürel hayatlarına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Ayşe Hatun, bir sadrazam kızı ve dönemin üst sınıf bir mensubu olarak Osmanlı kadınlarının statüsünü ve bu statünün maddi kültüre nasıl yansıdığını ortaya koymaktadır. Muhallefat kayıtları, yalnızca Ayşe Hatun'un bireysel tercihlerini ve yaşam tarzını değil, aynı zamanda Osmanlı toplumunun sosyal dokusundaki kadınların rolünü de somut biçimde gözler önüne sermektedir.

İncelenen belgeler, Ayşe Hatun'un kişisel mücadelesini ve hukuki süreçlerdeki etkinliğini yansıtmakta, kadınların Osmanlı hukuk sistemi içindeki yerini anlamak açısından dikkate değer bir örnek teşkil etmektedir. Özellikle, mülk yönetiminde ve vakıf idaresindeki aktif rolü, kadınların ekonomik alandaki yetkinliğini ve toplumdaki varlıklarını koruma çabalarını göstermektedir.

Ayşe Hatun'un muhallefatında yer alan kıyafetler, takılar ve diğer eşyalar, XVIII. yüzyıl Osmanlı seçkinlerinin maddi kültürünü, estetik anlayışını ve zenginlik göstergelerini belgelemektedir. Bununla birlikte, kayıtlar yalnızca lüks ve zenginlik unsurlarını değil, aynı zamanda dönemin günlük yaşamına dair sade detayları da içermektedir. Elde edilen veriler, Osmanlı elit kadınlarının gündelik hayatlarına, sosyal ilişkilerine ve estetik değerlerine dair kapsamlı bir çerçeve sunmaktadır.

Bu çalışma, Osmanlı toplumunda kadının rolünü ve günlük yaşamdaki etkisini anlamak açısından önemli bir katkı sunmaktadır. Ayşe Hatun'un yaşamı, Osmanlı tarihindeki seçkin kadın figürlerinden birine ışık tutarken, aynı zamanda dönemin toplumsal yapısını anlamada değerli bir örnek teşkil etmektedir. Gerek muhallefat kayıtları gerekse kişisel hayatıyla ilgili diğer belgeler, dönemin kadınlarına dair daha geniş bir perspektif sunmakta ve Osmanlı toplumunun çok yönlü yapısını gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

Arşiv Kaynakları

BOA. Ali Emiri, Sultan III. Mustafa (AE.SMST.III) 45/3249.

BOA. Bab-ı Asafi, Mühimme Defteri (A. DVNSMHM. d.) 118/1609.

BOA. Cevdet Dahiliye (C.DH.) 337/16808.

BOA. Cevdet Evkaf (C.EV). 435/22009.

BOA. Cevdet Tımar (C.TZ) 23/1138.

İstanbul Şer'iyye Sicilleri (İŞS. 281)

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrak (TSMA.e.) 0227/20-21, 10142/33-34

Yazılı Kaynaklar

Abdîzâde Hüseyin Hüsâmeddîn Yasa. (2022). *Amasya tarihi*. (ed.: Songül Keçeci Kurt vd.), C. 6-8. Samsun: Uğur Ofset.

Atasoy, N. (2020). Kaftan. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. Ek-1, 709-710, Ankara: TDV Yayınları.

Büngül, N. Ş. (1972). *Eski eserler ansiklopedisi*. C. 1. İstanbul: Tercüman Yayınları.

Bozkurt, F. (2013). Osmanlı dönemi tereke defterleri ve tereke çalışmaları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 11(22), 193-229.

Çelebi, İ. (2012). Vefk. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 42. 605-607, İstanbul TDV Yayınları.

Devellioğlu, F. (2006). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Erdem, S. (1992). Buhurdan. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 6, 384- 385, İstanbul: TDV Yayınları.

Emecen, F. (2020). Muhsinzade Abdullah Paşa. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. Ek-1, 8-10, Ankara: TDV Yayınları.

Hattox, R. S. (1996). *Kahve ve hahvehaneler*. (hzl.: Ayşen Anadol), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Koçu, R. E. (1969). *Türk giyim kuşam ve süslenme sözlüğü*, Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları.

Mehmed Süreyya. (1996). *Sicill-i Osmânî*, (ed.: N. Akbayar), C. 1, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Özdemir, K. (1993). *Osmanlı'dan günümüze saatler*. İstanbul: TYT Bank Yayınları.

Özgümüş, Ü. (1996). Gülâbdan. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 14, 227, İstanbul: TDV Yayınları.

Özkan, S. H. (2010). *Köprülü Amcazâde Hüseyin Paşa (1644-1702)*. Vezirköprü.

Pakalın, M. Z. (1977). *Osmanlı tarih ve deyimleri sözlüğü*. C. 1, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Râşid Mehmed Efendi - Çelebizâde İsmaîl Âsım Efendi. (2013). *Târîh-i Râşid ve Zeyli*, C. 1-2-3, (hzl.: Abdülkadir Özcan vd.), İstanbul: Klasik Yayınları.

Silahdar Fındıklılı Mehmet Ağa. (1966). *Nusretname*. (Sadeleştiren: İsmet Parmaksızoğlu), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Şehrî-zâde Mehmed Sa'îd. (tarihsiz). Gül-i Zîbâ, Esad Efendi (Süleymaniye Ktb.) No. 2246/2.

Şemseddin Sami, (2011). *Kâmûs-ı Türkî Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*, İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.

Uçar, Z. (2019). *İstanbul Çorlulu Ali Paşa külliyesi mezar taşları*. İstanbul: Yalın Yayıncılık.

Uşşâkizâde es-Seyyid İbrahim Hasib Efendi, (2005). *Uşşâkîzâde Tarihi 2*, (hzl.: Raşit Gündoğdu), İstanbul: Çamlıca Basım Yayın.

Uzunçarşılı, İ. H. (1995). *Osmanlı tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ünal, M. A. (2011). *Osmanlı tarih sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Ek 1: Ayşe Hatun'un Muhallefatı (BOA. TSMA. e. 0227/20)

Sadr-ı esbak Çorlulu müteveffâ Ali Paşa'nın kerîmesi Ayşe Hatun merhûmenin tahmîn olunan eşyâsı defteridir. Fî 20 Şevvâl sene 1181. [10 Mart 1768].

EŞYANIN TÜRÜ	**MİKTAR** (Adet)	**TAHMİNİ DEĞER** (Kuruş)
İki başlı kâr-ı kadîm elmas kuşak maa-sırmalı kolan	1	1100
Ortası birer zümrüdlü iki başlı elmaslıca sağîr gecelik kuşak maa-sırmalı kolan	1	90
Manisa lalesi resminin elmaslıca mina-kârî çiçek	1	40
Elmaslıca vasat baş altını -baş avizesidir-	1	150
Tepesi elmaslıca baş avizesi	1	150
Sağîr Zümrüd iğne	4	160
Kâr-ı kadîm birer ayak elmas habbe küpe	1 Çift	600
Kebîrce elmas yüzük	2	1600
Vasat zümrüt yüzük	1	200
Elmaslı kopça	3	200
Sade çıplak sağîr elmas	2	80
Elmaslıca zincir resmi altın bilezik	1 Çift	200
Elmasları çıkmış küpe ortası	2	40
Başları zümrütlüce adedi nâkîs sağîr inci teşbih	1	200
Sağîr sîm asma kilit	1	2
Sade Seylan tanesi	Bir miktar	10 para
Elmaslıca iki başlı sağîr kuşak maa-kolan	1	200
Cibinlikten sökülmüş sim pul	14	11
Köhne altın saat	1	40
Kutu derûnunda vefk-i şerîf	1	0,5
Etrafı elmas ve yakut ve zümrüt ile murassa ayna ve kapağı ortası bir tahta zümrüt ve etrafı hurde elmas ve yakutla müzeyyen mina-kârî ayna	1	1200
Bağa kutu derûnunda tenzed[?]	4	3

Yaldızlı martı kuşu maa-zincir	1	30 para
Altın sağîr vefk zarfı	1	15
Basma hilye-i şerîf derûnunda âyetli altın maa-kese (gâyet yufkadır)	15	1
Mumya sağîr	1 parça	15 para
Tehî kehribar kutu	1	4
Süleymânî yüzük	1	4
Sedef tesbih tanesi	1	1
Etrafı hurde pîrûze billur yaldızlı sîm huburlu buhurdan maa-sim billur gülâbdan	1	30
Hurde elmaslı orta hâneleri zümrüd altın bilezik	1 çift	220
Üç başlı kâr-ı kadîm kebîr elmas kuşak maa-kolan	1	1600
Defa üç başlı ortası şeşhâne yüzlüce birer kebîr zümrüt ve vasatı bir sade tahta yakut elmas ve la'l ve zümrüt ile murassa elmas kuşak	1	1500
Ortası bir kebîr etrafı vasat ve hurde elmasla murassa istefân maa-sîm zarf	1	1100
Bilezikten sökülmüş elmaslı altın hâne	4	130
Mâşâallah resminden fesh olunmuş elmaslıca altın parçaları	12 kıt'a	120
Ortası bir kebîr zümrüt ve etrafı hurde elmas ve iki kıt'a sağîr la'l ile murassa mina-kârî hânesi şikest çelenk	1	300
Tepesi ve orta hânesi billur ve etrafı meşk-i sîm ve ortasında bir kıt'a ve etrafında gâyet sağîr elmas ve etrafı sağîr yakutlu nişan yüzüğü kutusu	1	40
Ortası bir kebîr la'l etrâfında altı vasat elmas ve mahall-i sâiresi hurde elmasla murassa zemîni altın mina-kârî sorguç	1	900
Elmaslı ve zinciri dahi elmasla müzeyyen kâr-ı kadîm kapaklı mina-kârî altın akrep saat	1	300
Ortası elmaslı beşer ayak vasat la'l küpe	1 Çift	500

Elmasla murassa ikisi inci hotozlu ve elmaslı düğmeli ve ikisi bilâ-inci elmaslı biniş çoprası[?]	4	750
Vasat inci tanesi	1	1
Sağîr zümrüt iğne	2	180
Ay resminde altınlı zümrüt	1	4
Tehî kehribar kutu	1	4
Altın çeyizli yazılı yemânî taş	1	5
Kebîr aynü'l-hirre yüzük	1	10 para
Hurde elmaslıca öreke ağırşağı	1	12
Fındık nasîfesi	9	17,5
Abdullah isminde sîm mühür	1	4.5
On vasatça elmaslı ve aralarında ikişer sağîr elmas altın bilezik	1 Çift	120
Ortası bir kebîr zümrütlü tepesi hurde elmaslı mina-kârî altın çelenk	1	300
Yedişer ayak vasatça elmaslı ve hânesi dahi birer vasat elmaslı küpe	1 Çift	1000
Altın sağîr kahve tabağı	1	54
Elmaslıca altın fincan zarfı (zümrütlü)	2	320
Fağfûr fincan	2	1
Kâr-ı kadîm ortaları elmaslı etrafı örme inci şikest bilezik	1 Çift	120
Orta ve etrafı zümrüt ve yakut ile müzeyyen mina-kârî altın düğme (Yeşil minali hurde elmaslı)	19	130
Beşer sağîr elmaslı mina-kârî incilice altın çeprast	8 Çift	1250
Kabzası billur sırma ile inci işleme zümrütlüce tül yelpâze	1	70
Birinin üzerinde beş aded sağîr inci küsuri sade sorguç tüyü	4	1
Ortası gâyet hurde elmaslı mina-kârî altın sağîr gecelik kuşak (maa-sırma kolan)	1	110
Kâr-ı kadîm billur kapaklı altın saat	1	15
Bağa zarflı zincirli köhne saat	1	20

Sağîr altın yağ kutusu	2	30
Birer incili iğne	9 Çift	15
Sîm sürmedan	1	1,5
Kebîr teşbih	1	1
Kalplik[?] teşbih	1	0,5
Derûnunda birkaç tane kakule ve kutu ve hırdavat olur sîm kaplı beşihte sağîr	1	0,5
Zer-dûz üzere inci işleme zümrütlüce Mushaf kesesi	1	200
Birinin üzerinde yedi la'l ve birinin la'lleri sökülmüş incili nişan papucu	1 Çift	300
Sade dürbün	1	0,5
Birer elmaslı birer ayak delikli la'l-i küpe	1 Çift	40
Sedefkârî tehî kutu	1	0,5
Bir kutu derûnunda kozak ve hırdavat		
Mina-kârî altın fincan zarfı	1	40
Delikli la'l	6	40
Yekûn: Ber-mûceb-i tahmîn 18217,5 kuruş bi-hesâb-ı kese.		
Küsür 217,5 kuruş -200 kuruş (cariyesine verdiği kuşak bahası, mezbûr kuşak câriye-i merkûmeye verilecektir.) = 17,5 kuruş.		

Extended Summary

When analyzing the prevailing understanding within Ottoman society, women were regarded as the primary factor in shaping the family. In general, the family is one of the most significant factors in the formation of a society's culture. Both the establishment and continuity of the family, as well as the fulfillment of the expected social role within society, are realized through women. This study examines the life of Ayşe Hatun, the daughter of an 18th-century grand vizier, through the analysis of relevant documents. As the daughter of a grand vizier, Ayşe Hatun stands out as a historical figure belonging to an elite social group within the societal structure of her time. The study holds importance as it provides insights into the lifestyle and standards of women belonging to elite groups residing in the Ottoman capital during the 18th century. For this reason, every society possesses its unique culture and way of life. In the Ottoman society, the perception of the role and value attributed to women was shaped by various sources. It can be stated that the formation of women's roles in the Ottoman society was influenced by the fundamental principles of Islam and the societal understanding shaped by traditional Turkish culture. The primary sources of this study include Ottoman chronicles and archival documents from the period. The data derived from these sources have been examined alongside the existing literature on women in the Ottoman Empire. The archival research conducted focuses on information about Ayşe Hatun or documents related to her father or husband that provide insights into her life. Records concerning foundations associated with Ayşe Hatun are particularly significant. Notably, she was actively involved in managing waqfs established by her father over a long period. Additionally, documents reflecting problems related to the administration of her properties draw attention. Among the archival records, the probate

inventories compiled after Ayşe Hatun's death are especially noteworthy. These records provide information not only about her personal belongings and everyday items but also offer insights into the fashion and societal norms of the period. During her lifetime, Ayşe Hatun lived amidst the political crises involving her father and husband. To some extent, she was indirectly affected by the political turmoil of her era. Through her activities related to waqfs, as reflected in the documents, she contributed to social life. Furthermore, evidence from the documents indicates her involvement in economic activities as an individual. Her letters to the courts and the grand vizierate concerning these activities suggest that Ayşe Hatun received a good education. As a lady of the elite class in Ottoman society, the personal belongings she left behind offer valuable insights into both her life and the prevailing societal norms of her time. The clothing, jewelry, and other items associated with Ayşe Hatun's entourage provide valuable documentation of the material culture, aesthetic sensibilities, and markers of wealth among the Ottoman elite in the 18th century. Additionally, the records not only reveal elements of luxury and affluence but also include simple details about the daily life of the period. The data gathered offer a comprehensive framework for understanding the daily lives, social relationships, and aesthetic values of Ottoman elite women. This study makes a significant contribution to understanding the role of women in Ottoman society and their impact on everyday life. Ayşe Hatun's life sheds light on one of the prominent female figures in Ottoman history, while simultaneously serving as a valuable example for understanding the social structure of the era. Both the records of her entourage and other documents related to her personal life provide a broader perspective on the lives of women in the period, revealing the multifaceted nature of Ottoman society.

"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, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır./No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./ *GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/ *Support and Acknowledgment:*. Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*

*Katkı Oranı Beyanı/**AuthorContributions:*** Bu makale tek yazarlıdır./ *This article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 19.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 14.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1570276
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 1019-1041.

Araştırma Makalesi
Research Article

YAŞLI DEPREMZEDE BİREYLERİN AFET DÖNEMİ YALNIZLAŞMA VE SOSYAL DESTEK DENEYİMLERİ (MALATYA İLİ ÖRNEĞİ)

♦

LONELINESS AND SOCIAL SUPPORT EXPERIENCES OF ELDERLY EARTHQUAKE SURVIVOR INDIVIDUALS DURING THE DISASTER (MALATYA PROVINCE CASE EXAMPLE)

Arzu BOZDAĞ TULUM*

ÖZ: Bu araştırmanın amacı; "Yüzyılın Felaketi" olarak nitelendirilen 6 Şubat 2023 depremlerini yaşayan yaşlı depremzede bireylerin, deprem afetinden kaynaklanan yalnızlaşma ve sosyal destek deneyimlerini ortaya çıkarmaktır. Bu kapsamda nitel araştırma yöntemlerinden mülakat tekniği, araştırmanın temel veri toplama tekniği olarak kullanılmıştır. Depremzede yaşlı bireylerin, yaş, cinsiyet, medeni durum vb. gibi demografik özelliklerini ortaya çıkarmaya yönelik kişisel bilgi formu ve yaşamış oldukları yalnızlaşma ve sosyal destek deneyimlerini ortaya çıkarmaya hizmet edecek şekilde üretilmiş olan 12 soru forma eklenmiştir. Yapılmış olan görüşmeler, ses kayıt cihazı ile kaydedilmiş daha sonra yazıya geçirilerek deşifre edilmiştir. Sorulara verilen cevaplar Maxqda20 programı aracılığıyla içerik analizine tabi tutularak ana tema ve alt temalarına ayrılarak değerlendirilmiştir. 16 yaşlı depremzede bireyden toplanan veriler yalnızlaşma ve sosyal destek deneyimleri boyutlarında incelenmiş ve toplam 4 ana ve 9 alt tema altında değerlendirilmiştir. Yapılmış olan bu çalışma; yaşlı depremzede bireylerin depremin yarattığı koşullardan kaynaklanan şiddetli bir yalnızlaşma yaşadıklarını ve sosyal destek deneyimlerinin aile ve çocukları açısından yeterli, ancak arkadaş ve akraba gibi yakın çevreleri açısından yetersiz düzeyde algılandığını ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Deprem, Depremzede Birey, Yaşlı, Yalnızlaşma, Sosyal Destek

ABSTRACT: *The purpose of this research is; The aim is to reveal the loneliness and social support experiences of elderly earthquake victims who experienced the February 6, 2023 earthquakes, which were described as the "Disaster of the Century", resulting from the earthquake disaster. In this context, the interview technique, one of the qualitative research methods, was used as the basic data collection technique of the research. Elderly individuals affected by the earthquake, age, gender, marital status, etc. A personal information form was added to the form to reveal their demographic characteristics and 12 questions designed to reveal their experiences of loneliness and social support. The interviews were recorded with a voice recorder and then transcribed and transcribed. The answers given to the questions were subjected to content analysis through the Maxqda20 program and evaluated by dividing into main themes and sub-themes. The data collected from 16 elderly earthquake victims were examined in terms of loneliness and social support experiences and evaluated under a total of 4 main and 9 sub-themes. This study has been carried out; It has been revealed that elderly earthquake victims experience severe loneliness resulting from the conditions created by the earthquake, and that*

* Dr.Öğr.Üyesi.- Malatya Turgut Özal Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Sosyoloji Bölümü/Malatya- arzu.tulum@ozal.edu.tr (Orcid: 0000-0001-6925-0145)

This article was checked by Turnitin.

their social support experiences are perceived as sufficient for their families and children, but inadequate for their close circle such as friends and relatives.

Keywords: *Earthquake, Earthquake Survivors, Elderly, Isolation, Social Support*

Giriş

İnsanlık tarihin çeşitli dönemlerinde doğal afetlerle karşı karşıya kalmış ve bu afetler büyük yıkımlara neden olmuştur. Doğal afetler; sel, çığ, toprak kayması, yangın ve deprem felaketi şeklinde oluşabilmektedir. Ancak, bu doğal afetlerden tahribatı en büyük olanı depremlerdir. Depremlerin sebep olduğu tahribatlar, çok geniş coğrafyalarda yaşayan büyük insan nüfuslarını derinden etkilemektedir.

Deprem; beklenmeyen bir zamanda meydana gelen, bireysel ve toplumsal zararlara yol açan ve can ya da mal kayıplarının yaşanabildiği doğa olayıdır (Nabil ve Anastasia, 2004:533'den akt. Kolukırık ve Tuna, 2009:288-289). Etkileri açısından deprem, toplumdaki gündelik işleyişi sarstığından ve toplum içerisindeki düzeni değiştirip çatışma ve değişmeyi zorunlu kıldığından derin toplumsal sonuçlara yol açabilmektedir. Nitekim deprem nedeniyle insanların yaşamları alt üst olmakta, mevcut sosyal düzenin yıkılması ve sosyal çözülmelerin yaygınlaşmasıyla toplumda yeniden düzenleme ihtiyacı ortaya çıkabilmektedir (Kasapoğlu ve Ecevit, 2001:9'den akt. Kolukırık ve Tuna, 2009:288-289).

Depremlerin sebep olduğu büyük yıkıcı tahribatların bir örneği 06.02.2023 tarihinde Türkiye'de meydana gelen; Kahramanmaraş, Hatay, Adıyaman, Gaziantep, Malatya, Kilis, Diyarbakır, Adana, Osmaniye, Şanlıurfa ve Elazığ'da çok şiddetli hissedilen, Türkiye tarihinin en yıkıcı deprem fırtınası olarak kayıtlara geçmiştir (URL-1).

"Yüzyılın Felaketi" olarak nitelendirilen bu depremlerde binlerce bina yıkılmış veya hasar görmüş, resmi açıklamalara göre 50 bini aşkın sayıda insan yaşamını yitirmiş ve milyonlarca depremzede bulundukları şehri terk etmek zorunda kalmıştır. Depremzedelerin bir kısmı farklı illerdeki yurtlara, misafirhanelere vb. yerleştirilirken, bir kısmı da akrabalarının yanına sığınmak durumunda kalmıştır. Bugün gelinen noktada gerek il dışında kalanlar gerekse geri dönenler açısından hiçbir şey eskisi gibi olmamış bütün yaşama ve düşünme biçimleri değişmiştir.

Depremin toplumsal etkilerinin araştırılması için hazırlanan bu çalışma; 6 Şubat depremlerini yaşayan yaşlı depremzedelerin depremden kaynaklanan yalnızlaşma ve sosyal destek deneyimlerini ortaya çıkarmak amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Depremden etkilenen bireylerin deprem sonrası süreçte yaşadıkları zorlukların tespit edilmesi, bu sorunların çözüme kavuşturulması açısından önemlidir. Bu bağlamda konu ile ilgili farklı bilim dallarında farklı bilimsel çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Ancak, depremzede yaşlı bireylerin bu

süreçte yaşamış oldukları sorunlar özeline odaklanmış akademik çalışmalar yeterli düzeyde değildir.

Yaşlı depremzedeler özelinde yapılmış olan literatür taramalarında, ulaşılmış olan bazı araştırmalar deprem afeti öncesi, sırası ve sonrasındaki lojistik sorunlara odaklanmış iken (Karakuzulu ve ark., 2018), bazı çalışmalar depremden sonra yaşlı depremzedelerin barınma sorunlarına odaklanmıştır (Akyıldız vd., 2018). Ayrıca bazı araştırmalar da depremlerde yaşlıların yaşamış oldukları genel deneyimlere yönelik olarak gerçekleştirilmiştir (Duruel ve Avşar Arık, 2023). Yine yaşlı depremzedelerin deprem dönemi yaşamış oldukları deprem deneyimindeki sorunlar; mevcut durum, ihtiyaçlar ve öneriler başlığında araştırılmıştır (Taşcı ve Gökçe, 2023). Ayrıca yapılmış olan bilimsel çalışmaların daha çok derleme niteliğinde olduğu ve farklı problemlere odaklandığı, depremzede yaşlı bireylerin yaşamış oldukları yalnızlaşma ve sosyal destek değerlendirmelerini analiz etmeye imkân sağlayan ve bu konuda yaşamış oldukları deneyimlerini kendi anlatıları üzerinden inceleyen çalışmalara rastlanmamıştır.

Tüm bu bahsedilen düşüncelerden hareketle araştırmanın temel problemini "Yaşlı depremzede bireylerin deprem felaketinin yol açtığı yalnızlaşma ve sosyal destek deneyimlerine dair değerlendirmeleri nedir?" sorusu oluşturmaktadır.

Materyal ve Yöntem

Çalışma grubu, 6 Şubat 2023 tarihinde gerçekleşen ve yüzyılın felaketi olarak kayıtlara geçen deprem felaketini yaşayan ve o tarihte Malatya'da ikamet eden 16 yaşlı depremzede bireyden oluşmaktadır.

Çalışmada nitel araştırma tekniklerinden mülakat tekniği kullanılmıştır.

Görüşme formu iki bölümden oluşmaktadır. Depremzede yaşlı bireylerin, yaş, cinsiyet, medeni durum, meslek, eğitim seviyesi vb. gibi demografik özelliklerini ortaya çıkarmaya yönelik sorulardan oluşan kişisel bilgi formu ve yaşamış oldukları yalnızlaşma ve sosyal destek değerlendirmelerini ortaya çıkarmaya hizmet edecek şekilde üretilmiş olan 12 soru forma eklenmiştir.

Bu çalışmada araştırmanın örneklem grubu, gönüllülük esasına bağlı ve amaçlı örnekleme şeklinde tespit edilmiştir. Amaçlı örnekleme Amaçlı örnekleme, çalışmaların amaçlarına bağlı olup, araştırmaların derinlemesine incelenmesini sağlayan bir örnekleme şeklidir (Büyüköztürk vd., 2019). Araştırma katılımcılarının belirlenmesinde, dahil olma kriterleri içinde yer alan, 6 Şubat 2023 tarihinde Malatya'da yaşayan, deprem felaketini deneyimlemiş ve yaşı 65 ve üzerinde olan depremzedelerden oluşması esas alınmıştır. Görüşmeler 2-15 Ekim 2024 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Deprem sonrasında Malatya ve Mersin'de yaşayan katılımcılarla yüz yüze (n=10), diğer illerde (Çanakkale, Ankara, Elazığ, Tekirdağ'da) yaşayan katılımcılar ile uzaktan (n=6) görüşmeler yapılmıştır.

Görüşmelerin uygulanma süresi 14-45 dk. arasında değişmektedir. Katılımcıların cinsiyet, eğitim seviyesi, yaş, medeni hal heterojenliği gözetilerek araştırmada yer almalarına özen gösterilmiştir.

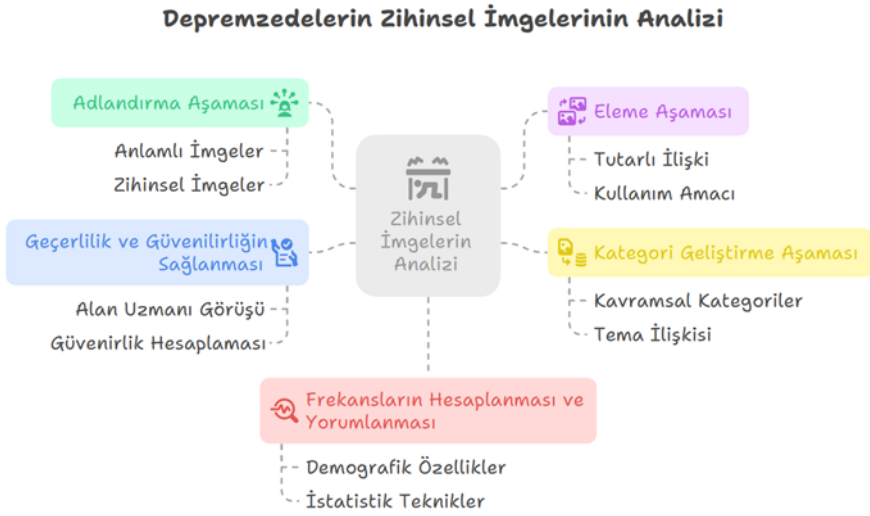
Mülakatlara başlanmadan önce katılımcılara araştırmanın amacı ve kapsamı hakkında bilgilendirmeler yapılmış ve görüşmelerin kayıt altına alınacağı bilgisi verilmiştir. Bu bağlamda katılımcıların bilgilendirilmiş onamları alınmıştır. Katılımcılar ile yapılan görüşmelerin yeterli veri sağladığı ve doyuma ulaştığı görüldüğünde araştırmanın veri toplama süreci sonlandırılmıştır.

Yapılmış olan görüşmeler, ses kayıt cihazı ile kaydedilmiş, daha sonra yazıya geçirilerek deşifre edilmiştir. Sorulara verilen cevaplar Maxqda20 programı aracılığıyla içerik analizine tabi tutularak ana tema ve alt temalarına ayrılarak değerlendirilmiştir. Katılımcılara ilişkin demografik bilgiler Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. Katılımcıların Demografik Özellikleri

Katılımcı Kodu	Cinsiyet	Yaş	Eğitim Durumu	Medeni Durum	Şu Anda Yaşanılan Şehir	Gelir Seviyesi	Görüşme Süresi	Görüşme Tarihi
KK-1	Kadın	73	İlkokul	Evli	Ankara	Alt	20 dk	10.10.2024
KK-2	Erkek	73	Lise	Evli	Ankara	Alt	25 dk	10.10.2024
KK-3	Kadın	75	İlkokul	Evli	Mersin	Alt	22 dk	13.10.2024
KK-4	Erkek	78	İlkokul	Evli	Mersin	Orta	30 dk	13.10.2024
KK-5	Kadın	65	Lise	Evli	Mersin	Orta	18 dk	13.10.2024
KK-6	Erkek	73	Üniversite	Evli	Mersin	Orta	28 dk	13.10.2024
KK-7	Kadın	65	Üniversite	Evli	Malatya	Orta	18 dk	10.10.2024
KK-8	Erkek	68	Üniversite	Evli	Malatya	Orta	20 dk	10.10.2024
KK-9	Kadın	70	Üniversite	Evli	Çanakkale	Orta	30 dk	2.10.2024
KK-10	Erkek	70	Üniversite	Evli	Çanakkale	Orta	35 dk	2.10.2024
KK-11	Kadın	65	Lise	Dul	Mersin	Orta	35 dk	14.10.2024
KK-12	Kadın	65	Üniversite	Evli	Mersin	Orta	30 dk	14.10.2024
KK-13	Kadın	70	Lise	Dul	Malatya	Alt	22 dk	9.10.2024
KK-14	Kadın	68	Lise	Dul	Elazığ	Alt	40 dk	4.10.2024
KK-15	Kadın	78	Yok	Dul	Tekirdağ	Alt	45 dk	3.10.2024
KK-16	Kadın	70	İlkokul	Dul	Malatya	Alt	14 dk	9.10.2024

Araştırmada toplanan veriler, betimsel analiz yöntemi kullanılarak 5 aşamada çözümlenmiştir.



Şekil 1. Verilerin Analizi

Şekil 1.de görüldüğü gibi ilk aşamada veriler kodlanmış daha sonra her bir kod ortak özellikleri bakımından ana başlıklarda temalandırılmıştır. Daha sonra üretilen ana temalara göre kodlanmış her bir bölüm gözden geçirilerek çağrıştırdıkları anlam özelliklerine göre alt temalar oluşturulmuştur.

Araştırmanın geçerlilik ve güvenilirliğin sağlanması amacıyla, elde edilen ana ve alt temalar ve kodlamalar alan uzmanı görüşüne sunulmuştur. Uzmandan bu kodlamalar ve temaları karşılaştırması istenmiştir. Daha sonra alan uzmanı tarafından yapılan eşleştirmeler ile eski liste karşılaştırılmıştır. Karşılaştırmalarda görüş birliği ve görüş ayrılığı sayıları belirlenmiş ve Miles ve Huberman'ın (1994: 64) formülü (Güvenirlik = görüş birliği / görüş birliği + görüş ayrılığı) kullanılarak çalışmanın güvenirliği hesaplanmıştır. Buna göre 1 alt temanın ilgili ana temaya uygun olmadığı alan uzmanı tarafından tespit edilmiştir. Bu durumda; Güvenirlik = 13 / (13 + 1) = 0,93 olarak hesaplanmıştır.

Kavramsal ve Teorik Çerçeve

Deprem Afeti ve Kırılgan/Dezavantajlı Bir Grup Olarak Yaşlılar

Afetler, ortaya çıktıkları toplumun yaşam şartlarını derinden etkileyen, yaşamı kısıtlayan ve kesintiye uğratan olaylardır. Sosyolojik bir perspektiften afeti; belirli bir zaman ve mekânda gerçekleşen, toplumun ve alt katmanlarının fiziksel zarar gördüğü, üyelerinin bir kısmının kaybına yol açan, sosyal karışıklık yaratan, sosyal yapıyı bozan ve toplumun temel işlevlerinde kesintiye neden olan bir olgu (Fritz, 1961:655) olarak tanımlamak mümkündür. Afetlere neden olan tehlike kaynakları doğa kaynaklı (deprem, sel, kasırga vb.), insan kaynaklı (savaş, terör vb.) ve teknolojinin neden olduğu tehlikeler (maden kazaları, nükleer patlamalar) şeklinde üç başlık altında incelenebilir (URL-6). Doğa kaynaklı ancak ihmal veya kontrolsüz yapılaşma gibi insan faktörü ile afetlere dönüşebilen

depremler; tektonik plakaların hareketi ve fay hatları boyunca oluşan gerilimin neden olduğu sismik dalgaların aniden serbest kalması sonucu oluşmaktadır. Türkiye, dünyanın en tehlikeli, en büyük ve aktif fay hatları üzerinde yer alan bir ülkedir, dolayısıyla bir deprem ülkesidir. Türkiye'de meydana gelen depremler (Lazaridou-Varotsos, 2013), son derece yıkıcı etkiler yaratarak bir afet olgusuna dönüşebilmektedir.

Büyük depremler yalnızca yeryüzünü sarsmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal yapıyı, kurumları ve insanları da derinden etkiler, insanların alışık oldukları tüm standartları etkisiz hale getirerek sistemleri krize sürükler. Depremin yol açtığı zararlar; kolektif düzeyde, suç oranlarında artış, sosyal huzursuzluk, politik istikrarsızlık, risk, belirsizlik; bireysel düzeyde ise korku, kaygı, tükenmişlik, depresyon ve yalnızlaşma şeklinde yansır (Tang vd., 2017). Bu tür sorunlara farklı yaş gruplarında bulunan bireyler farklı tepkiler verebilir.

Yapılmış olan bu araştırma, yıkıcı etkiler yaratan ve afete dönüşen deprem gerçeğinin, yaşlı depremzedelerin, yalnızlaşma ve sosyal destek deneyimlerinde nasıl etkiler yarattığına dair bir projeksiyon sağlayacaktır. Bu bağlamda yaşlanma ve yaşlılık kavramlarına açıklık getirmek yerinde olacaktır.

Dünya Sağlık Örgütü'ne (WHO) göre 65 yaş ve üzeri kronolojik olarak yaşlı kabul edilmektedir. Ancak bireylerin yaşam standartlarına bağlı olarak yaşlılık göstergeleri de değişmektedir. Bu nedenle bu sınıflandırma herkes için geçerli olmayabilir (Yılmazer, 2013: 2).

Bir süreç olarak ortaya çıkan yaşlanma, yaşam evresinin sonuna yaklaştıkça her bireyin karşı karşıya kaldığı bedenin fonksiyonel kapasitesinde ve işlevlerde azalmayla karakterize olan bir süreç olarak tanımlanmaktadır (İlhan vd., 2016: 56-65; Beğer ve Yavuzer, 2012).

Bir dönem olarak ortaya çıkan yaşlılık ise, bebeklik çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık şeklinde sıralanan gelişim dönemlerinin son basamağında yer almaktadır. Yaşlılık, yaşam sürecinde gelişme ve olgunlaşmayı izleyen, genetik yapı ve çevre arasındaki etkileşimin en üst düzeyde olduğu, fizyolojik ve ruhsal değişimlerin yaşandığı karmaşık yönleri olan ve tüm canlılarda görülen çocukluk, gençlik ve yetişkinlik gibi hayatın doğal ve kaçınılmaz bir dönemidir (Pekcan, 2000: 51). Yaşlılık, gelişim ve olgunlaşma dönemlerinden sonra gelen, kalıtsal özellikler ile yaşanılan çevre arasındaki etkileşimin doruk noktaya vardığı, fiziksel ve psikolojik değişimlerin yaşandığı bir gelişim dönemi olarak tanımlanmaktadır (Pekcan, 2000). Dünya sağlık örgütü ise; yaşlılığı bireyin çevreye uyum sağlama yeteneğinin azalmasıdır diye tanımlamaktadır (Çataloğlu, 2018: 28).

Tanımlardan da görüldüğü üzere yaşlılık, kronolojik, biyolojik, fizyolojik, psikolojik, sosyo-kültürel, ekonomik ve sosyal olarak farklı boyutlarla tanımlanmakta ve değerlendirilmektedir.

Yaşlılık dönemi, kazandırdığı yaşam deneyimleri ve toplum tarafından kabul edilen statülerinin yanı sıra içinde fiziksel, sosyal ve psikolojik stres faktörlerini de barındıran bir yaşam dönemidir (Tekindal vd., 2020: 1).

Türkiye İstatistik Kurumu verilerine göre, Türkiye'de 65 ve üzeri yaşlı nüfus 2023 yılında 8 milyon 722 bin 806 kişi olmuştur. Yaşlı nüfusun toplam nüfus içindeki oranı ise %10,2'ye yükselmiştir. Nüfus projeksiyonlarına göre yaşlı nüfus oranının 2030'da %12,9, 2040'ta %16,3, 2060'ta %22,6 ve 2080'de %25,6 olması beklenmektedir (URL-4). TÜİK verileri ile açıkça görüldüğü gibi toplam nüfus içerisinde ki oranı artan yaşlı nüfusun, maruz kaldığı, özellikle deprem gibi felaketlerin yarattığı maddi ve manevi kayıplar, sosyal etkileşimleri azaltması sebebiyle dezavantajlı gruplar içinde yer alan yaşlılar için daha ileri sorunlar yaratabilmektedir. Doğal afetler farklı sosyo-demografik özelliklere sahip dezavantajlı grupları farklı düzeylerde etkilemektedir. Yaşlılar, doğal afetlerin etkilerine karşı en savunmasız gruplar arasında yer almaktadır. Yaşlı nüfusun hızla arttığı ülkemizde, yaşlı bireylerin sorunlarının ayrıcalıklı bir şekilde ele alınması bir zorunluluk olarak görülmektedir (Şevik, 2023).

Afet ve yaşlılık dönemi bağlamında yapılan literatür araştırmalarında, afetin yaşlılar için nasıl algılandığı ve onların nasıl tepkiler verdikleri konusunda farklı sonuçlara ulaşıldığı görülmektedir. Bu çalışmaların bir kısmı afetin yaşlılar için son derece olumsuz sonuçlara neden olduğunu ve diğer yaş gruplarına göre daha yüksek oranda yıkıcı etkilerine maruz kaldıklarını göstermektedir (Bolin ve Klenow, 1988; URL-2; Brockie ve Miller, 2017). Ancak bir kısım araştırma ise yaşlıların diğer yaşlardakilere göre daha dirayetli oldukları ve yeni duruma karşı uyum konusunda daha güçlü olduklarını göstermektedir (Bell, 1978; Melick ve Logue, 1985; Bolin ve Klenow, 1988; Shenk vd., 2009).

Adams vd., tarafından yapılmış olan çalışmaya göre afetlerle ilgili olarak farklı yaş gruplarına odaklanmak, yapısal etkilerin toplam nüfus içerisinde nasıl eşitsiz bir şekilde ortaya çıktığını görmemize yardımcı olmaktadır (2011: 264).

Deprem sonrası yapılan gözlemlere dayalı olarak yaşlı bireylerin sorunlarından en dikkat çekici olanlardan birinin, çalışmamıza konu olarak seçilen yalnızlaşma ve sosyal destek deneyimleri olduğu ifade edilebilir.

Yalnızlaşma ve Sosyal Destek

Literatürde yalnızlık, bir bireyin sosyal ilişkilerden ve çevresinden duygusal olarak kopuk ve yabancılaşmış hissettiği bir durum olarak tanımlanmaktadır (URL-5).

Weiss yalnızlık kavramını duygusal yalnızlık ve sosyal yalnızlık olarak ikiye ayırır. Ona göre duygusal yalnızlık aile, özel arkadaşlar ve ilişkilerle, sosyal yalnızlık ise toplumsal çevredeki arkadaşlıklarla ilgilidir (1973, s. 38). Sosyal yalnızlık, algılanan sosyal etkileşimdeki yetersizlik ve kişinin çevresiyle ortak ilgiye dayalı etkinlikleri paylaşmada kendini bir grubun, durumun veya etkinliğin parçası olarak hissedememesi olarak tanımlanabilir. Duygusal yalnızlık ise, bir başka kişiden uzak olma hissi,

yakınlık bağlarının eksik olarak algılanması ve özellikle bireysel bazda kabul görmeme duygusudur (Heinrich ve Gullone, 2006: 695-718; Weiss, 1973: 38).

Yetersiz sosyal etkileşimle yaşayan yaşlılar, ihtiyaç duydukları sosyal destek, duygusal bağlanma veya sosyal bağlar sağlanmadığında daha fazla yalnızlık duygusu yaşarlar. Bunun sonucunda bu bireylerde ruh sağlığı ve yaşam kalitesi olumsuz etkilenir (Bernard, 2013' ten akt. Çam vd. 2018: 63). Zihinsel ve ruhsal olumsuzluklara karşı daha savunmasız olan yaşlı bireylerde, öz saygının azalması, intihar düşüncelerinin artması ve daha da önemlisi artan ölüm oranları görülmekle birlikte birçok fiziksel, sosyal ve duygusal değişikliğe neden olmaktadır. Yalnızlık duygusu depresyona, psikosomatik bozukluklara, astıma, ülsere ve hatta intiharlara yol açabilmektedir (Simon, 2014'ten akt. Çam vd. 2018: 63; Çevik Sökmen, 2008).

Sosyal destek ise; en genel ve en kısa haliyle, bireye başkaları tarafından verilen yardım olarak tanımlanabilirken (Langford vd., 1997) diğer bireylerle etkileşimi ve stres altında veya zor bir durumda bireyin çevresindeki kişilerin sağladığı maddi ve manevi yardımlar sonucu, ait olma, sevgi, takdir görme ve kendini gerçekleştirme gibi ihtiyaçlar hiyerarşisindeki bireyin temel ihtiyaçlarının karşılanmasını da içeren bir kavram olarak tanımlanabilir (Eker ve Arkar, 1995; Ekinci ve Ekici, 2003).

Baillie, Norbeck ve Barnes'e göre (1988) sosyal destek, gerginlik ve stres yaratan olaylarla karşılaşan bireylere başkaları tarafından sunulan yardım ve güç aktarımı olarak tanımlanmaktadır. Sosyal desteğin özellikle afet dönemini deneyimleyen yaşlı bireyler için gerekli olduğu kabul edilmektedir. Bireylerin zor durumlarda eş, aile ve arkadaş gibi insanlar tarafından desteklenmesi ve yalnız bırakılmaması onların yaşayabileceği çaresizlik, yetersizlik ve yalnızlık duygularının önüne geçebilecek ve bu stresli dönemi daha kolay atlatabileceklerdir.

Deprem bölgesinde kimi zaman küçük kimi zaman hissedilir şekilde deprem sarsıntılarının Kasım 2024 itibariyle halen devam ediyor olması, tekrar büyük bir deprem olabilme endişesi, konut kaybı ve yetersizliği, maddi gelir getiren iş yeri ya da yatırımların kaybı, sosyal ve kültürel imkânların azalması, ulaşım, sağlık, eğitim gibi alanlarda yaşanan zorluklar vb. nedenlerle bu bölgelerde yaşayan insanların bir kısmı başka şehirlere kalıcı ya da geçici olarak göç etmek durumunda kalmışlardır. Deprem felaketi birçok sorunun ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Bu kapsamda yapılan gözlemler, yaşanan sorunlardan en dikkat çekici olanlardan birinin de yaşlı bireylerin yalnızlaşarak çeşitli sorunlar yaşamasına sebebiyet verdiğini göstermektedir. Bu sürecin olumsuz etkilerini, toplumu oluşturan hemen her bireyin az ya da çok yaşadığı ancak dezavantajlı/kırılgan gruplar olarak ifade edilen kesimlerin bu etkileri daha yüksek şiddete deneyimlediği görülmektedir.

Dezavantajlı/kırılgan gruplar olarak ifade edilen kesimler; yoksullar, göçmenler, yaşlılar, engelliler, çocuklar ve kadınlar gibi kesimler yardıma

ihtiyaç duyarak, hayatlarını devam ettirmeyi sağlayacak araç ve kaynaklara ulaşmayı önleyen kısıt ve durumlara sahip kişilerdir (Birinci ve Bulut, 2020).

Etik İzin

Bilimsel araştırmanın etik şartlarının gerektirdiği etik kurul izni 02/10/2024 tarihli ve E-35841939-050-255083 kararıyla alınmıştır.

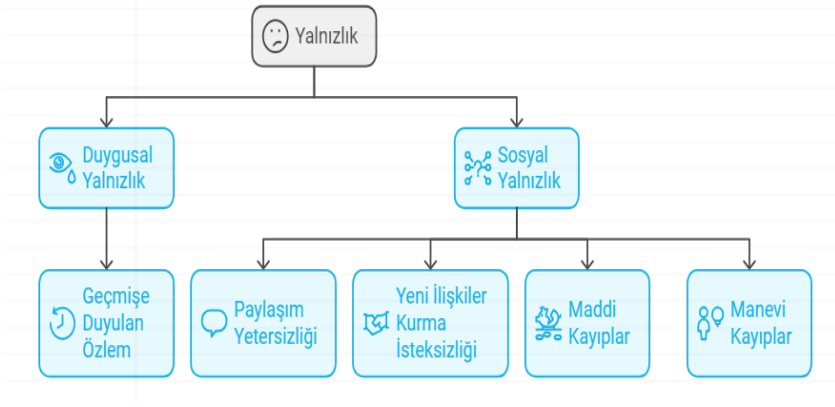
Bulgular

Türkiye'de 6 Şubat depremlerini Malatya ilinde yaşayan yaşlı depremzedelerin, deprem sürecindeki yaşamış oldukları yalnızlaşma ve sosyal destek değerlendirmelerinin; nitel araştırma yöntemi ile ve mülakat tekniği kullanılarak incelendiği bu araştırmada, öncelikle yalnızlaşma değerlendirmeleri daha sonra da sosyal destek değerlendirmeleri incelenmiştir.

Yapılan mülakatlar sonucunda yalnızlaşma ile ilgili iki ana tema karşımıza çıkmıştır. Bu ana temalardan birincisi yaşlı depremzedelerin yaşamış oldukları "Duygusal Yalnızlık" süreçlerine dair verilere dayalı olarak oluşturulmuş iken, ikinci ana tema "Sosyal Yalnızlık" değerlendirmelerine dayalı olarak oluşturulmuştur.

Yaşlı depremzedelerin deprem afeti neticesinde yaşamış oldukları yalnızlaşma deneyimleri incelendiğinde gerek Malaya ilinde yaşayan gerekse Malatya dışına göç etmiş yaşlı bireylerde şiddetli bir düzeyde yalnızlaşmanın yaşandığı görülmektedir.

Yalnızlaşma Boyutu



Şekil 2. Yalnızlaşma Boyutu Ana ve Alt Temaları

Yalnızlık ile ilgili literatürde genel olarak iki türünden bahsedilmektedir. Bunlardan biri sosyal yalnızlık, diğeri ise duygusal yalnızlıktır (Şişman ve Turan, 2004:120).

Bu araştırmanın bulguları yaşlı depremzedelerin duygusal ve sosyal yalnızlık yaşadıklarını göstermektedir. Yalnızlaşma boyutuna dair veriler Şekil 2'de görüldüğü gibi iki ana tema ve beş alt temada incelenmiştir. Bu bağlamda elde edilen bulgular doğrultusunda öncelikle duygusal daha sonra

sosyal yalnızlık ile ilgili verilere ana tema ve alt temalar halinde değinilecektir.

Ana Tema 1. Duygusal Yalnızlık

Duygusal yalnızlık, insanlar arasında yakın, samimi duygusal ilişkilerin yokluğuna işaret etmekle birlikte ayrıca, ölüm ve boşanma gibi bazı olaylar sonucunda çok önemli duygusal ilişkilerin ortadan kaybolmasına işaret eder (Weis, 1973). Duygusal yalnızlaşmaya dair verilen yanıtlar Alt Tema I' de incelenmiştir.

Alt Tema I. Geçmişe duyulan özlem: "Etrafımda çok kişi olduğu günleri özlüyorum çok çok hem de nasıl"

Maçkan'a göre ruhsal olarak kendisini boşlukta ve yalnız hisseden yaşlı bireyler eski hayatına, geçmişe özlem duymakta ve içine kapanmaktadır (2013: 6). Özellikle deprem döneminin yaşatmış olduğu sosyal, ekonomik, psikolojik, kültürel vb. sorunlar başta yaşlı depremzedeler olmak üzere? toplumun her kesimini derinden etkilemiştir. Bu sorunlar ile başa çıkmaya çalışan depremzedeler kendi yaralarını sarmaya çalışırken sosyal hayatın dışında kalmış yaşlı bireylere, yeteri kadar zaman ayıramamakta ve bu durum yaşlılığın yarattığı yalnızlaşma duygusunu daha da derinleştirerek şiddetini artırmaktadır. KK-15 depremden sonra, önce Ankara'ya daha sonra Tekirdağ'a gittiğini ve bu illerde tanıdığı insanlar olmadığı için kimseyle iletişim kuramadığını belirterek eski günlerine özlem duyduğunu şu sözlerle ifade etmiştir; "*Burada sadece bir kızım var o da tüm gün çalışıyor, bana rahat edeyim diye bir ev tuttular ama burada tanıdığım hiç kimse yok. Yürümekte de zorlandığım için aşağı inemiyorum dışarı çıkamıyorum, konu komşu da yok … eskiden akrabalarım, komşularım beni hiç yalnız bırakmıyordu, şimdi kızım gelirse bir insan yüzü görüyorum. Malatya'yı eski düzenimi çok çok özledim*". Bunun yanı sıra; KK-14, yalnızlığını ve geçmişe özlem duyduğunu şu sözlerle dile getirmiştir; "*Ben emekli öğretmenim, evimi kardeşimin evi büyük zarar gördüğü için tamir ettirip ona verdim. Ben Elazığ'da köydeki babadan kalma eski eve geldim. Ben köyde yalnızım kimse yok. Eskiden altın günlerimiz vardı, öğretmen arkadaşlarım vardı, turlara katılıyordum hiç yalnız kalmıyordum şimdi ağaçlar bana bakıyor ben ağaçlara…"*

KK-8; *"Depremden önce iyiydi şimdi arkadaşım daha az depremden önce öğretmen evinde buluşuyorduk. Orası da depremde yıkıldı……bir hobi bahçesi yaptım onunla gün tüketiyorum, eskiden arkadaşlarım vardı, şimdi sebzelerle vakit geçiriyorum. Kışında gidecek hiçbir yer yok, hiçbir şey eskisi gibi değil maalesef*" sözleri ile geçmişe dair özlemini ifade etmiştir. Aynı şekilde KK-4 geçmişe dair duygularını şöyle ifade etmektedir; *"Benim Malatya'da manifaturacı iş yerim vardı. Her gün gider dükkânı açar, komşularla sohbet eder, çay içer müşteriyle ilgilenirdim……. Şimdi evim depremde yıkıldığı için Mersinde yazlık evde yaşıyoruz hanımla…ama ben depremden önceki o hayatımı çok arıyorum, çok üzülüyorum. Ben yaşlandığımı depremden sonra anladım".*

Ana Tema 2. Sosyal Yalnızlık

Toplumsal yalnızlık, bireyler arasında toplumsal ilişkilerin olmaması ya da bireyin kendisini kabul edecek bir topluluk içinde olmaması durumudur (Şişman ve Turan, 2004: 120).

Alt Tema II. Paylaşım yetersizliği: "Konuşacak kimse yok evde kendi kendime konuşuyorum"

Katılımcıların verdikleri cevaplar incelendiğinde; depremden sonra sosyal etkileşimlerinin ve paylaşımlarının eskiye nazaran çok azaldığı görülmektedir. Bu bağlamda KK-13, kimseyle görüşemediğini ve toplumsal hayattan izole olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir; *"Depremden sonra il dışına çıktım oğlumun yanına gittim, oradan kız kardeşimin yanına gittim. Olmadı herkesin kendi düzeni var, geri Malatya'ya geldim. Burada yeğenlerim var ama beni hiç arayıp sormadılar, komşularında her biri bir yere gitti, olanlarda kendi derdine düşmüş…. kimsenin kimseye bakacak hali kalmamış"*. KK-15 *"Evde kimse yok çocuklar uzak her zaman arayıp rahatsız etmek te istemiyorum, konuşacak kimse yok bazen evde kendi kendime konuşuyorum, bana deli diyecekler yakında"*.

Katılımcıların tamamı eskiye nazaran her türlü paylaşımlarının azaldığını ifade etmişlerdir. Bu durumu; KK-7 *"arkadaşım kalmadı eskiye nazaran"*, KK-5 *"Yani şunu söyleyeyim her şey paylaşılmıyor"* sözleri ile açıklamışlardır.

Alt Tema III. Yeni ilişkiler kurmada isteksizlik: "Etrafındaki kişilerin kafana uygun değilse görüşmek istemiyorsun".

Yaşlılık dönemi, yeniye uyum sağlama zorluğu, emeklilik, rol, statü ve gelir kaybı nedeniyle geri çekilme, yalnızlık, ihmal, sosyal izolasyon, bireylerle iletişim sorunları, teknolojiyi kullanamama ve yeniliğe karşı duyulan korku nedeniyle oluşan iletişim zorlukları yaşlıların alıştıkları ortamdan uzaklaşmak istememelerine ve özellikle yeni ilişkiler kurmada zorluk çekmelerine neden olmaktadır (Kalınkara, 2021: 156; Kart ve Kinney, 2001). Deprem afetinin yaşattığı yerleşim yeri değişikliği ya da akraba ve komşularından uzak kalma yaşlı depremzedelerde yeni duruma uyum zorluklarını artırmakta ve yeni ilişkiler kurmada isteksizlik yaşamalarına neden olmaktadır.

Bu bağlamda; KK-14, öğretmen emeklisi ve üniversite düzeyinde eğitim almış bir birey olarak depremden sonra köy evinde yaşadığını ve çevreye uyum sağlayamadığını ve yeni ilişkiler kurma konusunda isteksizlik yaşadığını ve bununda kendisinin yalnızlık yaşamasının nedenlerinden biri olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir. *"Köy ortamı dedikoducu, eğitimsiz, bir dert yansan aşağı köyden dinlersin işte bana göre değiller. İlgi duyduğumuz konularda farklı oturup konuşabileceğimiz ortak konuda yok"*. KK-2, ise bu konuyu şu şekilde açıklamıştır *"Ben depremden sonra Ankara'ya geldim buradaki komşular iyiler sağ olsunlar ama dünya görüşlerimiz farklı benim görüşlerimle onlarınki uymuyor kendimi rahatsız hissediyorum. Çağırıyorlar*

sağ olsunlar ama ben bir bahaneyle gitmiyorum…. Yani etrafındaki kişilerin kafana uygun değilse görüşmek istemiyorsun".

Aynı şekilde KK-11, *"Yani bir de belli bir yaştan sonra o sıkıntıları yaşadıktan sonra kendine yeni arkadaş çevresi kurmak da istemiyorsun"* sözleri ile bulunduğu yerde yeni ilişkiler kurma konusunda yaşadığı isteksizliği ifade etmektedir.

KK-15, ise *"Buradakiler başka ben başka bazen ne dediklerini bile anlamıyorum"* derken, KK-16 (70 yaş, dul), *"burada depremden sonra bir prefabrik ev yaptırdık, köydeyiz yani, ben burada kendimi çok yabancı hissediyorum. Alışkanlıklarımız, ihtiyaçlarımız her şeyimiz farklı……paylaşacak çok az şey var, evimiz yapılsa da dönsek diye dört gözle bekliyorum"* sözleri ile bulundukları yerdeki insanlar ile yeni ilişkiler kurma konusundaki isteksizliklerinin gerekçelerini açıklamışlardır.

Alt Tema IV. Maddi kayıpların neden olduğu sosyal yalnızlık: "Depremden sonra muhtaç duruma düştük".

Yaşlılık döneminin beraberinde getirdiği, emeklilik, rol, statü̈ ve gelir kaybı gibi değişmelerin, yaşlılarda kendini geri çekme ve buna bağlı yalnızlık, yaşamalarına neden olduğu (Kalınkara, 2021:156) daha önce de ifade edilmişti. Buna ilaveten deprem afetinin yarattığı maddi kayıplar, yaşlı açısından ani gelişen ve alışık olduğu yaşam standartlarını derinden sarsan ve kolay telafi edilemeyecek bir sorun olarak karşımıza çıkmıştır.

Araştırmaya katılan yaşlı depremzedelerin neredeyse tamamı yaşadıkları yalnızlaşmayı açıklarken ve çoğu gözyaşları ile maddi kayıplara vurgu yapmış ve önemli bir gerekçe olarak sunmuşlardır. Katılımcılardan KK-2, bu konuyu şu şekilde açıklamıştır *"Ben devlette uzun yıllar bürokrat olarak çalıştım. Bazıları maaştan artırdıklarım ve emekli ikramiyemle aldığım bazıları aileden kalma, sahibi olduğum ve kira getirisi olan dairelerim vardı. Bu daireler depremde dümdüz oldu. Yine o civarda kendime ait bir bürom vardı az çok oradan da bir ek gelirim oluyordu. Şimdi bu gelirlerin hepsini kaybettim. Bir emekli maaşına kaldık. Gelir gideri karşılamıyor depremden sonra muhtaç duruma düştük"* derken, KK-4 *"benim çarşı merkezindeki dükkânım çöktü, içindeki malzemelerde çöp oldu. İki evim vardı bir merkezde bir köyde onlarda eşyaları ile birlikte yıkıldı. Depremden sonra önce çocukların yanına gittik rahat edemedik Mersindeki yazlık evdeyiz iyi ki burası varmış yoksa nereye giderdik nereye sığardık bilmiyorum… Eski düzenimiz tamamen bozuldu şimdi evde oturuyorum…."* sözleri ile depremin yol açtığı maddi kayıplara değinmişlerdir.

Bu konuda KK-15, *"Malatya'da evim ağır hasarlıydı yıkıldı, oturabileceğim ev yok, ya çok pahalı ya da ağır hasarlı evi tamir etmiş ben orada uyuyamam mecburen hiç tanımadığım elin memleketinde oturuyorum"* derken, KK-9 *"akrabalarımın ve arkadaşlarımın çoğunun ya evi yıkıldı ya da çok hasarlı, vefat edenler de oldu. Malatya'da kimse kalmadığı için mecburen ben de Malatya dışındayım orada da olsam yalnız kalacağım….."* demiştir.

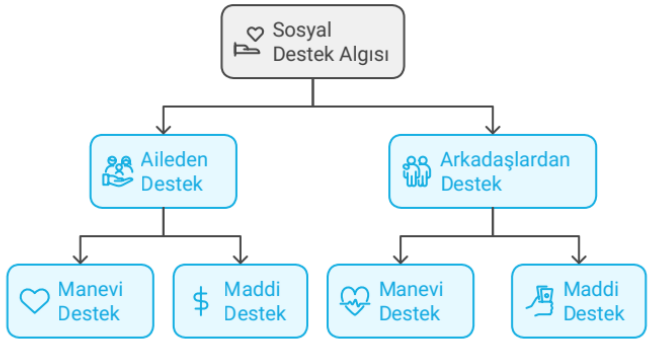
Alt Tema V. Manevi kayıpların neden olduğu sosyal yalnızlık: "Herkesin psikolojisi bozuk ve derdime derman olacak arkadaşım kalmadı".

Afetlerden sonra konteyner ve çadır kent gibi geçici barınma merkezlerinde ikamet eden veya il dışına göç etmek zorunda kalan yaşlıların sosyal ilişkilerinin giderek zayıfladığı, çevreleriyle iletişimlerinin zamanla azaldığı ve ortaya çıkan sosyal izolasyonun yaşlılarda fiziksel ve psikolojik sorunlara yol açtığı görülmüştür (Masuno ve Ohtsuki, 2016'dan akt. Gagne, 2020: 716). 6 Şubat depremlerinin ardından gerek Malatya dışına göç etmiş gerekse Malatya'da ikamet etmekte olan yaşlı depremzedelerde hiçbir şeyin eskisi olmadığı ve bütün yaşama ve düşünme biçimlerinin değiştiği gözlenmektedir. Deprem sadece maddi kayıplardan ibaret olmayıp manevi kayıpların da son derece etkili hissedildiği bir ortam yaratmıştır.

Bu durumu KK-7 *"insanların yani artık durgunlaşması mı desek insanlarda ne bileyim bayağı bir uzaklaşma oldu"*, KK-12 *"Herkesin psikolojisi bozuk derdime derman olacak arkadaşım kalmadı"*, KK-3, *"Şu an yani arkadaş düşünen yok mecburen her şeyde zorlanıyorlar ya çocuklarının yanına gittiler ya Malatya'da yaşamaya çalışıyorlar ama yani seni düşünen yok"*, K1 (73 yaş, evli) *"İnsanlar çok mağdur hele Malatya'da böyle kavgalar gürültü eskiden bu kadar yoktu"*, KK-6 *"herkes birbirinden uzak kaldı, akrabalık, dostluk, arkadaşlık onları da kaybetmiş oldum"* sözleri ile açıklamışlardır.

Yalnızlaşma boyutunda elde edilen verilere göre, yaşlı depremzede bireylerin hem duygusal hem de sosyal yaşamlarını derinden etkileyen bir yalnızlık algısına sahip oldukları görülmektedir. Geçmişe duyulan özlem, paylaşım yetersizliği, yeni ilişkiler kurma isteksizliği, maddi ve manevi kayıplar gibi faktörler, yalnızlık hissini pekiştiren unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun üstesinden gelmek için bireylerin sosyal bağlantılarını güçlendirmeleri ve sosyal destek almaları önemlidir.

Sosyal Destek Deneyimi Boyutu



Şekil 3. Sosyal Destek Deneyimi Boyutu Ana ve Alt Temaları

Algılanan "sosyal destek" formal ve informal olarak ikiye ayrılmaktadır. Formal sosyal destek, daha çok uzmanlar tarafından verilen sistemli sosyal desteği içerirken, informal destek ise aile üyeleri, arkadaşlar ve bireyin yakın çevresinde yer alan sosyal gruplar tarafından sağlanan

destek olarak tanımlanmaktadır. Yapılan araştırmalar, yaşanan olumsuz etkilerin bertaraf edilmesi ve daha kolay üstesinden gelinmesi konusunda informal desteğin daha etkili olduğunu göstermektedir (Dunst vd., 1986; Boyd, 2002).

Yapılan gözlemler yaşlı depremzedelerin deprem afeti neticesinde yaşadıkları sorunları çözme noktasında sosyal desteğe ihtiyaç duyduklarını göstermektedir. Şekil 3'te görüldüğü gibi sosyal destek algısına dair sorulan sorulara verilen cevaplar iki ana tema ve dört alt tema altıda toplanmıştır.

Ana Tema 3. Aile ve Sosyal Destek

Alt Tema VI. Ailenin sunduğu manevi destek: "İyi ki varlar".

Bireyler yardıma ihtiyaç duyduklarında öncelikle en yakın olan aile ve akraba, komşu, arkadaş gibi yakın sosyal çevrelerine yönelmektedirler. Deprem felaketi neticesinde ortaya çıkan maddi ve manevi kayıpların etkisini azaltmak ancak yardımlaşma ile sağlanabilmektedir. Bu bağlamda görüşülen depremzede bireylerin neredeyse tamamının ailelerinden sosyal destek aldıklarını ifade ettikleri görülmektedir. Bu ifadelerden bazıları şunlardır; KK-1 *"Ailemin dışında yanımda destek görmedim. Yani eşim ve çocuklarım iyi ki varlar. Çocuklar, torunlar sürekli bizi teselli ediyor, yanımızdalar yalnız bırakmamaya çalışıyorlar"* derken Malatya dışında yaşayan KK-14, *"buraya kız kardeşim var geliyor, yeğenlerim geliyor. Onları görünce çok seviniyorum. Bayram oluyor benim için…."* demiştir.

KK-9 ise bu konuda; *"kızım yok iki oğlum var ama kızım gibi sevdiğim gelinlerim var. Onlarla da iyi anlaşıyorum telefonla görüşürüz. Bizi sürekli arar sorarlar",* KK-3 ise *"kız kardeşim, kızım Adana'da arada geliyorlar. Diğer çocuklarımda her gün arar sorarlar"* diyerek ailelerinin manevi olarak sürekli kendilerine destek olmaya çalıştıklarını ifade etmiştir.

Alt Tema VII. Ailenin sunduğu maddi destek: "İyi ki varlar".

Deprem afetinin yarattığı maddi kayıplar özellikle emekli olmuş ve çalışma hayatının dışında kalmış ve dolayısıyla geliri azalmış olan yaşlı bireyler açısından diğer yaş kuşaklarına oranla daha yıkıcı etkiler yaratmıştır. Çalışma hayatının dışında kalmış ve geliri azalmış olan yaşlı bireyler bir de depremin yarattığı maddi kayıpları yaşadıklarından dolayı bu sorunun üstesinden gelebilmek için yakın çevreden sosyal destek almak durumunda kalmaktadırlar. Bu konuda katılımcıların büyük bir kısmı ailelerinden ve özellikle çocuklarından sosyal destek aldıklarını, az sayıda yaşlı depremzede bireyin ise ailelerinin kendilerine yeterli desteği vermediği ya da veremediğini ifade ettikleri görülmektedir. Çocuğu bulunmayan bir kısım katılımcının ise bu destekten tamamen mahrum kaldıkları görülmektedir.

Ailenin sunduğu maddi destek alt boyutunda sorulan sorulara katılımcıların verdikleri cevaplar değerlendirildiğinde; katılımcılardan KK-1, "*depremden sonra eşim ve ben çocuklarımdan destek almaya başladık, çünkü gelir getiren evlerimiz vardı yıkıldı bir emekli maaşı kaldı o da yetmiyor.*

Maaştan ilaç parası da kesiliyor, aldığımız zaten az bir de ilaçtı, aidattı, doğalgaz, elektrik, telefon derken gelir gideri karşılamıyor. Çocuklarım yardımcı oluyor, bu da beni üzüyor ama ne yapalım Allah verdi" sözleri ile yaşanan maddi kayıplara ve bunun yarattığı maddi sosyal desteğe dikkat çekmiştir.

Aynı şekilde KK-15, *"Depremden dolayı evim yıkıldı, şimdi Tekirdağ'dayım. Burada yeni bir ev kurdu çocuklarım. Kiramın bir kısmını devlet kira yardımı yapıyor onunla karşılıyorum ama eşimden kalan Bağkur maaşı çok az. Çocuklarım özellikle iki kızım her şeyimi karşılıyorlar. Küçük kızım gelirken sebzemi, etimi, yağımı, yoğurdumu ne varsa alıp geliyor. Ama mesela bana torunum bir şeye ihtiyacın var mı diye soruyor, yok diyorum. Halbuki ben dışarı çıkamıyorum biliyor, alıp gönderebilir, bir eve her şey lazım"* diyerek aile bireylerinin tamamından aynı desteği göremediğini ifade etmektedir.

KK-14, ise çocuğu olmadığını bu nedenle aile bireylerinden herhangi bir destek almadığını hatta kendisinin onlara destek olmaya çalıştığını şu sözlerle ifade etmektedir. *"Ben çok şükür emekliyim kendi maaşım var. Hani bolluk içinde değilim ama bu zamanda emekli maaşıyla ev geçindirmek çok zor. Şimdi ben köyde kalıyorum benim Malatya'da ki evimde kardeşim ve ailesi kalıyor kendi evleri yıkıldı…."*

Ana Tema 4. Arkadaşlar ve Sosyal Destek

Arkadaşlar, bireylerin sosyal çevresinin önemli bir parçasıdır ve manevi destek sağlama konusunda kritik bir rol oynarlar. Ancak, bazen arkadaşlardan beklenen desteğin sağlanamadığı hissedilebilir. Arkadaşların manevi desteği, bireylerin yalnızlık hissini azaltır ve sosyal bağların güçlenmesine katkıda bulunur. Arkadaşların varlığı, bireylerin duygusal yüklerini hafifletir ve sosyal destek ağlarını genişletir. Ancak 6 Şubat depremlerinden sonra güzel günlerde bir arada hoş vakit geçiren arkadaşlar depremden sonra birbirine yardım etme ve destek olma noktasında beklenen ilgiyi gösterememiş ve bazı katılımcılarda hayal kırıklıklarının oluşmasına neden olmuşlardır.

Alt Tema VIII. Arkadaşların sunduğu manevi destek: "Neredeler".

Yaşlı ve eskisi gibi güçlü olmayan bireyler gerek kendi sorunlarını çözme noktasında gerekse sosyal çevrelerine bu açıdan destek olma noktasında yetersiz kalmışlardır. Aynı şekilde yaşlı bireylerin yakınları konumunda bulunan komşu ve akrabalar da sosyal destek sağlama konusunda yaşlıların beklentilerini karşılamakta yetersiz kalmışlardır. Bu da yaşlı depremzedelerin kendilerini korumasız ve yalnız hissetmelerine neden olmuştur.

Bu konuya KK-13 şu sözlerle açıklık getirmiştir; *"Benimle bazı arkadaşlar ve akrabalar eskisi gibi değil, bir şey isterim rahatları bozulur diye korkuyorlar"*. KK-12 ise, *"eskiden gösteriş gibi yapmış bazı insanlarda, onlar depremden sonra hiç aramadığı için kırgınlık oluyor. Ben bundan daha çok beklerdim diyorum ama belki onlarında kendi sorunları var ne diyeyim"*

derken, KK-3 *"Dost arkadaş kalmamış, sadece çocuklarım var"* sözleri ile konuyu özetlemiştir. Ayrıca katılımcılardan KK-7 *"arkadaşım kalmadı ailenin dışında"* diyerek aile desteği dışında bir destek görmediğini ifade etmiştir.

Alt Tema IX. Arkadaşların sunduğu maddi destek: "Herkes kendi başının çaresine bakmaya çalışıyor".

Yaşanan deprem felaketi yaşlılar için hem manevi hem de maddi anlamda zorluklar yaşatmış ve onların sosyal destek beklentisi taşımalarına neden olmuştur. Katılımcıların tamamı maddi anlamda arkadaşlarından sosyal destek almadıklarını ifade etmişlerdir. Bu konuya örnek olarak; KK-10*, "herkes kendi başının çaresine bakmak zorunda, başkasını düşünen yok onun için sen de kendi başının çaresine bakmak zorunda kalıyorsun"* derken, KK-1, *"Ailemin dışında destek alacak kimse kalmadı, çünkü diğer destek alacağımız arkadaş ve komşularımız da mağdur",* KK-6, *"Bizim Malatya'da bir laf vardır "tırnağın varsa başını kaşı", deprem dönemi de öyle oldu. Ne yapsınlar herkes depremzede. En zenginin en fakirine kadar herkes zarar gördü. Arkadaşa yetişemez kimse"* demiştir.

Tartışma ve Sonuç

Bu çalışmada, 6 Şubat 2023 depremlerini Malatya ilinde yaşayan yaşlı depremzede bireylerin deprem afeti neticesinde ortaya çıkan yalnızlaşma ve sosyal destek deneyimleri incelenmiştir. Bu bağlamda 16 yaşlı depremzede birey ile konuya dair tecrübelerini ortaya çıkarmaya yönelik soruların yöneltildiği görüşmeler yapılmıştır. Yaşlı depremzede katılımcıların konuya dair verdikleri cevaplar yalnızlaşma boyutu ve sosyal destek algısı boyutu olarak iki başlık altında incelenmiştir.

Yalnızlaşma boyutuna dair verilerin duygusal yalnızlık ve sosyal yalnızlık ana temalarına ayrıldığı görülmektedir. Duygusal yalnızlık ana teması, bireyin içsel bir boşluk hissetmesi ve geçmişe duyulan özlem ile ilişkilendirilirken; Sosyal yalnızlık ana teması ise, bireyin çevresiyle olan etkileşim ve paylaşım eksikliği, yeni ilişkiler kurma isteksizliği, maddi kayıplar ve manevi kayıplar alt temalarını kapsamaktadır.

Duygusal yalnızlık, bireyin içsel dünyasında hissettiği derin bir boşluk olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda, "*Etrafımda çok kişi olduğu günleri özlüyorum çok çok hem de nasıl*" ifadesi, geçmişteki sosyal etkileşimlerin özlemini dile getirmektedir. İnsanlar, geçmişteki sosyal bağların sıcaklığını ve canlılığını ararken, mevcut yalnızlık durumlarının ağırlığını daha fazla hissederler. Duygusal yalnızlık, bireylerin geçmişteki sosyal etkileşimlerini ve ilişkilerini özlemle anmalarına yol açar. Bu özlem, yalnızlık hissinin artmasına ve bireyin ruh halinin olumsuz etkilenmesine neden olabilir.

Sosyal yalnızlık ise, bireyin çevresiyle olan bağlantılarının zayıflamasıyla ortaya çıkar. "*Konuşacak kimse yok evde kendi kendime konuşuyorum*" ifadesi, depremzede yaşlı bireyin yalnızlık hissini ve sosyal paylaşım eksikliğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu durum, yaşlı bireyin kendini izole hissetmesine ve sosyal bağlantı kurma isteğinin azalmasına yol

açabilir. Yeni ilişkiler kurma isteksizliği, bireyin mevcut sosyal çevresinin yetersizliğinden kaynaklanabilir. Nitekim "*Etrafındaki kişilerin kafana uygun değilse görüşmek istemiyorsun*" ifadesi, depremzede yaşlı bireyin sosyal çevresinde uyum arayışını ve bu uyumun sağlanamaması durumunda yaşanan yalnızlık hissini yansıtmaktadır.

Deprem afetinin yol açtığı ölüm olgusu neticesinde de eşini, arkadaşlarını ve akranlarını ebedi yolculuğuna uğurlayan birçok insan, fiziksel ve sosyal aktivitelerden uzaklaşmayı yeğlemekte ve (Saygılı, 2011: 29) şiddetli bir yalnızlık duygusu yaşamaktadır.

Elde edilen veriler, deprem afetinin yol açtığı maddi kayıpların da, bireylerin sosyal ilişkilerini etkilediğini göstermektedir. "*Depremden sonra muhtaç duruma düştük*" ifadesi, doğal afetlerin bireylerin sosyal yaşamlarını nasıl etkileyebileceğini göstermektedir. Yaşlılıktan kaynaklanan yoksullaşmanın, deprem afetinin yarattığı maddi kayıplar ile daha da derinleştiği, yalnızlık hissini artırarak bireylerin sosyal çevrelerinden uzaklaşmalarına neden olduğu iddia edilebilir.

Maddi kayıpların yanında manevi kayıpların da, bireylerin psikolojik durumlarını derinden etkilediği görülmektedir. "*Herkesin psikolojisi bozuk ve derdime derman olacak arkadaşım kalmadı*" ifadesi, bireyin çevresindeki insanların ruhsal durumlarının kendisini nasıl etkilediğini ortaya koymaktadır. Bu durumun, bireyin sosyal yalnızlığının derinleşmesine ve bireyin kendini daha da izole hissetmesine yol açtığı görülmektedir.

Sosyal destek algısı, bireylerin yaşam kalitesini ve psikolojik sağlığını doğrudan etkileyen önemli bir faktördür. Aile ve arkadaşların sunduğu manevi ve maddi destekler, bireylerin zorluklarla başa çıkma yeteneklerini artırırken, sosyal bağların güçlenmesine de katkıda bulunur. Ancak, destek eksikliği hissi, bireylerin yalnızlık ve çaresizlik duygularını artırabilir. Bu bağlamda yaşlı depremzede bireylerin sosyal destek algısına dair sorular yöneltilmiş ve elde edilen veriler yorumlanmıştır.

Sosyal destek deneyimleri boyutunda elde edilen veriler, yaşlı depremzede bireylerin çoğunlukla aile ve arkadaşlardan sosyal destek beklediklerini ve bu desteklerin algılanış biçimlerini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda ailenin sunduğu maddi ve manevi destek ve arkadaşların sunduğu maddi ve manevi destek konu edilmiştir.

Özellikle aile ve arkadaşların sağladığı manevi ve maddi desteklerin bireyler üzerindeki etkileri, "*İyi ki varlar*" ve "*Neredeler*" gibi ifadelerle karşılık bulan duygusal tepkilerle açıklanmıştır.

Aile, bireylerin yaşamında en temel ve önemli destek kaynaklarından biridir. Manevi destek, duygusal bağların güçlenmesini ve bireylerin kendilerini güvende hissetmelerini sağlar. "*İyi ki varlar*" ifadesi, aile üyelerinin varlığının sağladığı güven ve huzurun bir yansımasıdır. Aile üyeleri, zor zamanlarda bireylere moral verir, onları dinler ve duygusal destek sunar. Bu tür bir destek, bireylerin stresle başa çıkma yeteneklerini artırır ve genel yaşam memnuniyetini yükseltir.

Maddi destek ise, ailenin sağladığı bir diğer önemli destek türüdür. Aile, bireylerin maddi ihtiyaçlarını karşılama konusunda önemli bir rol oynar. "*İyi ki varlar*" ifadesi, aile üyelerinin sağladığı maddi destek sayesinde bireylerin yaşam standartlarının yükselmesine ve ekonomik zorlukların aşılmasına işaret etmektedir. Bu destek, bireylerin yeme, içme, barınma, sağlık ve diğer temel ihtiyaçlarını karşılamalarına yardımcı olmakta, böylece bireylerin geleceğe daha umutla bakmalarını sağlamaktadır. Araştırmanın bulguları yaşlı depremzede bireylerin çoğunlukla çocuklarından maddi ve manevi destek aldıklarını ve bu konuda çocuklarının desteğinden duydukları memnuniyeti dile getirdikleri görülmektedir. Ancak çocuğu olmayan ve özellikle dul olan katılımcıların bu bakımdan destek alacakları kimse olmadığı için büyük zorluklar yaşadıkları görülmektedir. Yapılan yorumlar dikkate alındığında eş ve çocuk desteği olmayan çocuksuz ve dul yaşlı depremzede bireyler için yaşanan süreç tam bir felakete dönüşmüş gibi gözükmektedir.

Arkadaşlar, bireylerin sosyal çevresinin önemli bir parçasıdır ve manevi destek sağlama konusunda kritik bir rol oynarlar. Ancak, bazen arkadaşlardan beklenen desteğin eksikliği hissedilebilir. "*Neredeler*" ifadesi, bireylerin zor zamanlarında arkadaşlarının yanlarında olmamasından kaynaklanan bir hayal kırıklığını ifade etmektedir.

Maddi destek konusunda arkadaşların desteği bazen sınırlı olabilir. "*Herkes kendi başının çaresine bakmaya çalışıyor*" ifadesi, bireylerin arkadaşlarından bekledikleri maddi desteği bulamadıklarında hissettikleri yalnızlık ve çaresizlik duygusunu yansıtmaktadır. Bu durum, bireylerin sosyal destek ağlarının zayıflamasına ve maddi zorluklarla başa çıkma konusunda yalnız hissetmelerine neden olabilir. Arkadaşların maddi destek sunma kapasitesi, bireylerin sosyal ve ekonomik durumlarına bağlı olarak değişiklik gösterebilir. Özellikle yaşlılardan oluşan, yaşlılık ve deprem afetinin yarattığı zorluklarla mücadele eden bireylerden oluşan bir sosyal çevrenin sosyal destek sağlama kapasitesinin de düşük olacağı aşikardır.

HelpAge International (2013: 18) tarafından yapılmış olan çalışmanın verilerine göre; yaşlı nüfusun beyanlarına göre afet nedeniyle yaşadıkları en önemli sorunların; gelirde azalma, sağlık hizmetlerine erişimde yaşanan sorunlar, barınma alanlarının yetersizliği, yaşlılara özel sağlık hizmetlerine ulaşım sorunları, yiyecek ve beslenme sorunları ve aileden izole olma ya da uzaklaşma yani yalnızlaşma başlıklarından oluştuğu görülmektedir (URL-3).

Yapılan çalışmalar, yaşlıların sosyal ilişkilerinin azalmasıyla ortaya çıkan sosyal izolasyonun başta depresyon olmak üzere birçok sağlık sorununa yol açabildiğini göstermektedir (Taş ve Şaldırdak, 2021: 6). Afet sonrası konteyner ve çadır kent gibi geçici konaklama merkezlerinde kalan -veya ailelerinden ve sosyal çevrelerinden uzak yaşamak durumunda kalan- yaşlıların sosyal ilişkilerinin giderek zayıfladığı ve ortaya çıkan sosyal izolasyonun yaşlılarda fiziksel ve psikolojik sorunlara yol açtığı görülmüştür (Masuno ve Ohtsuki, 2016'dan akt. Gagne, 2020: 716).

Kurt'a (2008, s. 98) göre, iyi ve başarılı bir yaşlanma süreci için ihtiyaç duyulan şey, yaşlıların hayata tam katılımıdır. Bu sağlamak için ilk görev, tam katılımı sağlayacak kanalları açmak ve eğer açılmıyorsa, yenilerini yaratmak ve yaşlıların katılımını en üst düzeye çıkarmaktır.

Duygusal ve sosyal yalnızlık, bireylerin yaşam kalitesini etkileyen önemli kavramlardır. Geçmişe duyulan özlem, paylaşım yetersizliği ve yeni ilişkiler kurmadaki isteksizlik, yalnızlık deneyimlerinin temel bileşenleridir. Bu temaların anlaşılması, bireylerin yalnızlık hissi ile başa çıkmalarına yardımcı olabilir ve sosyal bağlantıların güçlendirilmesine yönelik stratejilerin geliştirilmesine olanak tanır.

Sonuç olarak 6 Şubat depremlerini yaşamış olan yaşlı depremzedelerin deprem felaketinin etkilerini derinden yaşadıkları ve depremin onların hem sosyal hem de ruhsal açıdan çok büyük sorunlar yaşadıkları görülmektedir. Bu sorunlar maddi ve manevi sorunlar şeklinde oluşmaktadır ve gerek meddi gerekse manevi sorunlar yaşlı depremzedelerin kendilerini yalnız hissetmelerine yol açmaktadır. Bu sorunlar ile baş etmek ve bu hissi azaltmak amacıyla sosyal desteğe ihtiyaç duydukları görülmektedir.

Görüşmeler ile ulaşılan bulgular, başta siyasi mekanizma yöneticileri olmak üzere bu odakta hizmet veren kurumlara, yaşlı depremzede bireyleri anlamak ve sorunlarına çözüm üretme noktasında yardımcı olacaktır. Bu kapsamda elde edilen verilerin, ortaya çıkan şiddetli yalnızlaşma ve yetersiz sosyal destek değerlendirmelerine mikro-mezzo-makro düzeyde çözümler üretmek için bir kanıt niteliği taşıdığı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Adams, V. vd. (2011). Aging disaster: Mortality, vulnerability, and long-term recovery among katrina survivors. *Medical Anthropology: Cross-Cultural Studies in Health and Illness*, 30(3), 247–270.

Akyıldız, N. A. vd. (2018). Yaşlı afetzedelerin geçici barınma ihtiyaçlarının karşılanması üzerine örnek bir çalışma: Kahramanmaraş-Elbistan prefabrik huzurevi kompleksi. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 18(41), 325-338.

Baillie, V. vd. (1988). Stress, social support, and psychological distress of family caregivers of the elderly. *Nursing Research,* 37(4), 217–222.

Beğer, T. - Yavuzer, H.(2012). Yaşlılık ve yaşlılık epidemiyolojisi. *Klinik Gelişim*, 25(3), 1-3.

Bell, B. D. vd. (1978). Service utilization and adjustment patterns of elderly tornado victims in an American disaster. *Mass Emergencies*, 3, 71–81.

Birinci, M. - Bulut, T. (2020). Covıd-19'un sosyo-ekonomik yönden dezavantajlı gruplar üzerindeki etkileri: Sosyal hizmet bakış açısından bir değerlendirme. *Sosyal Çalışma Dergisi*, 4(1), 62-68.

Bolin, R. - Klenow, D. J. (1988). Older people in disaster: A comparison of black and white victims. *International Journal on Aging and Human Development*, 26(1), 29–43.

Boyd, B.A. (2002). Examining the relationship between stress and lack of social support in mothers of children with autism. *Focus on Autism and Other Developmental Disabilities*, 17(4), 208-215.

Brockie, L. - Miller, E. (2017). Understanding older adults' resilience during the brisbane floods: Social capital, life experience, and optimism. *Disaster Medicine And Public Health Preparedness*, 11 (1), 72-79.

Büyüköztürk Ş. vd. (2019). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*. 29. Baskı. Ankara: Pegem Akademi.

Çam, C. vd. (2018). Yaşlılarda yalnızlık ve yaşam kalitesi. *Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi Halk Sağlığı Dergisi,* 3(2), 50-67.

Çataloğlu, S. (2018). Yaşlılık, Değer ve Teknoloji. International Journal of Human Studies, 1, 25-33.

Çevik Sökmen, D. (2008). *Huzurevinde kalan yaşlıların huzurevindeki yaşamlarına ilişkin algıları*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Dunst, C.J., Trivette, C.M. & Cross, A. (1986). Mediating ınfluences of social support: Personal, family and child outcomes. *American Journal of Mental Deficiency*, 90(4), 403-417.

Duruel, M. - Avşar Arık, I. (2023). Kırılganlık ve dirençlilik kesişiminde yaşlıların afet deneyimleri: Hatay örneğinde 6 Şubat 2023 depremleri. *Pesa International Journal of Social Studies*, 9 (2), 103-120.

Eker, D. - Arkar, H.(1995). Çok boyutlu algılanan sosyal destek ölçeğinin faktör yapısı, geçerlilik ve güvenirliği. *Türk Psikologlar Dergisi*, 10(34), 45-55.

Ekinci, H. - Ekici, S. (2003). İşletmelerde örgütsel stres yönetim stratejisi olarak sosyal desteğin rolüne ilişkin görgül bir araştırma. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*. 27(1), 109-120.

Fritz, C. E. (1961). Disaster. in: Merton RK and Nisbet RA (eds) *Contemporary social problems*. New York: Harcourt, Brace and World, 651–694.

Gagne, I. (2020). Dislocation, social ısolation, and the politics of recovery in post-disaster Japan. *Transcultural Psychiatry*, 57 (5), 710: 723.

Heinrich, L. M. - Gullone, E.(2006). The clinical significance of loneliness: A literature review. *Clinical Psychology Review*, 26(6), 695-718.

İlhan, N. vd. (2016). Huzurevinde yaşayan yaşlıların yaşam kalitesi ve yaşam kalitesini etkileyen faktörler. *Clin Exp Health Sci*., 6(2), 56-65.

Kalınkara, V. (2021). *Temel gerontoloji: Yaşlılık bilimi*. 4. Baskı, Ankara: Nobel Yayınları.

Kalınkara, V. (2016). Nüfus yaşlanması ve toplumsal boyutları. *Yaşlılık Sosyolojisi*, (ed.: Harun Ceylan), Ankara: Nobel Yayınları.

Karakuzulu, Z. vd. (2018). Olası deprem anında etkilenecek engelli, yaşlı, bebek nüfusun belirlenmesi ve acil ihtiyaç dağıtım planlarının CBS destekli modellenmesi. *TÜCAUM 30. Yıl Uluslararası Coğrafya Sempozyumu,* 1435-1436, Ankara.

Kart, C. S.- Kinney, J. M. (2001). *The realities of aging: An introduction to gerontology*. 6th ed., MA: Allyn and Bacon.

Kolukırık, S. ve Tuna, M. (2009). Türk medyasında deprem algısı: Marmara depremi örneği, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Bahar-2009 C.8 S.28 (286-298).

Kurt, G. (2008). *Türkiye'de yaşlılık olgusuna sosyolojik bir bakış (Sivas il örneği)*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Langford, C. P. H. vd. (1997). Social support: A conceptual analysis. *J Adv Nurs,* 25, 95-100.

Lazaridou-Varotsos, M. S. (2013). *Earthquake prediction by seismic electric signals: The success of the VAN method over thirty years*. New York: Springer.

Maçkan, A. Ç. (2013). *Yaşlılık döneminde problem çözme becerileri ve esnekliğin evlilik uyumuna etkisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Melick, M. E. - Logue, J. N. (1985). The effect of disaster on the health and well-being of older women. *International Journal on Aging and Human Development,* 21(1), 27–38.

Miles, M. B. - Huberman, M. (1994). *Qualitative data analysis*. Thousand Oaks: CA: Sage.

Pekcan, H. (2000). Yaşlılık. *Antropoloji ve Yaşlılık (Vedia Emiroğlu'na Armağan)*, (ed.: G. Erkan - V. Işıkhan), Ankara: H.Ü. Sosyal Hizmetler Yüksekokulu Yayını.

Saygılı, S. (2011). *Yaşlılık psikolojisi*. İstanbul: Türdav Yayınları.

Şevik, A. E. (2023). Deprem ve yaşlılık: Psikososyal bir bakış. *Yaşlı Sorunları Araştırma Dergisi (YSAD) / Elderly Issues Research Journal (EIRJ),* 16(1), 49-57.

Shenk, D. vd. (2009). History, memory, and disasters among older adults: A life course perspective. *Traumatology,* 15 (4), 35-43.

Şişman, M. - Turan, S. (2004). Bazı örgütsel değişkenler açısından çalışanların iş doyumu ve sosyal- duygusal yalnızlık düzeyleri. *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), 117-128.

Tang, B. vd. (2017). A meta-analysis of risk factors for post-traumatic stress disorder (ptsd) in adults and children after earthquakes. *International Journal of Environmental Research and Public Health,* 14(12), 1537.

Taş, L.- Şaldırdak, G. A. (2021). Huzurevinde kalan yaşlıların sosyal izolasyon deneyimleri. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 41(2), 351-379.

Taşcı, F. - Gökçe, O. Z. (2023). 6 Şubat sonrası deprem bölgesinde yaşlılar: Mevcut durum, ihtiyaçlar ve öneriler. *Senectus,* 1(2), 271-291.

Tekindal, M. (2020). Sosyal hizmet bakış açısıyla covıd-19 sürecinde yaşlı bireyler: Sorunlar, ihtiyaçlar ve öneriler. *İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 5(2), 159-164.

Weiss, R. S. (1973). *Loneliness: The experience of emotional and social isolation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Yılmazer, A. (2013). Dünyada ve Türkiye'de yaşlılarda demografik yapı. *Yaşlılarda Güncel Sağlık Sorunları ve Bakımı,* (ed.: M. Altındiş), 1-8, İstanbul: İstanbul Tıp Kitapevi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: AFAD (2023). 06 Şubat 2023 Kahramanmaraş (Pazarcık ve Elbistan) depremleri saha çalışmaları ön değerlendirme raporu. https://deprem.afad.gov.tr/assets/pdf/Arazi_Onrapor_28022023_surum1_revize.pdf (Erişim: 18.10.2024)

URL-2: Davey, J. A. - Neale, J. (2013). Earthquake preparedness in an ageing society: Learning from the experience of the Canterbury earthquakes. https://www.naturalhazards.govt.nz/resilience-and-research/research/search-all-research-reports/earthquake-preparedness-in-an-ageing-society-learning-from-the-experience-of-the-canterbury-earthquakes/ (Erişim: 18.10.2024)

URL-3: HelpAGe (2013). Displacement and older people. The case of the Great East Japan Earthquake and Tsunami of 2011. https://www.helpage.org/silo/files/displacement-and-older-people-the-case-of-the-great-east-japan-earthquake-and-tsunami-of-2011.pdf (Erişim: 18.10.2024)

URL-4: İstatistiklerle yaşlılar, 2023. https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Istatistiklerle-Yaslilar-2023-53710, (Erişim: 06.10.2024).

URL-5: Yalnızlık. https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaln%C4%B1zl%C4%B1k (Erişim: 8.10.2024)

URL-6: Afet. https://tr.wikipedia.org/wiki/Afet (Erişim: 20.11.2024)

Extended Summary

Introduction and Research Questions & Purpose: Disasters are very large events that deeply affect the living conditions of the society in which they occur, restrict and disrupt life, and are of such magnitude that the affected community cannot cope with them using local means and resources. Disaster-stricken victims face material and moral losses in physical, economic, social, and environmental terms.

In terms of their impact, major earthquakes, which are classified as natural disasters, not only shake the earth but also deeply affect the social structure, institutions, and people, rendering all the standards people are accustomed to ineffective and plunging systems into crisis. In this context, the aim of this research is to uncover the experiences of loneliness and social support among elderly earthquake survivors who experienced the earthquakes on February 6, 2023, which were described as the "Disaster of the Century."

Methodology: In this context, the interview technique from qualitative research methods has been used as the primary data collection technique of the study. A personal information form aimed at revealing the demographic characteristics of elderly earthquake survivors, such as age, gender, marital status, etc., and 12 questions designed to uncover their experiences of loneliness and social support have been added to the form. The conducted interviews were recorded with a voice recorder and then transcribed and deciphered. The answers to the questions were subjected to content analysis through the Maxqda20 program, and evaluated by being divided into main themes and sub-themes. The data collected from 16 elderly earthquake survivors were examined in terms of loneliness and social support experiences and evaluated under a total of 4 main themes and 9 sub-themes.

Results and Conclusions:The findings of this research indicate that elderly earthquake survivors experience emotional and social loneliness. The data on the dimension of loneliness were examined under two main themes and five sub-themes. In this context, the findings obtained were first addressed in terms of the main theme and sub-themes related to

emotional loneliness, and then social loneliness. According to the data obtained in the dimension of alienation, Main Theme 1: Emotional Loneliness, was examined under the sub-dimension of Nostalgia for the Past, while Main Theme 2: Social Loneliness was evaluated under the sub-dimensions of Insufficient Sharing, Unwillingness to Form New Relationships, Material Losses, and Spiritual Losses.

According to the data obtained on the dimension of loneliness, it is observed that elderly earthquake survivors have a perception of loneliness that deeply affects both their emotional and social lives. Factors such as nostalgia for the past, lack of sharing, reluctance to form new relationships, and material and spiritual losses emerge as elements that reinforce the feeling of loneliness.

The findings indicate that elderly earthquake survivors need social support to address the problems they face as a result of the earthquake disaster. The answers to the questions asked about the perception of social support were evaluated under Main Theme 3: Family and Social Support, specifically in the sub-dimensions of Spiritual Support Provided by the Family and Material Support Provided by the Family. Main Theme 4. Friends and Social Support was examined under the headings of the spiritual support provided by friends and the material support provided by friends.

Emotional and social loneliness are important concepts that affect individuals' quality of life. Longing for the past, lack of sharing, and reluctance to form new relationships are fundamental components of loneliness experiences. Understanding these themes can help individuals cope with feelings of loneliness and allow for the development of strategies to strengthen social connections.

As a result, it is observed that elderly earthquake survivors who experienced the February 6 earthquakes deeply felt the impacts of the disaster and faced significant social and psychological problems due to the earthquake. These problems manifest as both material and spiritual issues, and both types of problems lead the elderly earthquake survivors to feel lonely. It appears that they need social support to cope with these issues and reduce this feeling.

Interviews were conducted to uncover the experiences of loneliness and social support among elderly earthquake survivors who lived through the February 6 earthquakes, referred to as the "Disaster of the Century." The findings obtained from the interviews will assist institutions serving in this area, especially political mechanism managers, in understanding elderly earthquake survivors and providing solutions to their problems. In this context, it is believed that the data obtained will serve as evidence to produce micro-mezzo-macro level solutions for the emerging severe loneliness and inadequate social support assessments.

"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*: Bilimsel araştırmanın etik şartlarının gerektirdiği etik kurul izni Malatya Turgut Özal Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Etik Kurulu 02/10/2024 tarihli ve E-35841939-050-255083 kararıyla alınmıştır./ *The ethical committee approval required by the ethical conditions of scientific research was obtained from the Malatya Turgut Özal University Social and Human Sciences Research Ethics Committee with its decision dated 02/10/2024 and numbered E-35841939-050-255083.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Çalışmada belirlenmiş olan tema ve alt temalara dair görsel şekillerin oluşturulmasında Napkinai yapay zekâ aracından yararlanılmıştır./ *The Napkinai tool was used to create visual representations of the themes and sub-themes identified in the study.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 19.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 14.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1570343
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 1042-1067.

Araştırma Makalesi
Research Article

THE REPRODUCTION OF UPPER CLASS: A TRY OF CLASS CRITIQUE TO 'ÇOĞUNLUK' FILM

♦

ÜST SINIFIN YENİDEN ÜRETİMİ: 'ÇOĞUNLUK' FİLMİNE SINIFSAL BİR ELEŞTİRİ DENEMESİ

Yıldırım UYSAL*

ÖZ: Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik çizgisi 1960'ların başından 1980'lerin sonuna kadar örneklerini gözlemleyebildiğimiz bir çizgidir. Toplumsal sorunları kendi sinema dilinin merkezine yerleştiren ve sorunların seyircinin zihninde tartışılmasına aracılık eden bu sinema türü, 80'lerin sonunda gücünü yitirmiş ancak 2000'li yılların sonunda örnekleri Türk Sineması'nda tekrardan karşımıza çıkmaya başlamıştır. Türk sinemasının toplumsal gerçekçilik çizgisine dahil olduğunu düşündüğümüz Çoğunluk filminin en önemli noktası, sade ve dingin sinema dilinin yanı sıra, Türk toplumunu sınıfsal bir perspektiften analiz etme çabasıdır. Çoğunluk filmi bize bir Türk üst sınıf ailenin ve ailenin oğlunun hikâyesini anlatırken, muhafazakâr Türk üst sınıfının iç dinamikleri ile aynı üst sınıfın üst sınıftan olmayan kişilerle kurduğu ilişkileri de derinlemesine resmetmeyi amaçlamaktadır. Makalemiz, senaryo boyunca karşımıza çıkan kişi ve olayları sosyolojik analiz yardımıyla inceleyerek, filmin 'sınıf' kavramına dayalı yapısını irdelemeyi amaçlayacaktır. Film, hem sosyal bilim literatürü açısından Türk toplumunun sınıfsal analizine katkıda bulunmakta, hem de ailenin oğlu Mertkan karakteri üzerinden Türk toplumunun gençlerine bir bakış sunmaktadır. Filmin sinema ve sosyoloji disiplinlerinin kesişim noktasında durması, filmin analizinin her iki disiplinin unsurlarıyla gerçekleştirilmesini elzem kılar.

Anahtar Kelimeler: Sınıf, Türk Toplumu, Çoğunluk, Türk Sineması, Toplumsal Gerçekçilik

ABSTRACT: *The line of social realism in Turkish cinema is a trend that can be observed in examples from the early 1960s to the late 1980s. This genre of cinema, which places social issues at the center of its language and facilitates their discussion in the minds of viewers, lost its momentum toward the end of the 1980s. However, by the late 2000s, examples of this trend began to re-emerge in Turkish cinema. One of the most significant aspects of the film Çoğunluk (Majority), which we consider part of Turkish cinema's social realism tradition, is its effort to analyze Turkish society from a class-based perspective alongside its simple and calm cinematic language. While narrating the story of an upper-class Turkish family and their son, the film aims to deeply portray the inner dynamics of the conservative Turkish upper class and their relationships with individuals outside their social class. Our study seeks to explore the class-based structure of the film through sociological analyse of the characters and events presented throughout the narrative. The film contributes to the sociological analysis of Turkish society from a social sciences perspective and offers a lens on Turkish youth through the character of Mertkan, the family's son. Positioned at the intersection of cinema and sociology, the film necessitates an analysis that incorporates elements from both disciplines.*

Keywords: *Class, Turkish Society, Çoğunluk, Turkish Cinema, Social Realism*

*Dr.-Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü/Bursa-yildirimuysal@gmail.com (Orcid: 0000-0003-2129-475X)

This article was checked by Turnitin.

Introduction and Theoretical Frame

Love stories between young individuals from different social classes have fascinated art and people for centuries. In real life, the union of young girls and boys from different classes, a rarity, forms one of the fundamental plot points in cinema, especially in the melodrama genre. We can argue that Çoğunluk (Majority), one of the brightest examples of Turkish cinema in the 2010s, revolves around the relationship between Mertkan and Gül, two young people from different social classes. Despite being aware that their relationship is not purely innocent and naive, its trajectory from a hamburger joint to a municipal park profoundly alters their lives. The screenplay takes us through their journey during and after the relationship, exposing us to various aspects of Turkish society and engaging us with many sociological elements.

The primary subject of the film Çoğunluk is the upper-middle class, which is ideologically part of the majority but numerically a minority. When examining this social group, we must recognize and accept that it is simultaneously influenced by Western capitalist modernist elements and conservative elements from Türkiye's pre-modern past. If we refer to Bourdieu's sentences to explain this social group with Bourdieu's concept of Habitus: ".. the habitus could be considered as a subjective but not individual system of internalized structures, schemes of perception, conception, and action common to all members of the same group or class and constituting the precondition for all objectification and apperception: and the objective co-ordination of practices and the sharing of a world-view could be founded on the perfect impersonality and interchangeability of singular practices and views" (Bourdieu, 2013:86).

While analyzing the group considered the 'majority' in the film, Bourdieu states also: "The objective homogenizing of group or class habitus which results from the homogeneity of the conditions of existence is what enables practices to be objectively harmonized without any intentional calculation or conscious reference to a norm and mutually adjusted in the absence of any direct interaction or, a fortiori, explicit co-ordination." (Bourdieu, 2013:80).

Bourdieu is underlining the tendency of group (habitus) to transfer its own structure and features as reproduction via coherence: "The coherence to be observed in all products of the application of the same habitus has no other basis than the coherence which the generative principles constituting that habitus owe to the social structures (structures of relations between groups - the sexes or age-classes - or between social classes) of which they are the product and which, as Durkheim and Mauss saw, they tend to reproduce" (Bourdieu, 2013:97).

The replacement of the superego, which occupies an important place in Freud's theory, by the group ego (he defines this by the term 'externalization of the superego') is the gateway to this identity and thought.

The individual, who cannot produce a depth of conscience of his own, is highly susceptible to this understanding of authority, which is irrational, imports its rules from outside instead of deriving them from within, imposes pressure, and is very far from the mental structure of individuals, and is prone to integrate with and assimilate authority (Adorno, cited from Freud, 1951:178). The dissolution of the individual within the group to which he/she belongs is observed more frequently in non-Western societies, such as Turkiye. It can be said that Freud's definitions are valid for non-Western societies rather than Western societies.

In his work, Sigmund Freud quotes William McDougall's thought as follows: McDougall says that people achieve with the group a level of feeling which they could never or rarely reach outside the group concept. Losing the limits of their individuality and integrating with the group concept is an experience that gives pleasure to those who do this (Freud, cited from McDougall, 1949:27). It is a great comfort and pleasure for individuals to perform an action or a set of actions that they would not dare or find strength as an individual within the group psychology. However, in a way reminiscent of the concept of conformity in social psychology, the consensus of individuals around specific facts or ideas offers the individual a strength that he/she cannot have when he/she is alone, especially if this group is the majority in society. Being in the majority is convenient, comfortable, supportive, and luxurious. Carl Gustav Jung also mentions the feeling of security that comes from belonging to the 'crowd', as well as the confidence that is created in the individual by the concepts that the majority believes in and wants: in this logic, what the majority thinks is indisputably true, what the majority demands are both necessary and worth wanting, the majority always aims for the good (Jung, 1999:86).

According to Freud, the characteristics of modern 'group' formation are inspired by the times of the 'primitive herd' of human beings. There is a terrible, primitive father who leads the group. The group has an intense demand for 'authority'; in Le Bon's idea, the group wants to 'obey'. The group also aspires to be ruled by a power that has no limits (Freud, 1949: 99-100).

Adorno, too, thinks that the situation in which people love those who are similar and hate those who are different from them has been taken for granted by cultural dynamics. According to him, this situation has been analyzed in Freud's theory as a 'loved ingroup' and a 'rejected outgroup' (Adorno, 1951:128).

In other statements of Theodor W. Adorno, it can be seen more clearly how the construction of the mass as a monolithic structure by the system brings convenience to the system. Adorno underlines that the coercive principle of equality within a community, while uniting its members against external enemies, simultaneously eradicates the individual differences inside. This leads to the members ceasing to think and feel for themselves. Ultimately, a community emerges where individuals, intolerant of any form

of diversity, become mere replicas of the leader within a chain of command. They take pride in their sameness, considering it a virtue, and thus form a group of so-called individuals (Ahıska, cited from Adorno, 2020:222). Freud and Adorno's parallel underlining that it is much easier to avoid individuality and to be embedded in the masses can be seen as a habit that has remained since the pre-modern period and continues in modern society.

To understand the pre-modern elements of the concept of the majority in Anatolian history mentioned above, we can refer to Niyazi Berkes' concept of 'Oriental despotism.' This concept helps us see the roots of the 'majority' sentiment in the notion of Çoğunluk film, tracing back to the Ottoman era, even before our Republic. Berkes frequently emphasized that those who view Ottoman society as feudal are mistaken and argued that this societal structure can be explained by the concept of 'Oriental despotism.' According to Berkes, despotic regimes based on a system of servitude create an inevitable stagnation due to the structural disconnection between the state and society; this stagnation becomes a historical barrier to evolution and progress (Kutluer, 1992:507). Another social scientist studying Turkish society and its Ottoman roots, Sabri Ülgener, states that the tradespeople within the guild organization in the Ottoman Empire had a slow and deliberate philosophy of life, submitted to authority, possessed a traditionalist character, and had an art perspective that was static and closed in nature (Dağ, citing from Ülgener, 2021:122). Dilek Tunalı asserts that 'the transmission of mental stagnation' and 'reaching a communal mindset where common traditions and views are maintained' are the two fundamental notions underpinning the concept of the majority (Tunalı, 2011:181). We can argue that these two concepts that Tunalı mentioned are highly valid and prevalent, especially in non-Western societies like the Turkish one.

Nilüfer Göle underlines that, in modernization processes outside the Western geography, the public sphere has been shaped as a result of the state's modernist practices, whereas the influence of liberal bourgeois ideology on the public sphere is observed in the Western world (Göle, 2000: 22). Şerif Mardin argues that the term "civil society" has different definitions in the Ottoman Empire and the West. According to him, this difference stems from the fact that the Ottoman Empire and the West have vastly distinct social histories. While Western history is marked by various dichotomies and dynamics such as "church / secular powers," "feudalism / bourgeoisie," "bourgeoisie / proletariat," and "local forces / national forces," the social history of the Ottoman Empire can be traced primarily along the axis of "community / state" (Mardin, 2020:23). In the sentences of Göle and Mardin, we can observe claims that the public sphere, capital accumulation, and civil society have been shaped by different dynamics from those in the Western world. Accordingly, the concepts of "class" and "upper class" in the Anatolian geography have followed a historical trajectory distinct from their Western counterparts.

It is possible to follow the discourses developed by the right-wing thought in Turkiye against the concept of modernization or immanent to modernization in the film Çoğunluk. Fethi Açıkel is making a sociological analysis of the elements that support right-wing thought while mentioning the existence of communities that are socially, culturally, and symbolically displaced under the pressure of late capitalism and rapid modernization, and lose their material security by losing their possessions. Açıkel emphasizes the desire of the right-wing to blend many elements by underlining its structure which is encompassing a wide range of discursive elements such as: from Turkish nationalism and Islamic motifs to the glorification of pre-capitalist values; from a semi-communitarian view of society to anti-cosmopolitan stances; from an idealized nostalgic view of history to a skeptical worldview, and individual manifestations of inferiority (Açıkel, 2023:64).

The idea, widely accepted by a significant portion of the social sciences community in Turkiye and one that we also endorse, is that a bourgeois class in the Western sense never emerged in the Anatolian region. The technological and economic developments that occurred in pre-modern Europe and later led to the Industrial Revolution did not take place in Anatolia. As a result, an industrial bourgeoisie did not emerge. Of course, we must acknowledge the existence of the owners of agricultural and commercial means of production which controlled the majority of property; however, this upper class was not a bourgeoisie in the Western sense. Therefore, we should consider it a more accurate approach to define the group that controls the means of production in Turkiye as the upper class, rather than using the term bourgeoisie.

In Çoğunluk, the discourses and elements can be seen as a sort of parade of the right-conservative ideological phenomena in Turkiye. Ebru Çiğdem Thwaites defines the film as illustrating the power perspective of Turkish-Islamic synthesis, which is supported by the elements of nationalism, conservatism, and militarism, thereby delineating the film's ideological framework (Thwaites, 2020, 168-169). Kemal Deniz and Zuhal Akmeşe argue that the film's screenplay is woven around concepts such as Turkishness, nationalism, military service, homeland, nation, and Sunni Islam (Deniz and Akmeşe, 2015: 90) In addition, notions such as Turkish family structure, gender identities in Turkiye, and the reproduction of conservatism should also be noted.

Deniz and Akmeşe develops the idea that the scenario of Çoğunluk, which has the primary axis of 'preservation of class structure', also employs different sociological notions. It appears that the resistance which majority encounters in transmitting the necessary ideological consciousness for the preservation and continuation of its dominant class structure to the next generation, as well as the defense/attack mechanisms which are developed to overcome this resistance, are discussed within the contexts of family dynamics, social relations, socio-economic class, ethnic composition and

gender representations (Deniz and Akmeşe, 2015: 95). According to Semih Göncü and Şükrü Sim, it is possible to claim that the structure in the film Çoğunluk reflects a whole society on a micro-scale (Göncü-Sim, 2018:89-90). Using all these concepts in the script in a related and harmonious way makes the film worthy of sociological analysis. Deniz and Akmeşe states that the film depicts the relations and conflicts of young people with family, friends, the state, and various social-cultural layers in the public sphere in the period when they gain a specific format ideologically in social life and draws the central axis of the film (Deniz and Akmeşe, 2015: 87).

'The majority' is a phenomenon shaped by the power (system). According to Meltem Ahıska, the mass, as an entity that cannot be reduced to individual persons, resembles clay molded and shaped by power. The power desensitizes and solidifies those whom it includes with the consolation of being "one of us" (Ahıska, 2020:220). This shaping is not an aimless action; it stems from the fear of mass and the fear of 'identities' that exist in the mass and could cause trouble for the system.

The social behavior that glorifies and entrenches the concept of 'power' is not something invented today; it is a way of thinking that extends from the past to the present. Tunalı states that the relationship between the concept of power and our country's cultural structure is reflected in contemporary Turkiye's social conditions as "belonging, colorlessness, and resistance to perceiving the other" (Tunalı, 2011:178).

Any identity that refuses to join the majority is turned into a minority by the system and ultimately excluded. Tunalı states that any stance that does not dissolve into the majority will be labeled as 'other' (Tunalı, 2011:179). In this context, the concept of 'the other' is a kind of punishment; furthermore, it is an anti-thesis that facilitates the definition of the majority identity and the gluing together of those who join the majority. Ahıska considers the ideology of the upper class as an attitude that targets the 'other' and is built on discrimination and hostility (Ahıska, 2020:225).

Although the image of the social structure, which is controlled by the majority identity, may appear vibrant and splendid from the outside, its foundation is rotten and problematic. Ahıska argues that a construction which is based on denying its own pain, experiences, and testimony has been realized (Ahıska, 2020:219). The majority identity is a problematic identity that is built on top of this disabled social structure, and its flawed nature ignores societal issues with an indifferent perspective.

Under capitalism, the upper class is the ruling class. It is to be expected that the capitalist goals and the goals of the upper class are immanent and identical. The aim of generalizing the interests and ideology of the upper class to the rest of society has been one of the main aims of the capitalist system since the Industrial Revolution. This aim facilitates the ideological control of large masses without property by the social group that controls property. Ahıska draws attention to the erosion of the worker identity in the

process and the upper class' further expansion of its property (Ahıska, 2020:225). It would not be wrong to argue that the upper class, which controls large property, and the middle class, which does not own as much property as the upper class but covers more people numerically, have developed a common stance against the lower class, which is considered a threat to their property and lives.

The story of the film Çoğunluk, which takes place in 2010, takes place in the postmodern period, that is, in a time when the 'grand narratives' of the modern period have lost their validity. Tunalı argues that the 'grand narratives' that dominated the modern period lost their validity in the postmodern period, isolating today's individual from the concept of past and future and squeezing him/her into the present. According to him, this leaves the individual aimless and defenseless. A beautiful future, which is the promise of grand narratives, finds its meaning only with a subject that feeds on history, but the reality experienced now is a baseless nihilism (Tunalı, 2011:179). This state of lostness, in which society cannot attribute a purpose, meaning, or value to itself, is also seen in Mertkan, who is configured as a tiny version of society. It is quite possible to predict that the same emptiness will continue as long as the young generation, formed by millions of people like Mertkan, cannot produce a philosophical infrastructure that can produce meaning for itself.

The concept of 'majority', which constitutes the film's title, is a situation that makes us think and needs to be interpreted. The common point in the commentators' interpretations is that the concept of majority, contrary to what its name suggests, has nothing to do with quantity. Gilles Deleuze – Felix Guattari says that it is not the number but the internal relations related to the number that define the concept of minority. A minority can be an infinite number, a large amount (Deleuze-Guattari, 1993:105). Ahıska also underlines that the concept of "majority" does not mean an existing, observable, and countable group; the "majority" may not even be a numerical majority (Ahıska, 2020:222). Karakaşlı states that the majority in the film Çoğunluk derives its power not from numbers but from common characteristics and that the most critical unification base is conservatism (Karakaşlı, 2020:138). Türk, on the other hand, evaluates the majority as an ideology: this ideology has a mood, a way of thinking, and a worldview (Türk, 2010:69).

The Main Characters: Mertkan and Gül

The film touches on concepts closely related to Turkish society as it moves through a scenario based on Mertkan and Gül. The character of Mertkan, at the center of the film, is crucial as he helps us to observe and interpret the script and every element in the script from a class perspective. Although the film incorporates many sociological elements such as nationalism, male-female relations, social inequality, space and metropolitan environment, family, masculinity, and patriarchy, it would be realistic to say

that all these elements are shaped under the influence of class dynamics. All these sociological phenomena gain an interpretation and meaning within the class stance of Mertkan and his family.

Mertkan and Gül, the main elements of the film, are ordinary young people who can be encountered anywhere, anytime, and in any way; in other words, they have thousands of similar ones. Mertkan is the younger son of a upper class (contractor) family. He studies in open university education, travels all day with his idle friends, and hangs out in shopping malls. He has no purpose in life, nor does he have a philosophy of life. It is possible to read in his eyes the unhappiness, tiredness, and hopelessness of an average Turkish youth in 2010 when the film was shot. Gül, a young woman of possibly Kurdish origin, has come to Istanbul from Van for her university education. On the one hand, she works at a hamburger shop; on the other hand, she continues her studies.

We can see that their relationship is developed within mutual interests. While Mertkan aims to satisfy his sexual hunger with Gül, Gül wants to add 'finding a rich husband' to 'studying at university in a metropolis'. A young woman living in a poor neighbourhood of the city, probably coming from a low-income family and having to work to sustain her life in the metropolis, wants to take the shortcut of 'marriage', as many women in Turkiye do, and doing so with the son of a wealthy family is an understandable choice in terms of ending her poor past and stepping into a prosperous future.

However, it should not be thought that what drives Mertkan and Gül to each other is only the mutual interests that develop in the first stage. At the same time, the feeling of 'no way out' that both of them experience in the conditions they are trapped in is significant, and although both of them experience a sense of no way out, the type of no way out they experience is different from each other: Mertkan leads a life in good material conditions, but he struggles mentally and spiritually in a way that even he himself cannot define. Gül, on the other hand, leads a life in poor economic conditions. Their reactions to this state of 'no way out' are also different: Mertkan, oppressed by his father's harsh and authoritarian personality, is depressed and exhausted, whereas Gül, despite all her economic disadvantages, is more committed to life, hopeful, and energetic. She studies at the university, works at a hamburger shop, and tries to produce a lover for herself with Mertkan. She is a young woman trying to exist in life against her relatives in Van who consider her studying as 'dishonourable'. Emir Batuş sees the loneliness of young people and their alienation due to the rapid kinesis of the city as one of the central conflict elements of the film (Batuş, 2019:49). Batuş's interpretation underlines that the phenomena of 'loneliness' and 'alienation' are experienced by metropolitan youth, regardless of their class, due to the urban environment they live in.

Pointing out Mertkan and Gül's common and divergent points helps to deepen our analysis. According to Batuş, their commonalities include that they both maintain a negative relationship with their families, are not preoccupied with their appearance, do not use the concept/environment of university as a means of socialization, and experience alienation. If we express some points where they differ, Mertkan's family provides his livelihood while Gül earns her living by working independently. While Mertkan is studying in an open university, Gül is studying formal education. While Mertkan is indifferent to the country's problems, Gül is very interested in these problems. Mertkan has no goals, but Gül has goals (Batuş, 2019:50-51).

Mertkan's initial sexual and sexualized interest in Gül gradually changes its format when he brings Gül to his house and introduces her to his mother and even his father. The more time he spends with Gül, the more it is started to scream at the notice of his friends and father. The space that Gül occupies in Mertkan's life corresponds to a position between a sexual partner and a lover, but their relationship, which has no class infrastructure, is doomed to end rather than last, and so it was. İrem Nas's comment is also in line with our opinion: Mertkan likes Gül, but he cannot resist both his father's nationalist-conservative approach and the sexist insults of his friends; thus, he cannot reciprocate Gül's interest in him (Nas, 2013:38). Doğan Aydoğan also thinks that the reason why he could not protect his relationship was his unformed masculinity under the oppressive character of his father (Aydoğan, 2020:16). Mertkan's masculinity which is stunted and can't establish a healthy relationship with women is the reason why the relationship remains in the blossoming stage and fails to take root.

Thwaites, who draws attention to Mertkan's reply to his friend, who asks who Gül is after greeting Mertkan by saying 'nothing', underlines that 'nothing' is a word that represents Mertkan's all life. Mertkan has never fallen in love with a girl, never opened his inner world to his mother, never experienced public transport, never experienced himself in a job, and never read even a single book (Thwaites, 2020:171). In a similar reflex, Gül's question 'What is your biggest dream?' remains unanswered (Thwaites, 2020:172); it would not be difficult to guess that behind this non-answer is again a vast 'nothing'. According to Özge Nilay Erbalaban Gürbüz, Mertkan has a simple life and makes no effort to give meaning to this simplicity. Meeting Gül is an opportunity for him to overcome the simplicity and emptiness in his life (Erbalaban Gürbüz, 2015:35-36). This statement tells us that Gül is or could be the 'only meaningful layer' in Mertkan's life.

Mertkan's character and mood are constantly described in negative terms: Karin Karakaşlı emphasizes that Mertkan has nothing of his own: no real anger, no sense of belonging, not even the slightest curiosity (Karakaşlı, 2020:136). Thwaites sees 'indifference' as the word that best describes Mertkan's psychological state (Thwaites, 2020:167). Karakaşlı emphasises Mertkan's cowardly and passive personality by asserting that the fear is

embodied in Mertkan as an animalistic instinct, and the action which Mertkan knows best is to fear. Mertkan fears from life most; he also fears from crying, talking, touching, death, military service, his father, more or less everything (Karakaşlı, 2020:137). Tunalı draws a picture of Mertkan's problematic mental state by stating that the phenomena of indifference, numbness, apathy, and aimlessness, which are post-traumatic emotional disorders, overlap with the character 'Mertkan' in the film (Tunalı, 2011:179). Tunalı, at the same time, by referring to Slavoj Zizek's concept of 'post-traumatic subject' (Tunalı, 2011:179), says that the problems of the whole society are shown through a single person in Mertkan's psychological problems. This analysis of Mertkan expresses a discourse of the character and the place that spreads to the general through the character and other people. The personal depression experienced by the character points to social depression, and the personal phobic disorder to social confinement and entrapment (Tunalı, 2011:179). Thus, Mertkan is the embodiment of society on an individual.

Thwaites evaluates the two most prominent features of the cultural structure he is in, reflecting on Mertkan as his 'lack of will and his inability to dream' (Thwaites, 2020:174). The fact that his inability to find an exit in the film's later stages leads him to self-destruction (Thwaites, 2020:174) is again related to the same 'lack of desire to live a life'. Despite this, his father is highly determined to keep him in life and keep him in line: Thwaites says that his father's authority over Mertkan wants to discipline him, first by sending him to the construction site in Gebze and then to the armed forces (Thwaites, 2020:174). The necessity of this upbringing from the father's perspective stems from the obligation that, when the time comes, his property must pass to Mertkan and his brother. As long as Mertkan does not die before his father, this obligation of being the person his father/family desires will weigh on his shoulders like a shadow, never leaving him. Being the heir to a property of considerable size that many people would find appealing is, in fact, the very thing that renders his life most helpless and makes it impossible for him to find meaning of his own life.

Mertkan, as an urban young man, is a typical example of his generation. Deniz and Akmeşe states that Mertkan embodies a youth that cannot move beyond the consumption relationships imposed by mass culture and mass media, has no political tendency, lacks social values and ideals, and is lost within his individuality (Deniz and Akmeşe, 2015: 87). Deniz and Akmeşe also highlights that Mertkan, who benefits from the pleasures and luxuries provided by the city as a financially well-off young person, leads a life that lacks concerns and goals, merely passing the time and consuming it, with an empty and contentless existence (Deniz and Akmeşe, 2015: 91). The philosophical void that Mertkan experiences is a situation shared by many young people in Turkish society and is mainly, a psychological condition defining upper class youth like Mertkan. Despite their unparalleled economic privileges compared to the rest of society, the upper class fails to

provide its youth with a purpose, a goal, or a life philosophy. Spending their days with alcohol drinks, sexuality (which, in the case of Mertkan and his friends, is also not experienced healthy), shopping malls, discos, and similar elements, upper class youth find themselves in a state of great despair. This despair arises from the contentlessness of these elements and the weariness brought on by their daily repetition. The primary reason for this, we believe, is that the upper class is structured solely around concrete, material, and predominantly economic elements. Far from contributing to or developing the mental and spiritual dynamics of the young people emerging from within it, the upper class aims to keep them as distant as possible from intellectual and emotional activities. It subjects them to a hedonistic consumption cycle and offers them a life directed by their physical needs (for instance, the concept of sexuality). The class does not desire intellectual pursuits due to the fear that they would undermine class practices; emotional inclinations, on the other hand, are contrary to the ruthless human profile desired by capitalism; in capitalism, people are either harsh or sarcastic. They either cruelly crush others or constantly laugh with a mocking expression. Love, in the upper class understanding, is a hollow, fake concept permitted only if both parties belong to the upper class. It is a game to provide emotional legitimacy to the class-based union of two people from the same economic conditions.

The intellectual emptiness of the upper class and its transmission of this emptiness to its youth can be clearly observed in the dialogues between Mertkan and Gül. In one of the scenes highlighted by Batuş from the film, when Gül says, "What kind of contractor are you? You don't even have a single book on architecture on your shelf," Mertkan responds, "There is no need for books; there are two architects in the office; they draw the projects." In another scene, when Gül gives a book to Mertkan, he replies, "I have never read a book in my life." Although Mertkan is a university student, both dialogues prove his detachment from the concepts of education and learning (Batuş, 2019:49).

According to Batuş, young characters in contemporary Turkish cinema believe a university education is unnecessary to attain a profession. They have entered university due to societal actors beyond their own will (such as family and social environment), and they do not view university life from a scientific and academic perspective; instead, they lead a life based on pragmatic philosophy (Batuş, 2019:58). The shift of life away from scientific and ethical values towards pragmatism is one of the most significant proofs that capitalism has penetrated Turkish society more deeply. Capitalist logic, which prioritizes interests over values, is initially realized by young people.

Both the sexist insults based on sexuality from her friends and the politically charged insults from her father are undoubtedly rooted in a class-based character arising from Gül's poverty. For Mertkan's friends, Gül is merely a 'sexual object' to be employed for their sexual needs. To her father, Gül is not even a candidate for sexuality; she is akin to someone who brings

him his hamburger at the fast-food restaurant, whom he never looks at, leaves the "enjoy your meal" phrase unanswered and essentially treats as an enslaved person or robot. Nas states that Gül's characteristics of being 'Eastern,' 'poor,' and a 'waitress' do not align with any norms Mertkan has learned throughout his life (Nas, 2013:38).

It is also possible to see Gül's perception of Mertkan as an attempt to end her loneliness. According to Batuş, Mertkan is more like a harbour for Gül where she can stay safe in a big metropolis like Istanbul. This aspect is more critical than the lover aspect (Batuş, 2019:49). Torun, on the other hand, argues that Gül's effort to produce a relationship with Mertkan is Gül's attempt to join the 'majority' (Torun, 2017:160). Ahıska interprets Gül's choice as a choice that makes this young Kurdish woman familiar with the majority, i.e. reaching a higher economic life level by marrying a handsome man (Ahıska, 2020:228-229). The fact that a poor person of Kurdish origin and female gender erases all the disadvantages she has by marrying the son of a family that has been rooted in the city will both help Gül to become rooted in the city and prevent her from returning to the geography where she grew up. Gül's endeavor to move from a 'minority identity' to a 'majority identity' can be understood when considering her circumstances.

Teaching Class Manners and Practices to the New Generation

One of the critical points that we can highlight about the film Çoğunluk is its realistic depiction of how a class instills its practices, philosophy, and behavior models in its young members. The transmission of class formation and practices must be based on specific values. These values are sometimes nourished by social norms and sometimes supported by ideological discourses. Deniz and Akmeşe argues that the discourses developed by the dominant classes in society have two primary purposes: one is to oppress other classes and marginalize them as a result of oppression, and the other is to transfer the ideology of the class to the young members of the class (Deniz and Akmeşe, 2015: 86). The class transfers its routines to every young member of the class, both to guarantee the future of the class and to reveal the difference between itself and the lower classes. The class needs to teach the class stance to the young generation members of the class (family) from an early age so that the young members can assimilate the class philosophy and apply it in daily life, thus maintaining class cohesion.

This class-based structuring is demonstrated through the film's protagonist, Mertkan. According to Deniz and Akmeşe, Mertkan conflicts with the ideological actors in the film, especially his father, but this conflict is not a conscious choice. The 'false consciousness' that envelops Mertkan at the end of the film is an inevitable situation for his integration into the system (Deniz and Akmeşe, 2015: 88). Eren Yüksel states that concepts such as ethnic hierarchy, class-based exclusion practices of the middle class, and masculinity practices are taught to the male child during the transition to adulthood (Yüksel, 2013:51). In our personal opinion, all the facts that the

film includes in its script are shaped by the control and influence of the concept of class, just like other criteria of social life. For example, the fact that Gül is Kurdish or a woman becomes a point of contempt in Kemal's eyes is related to the fact that Gül is a poor young woman who is working in a hamburger shop; of course if we assume that Gül, as a person from the city of Van, is of Kurdish origin, (which the film makes the audience feel indirectly even if it does not explicitly state this). If Gül had come from a wealthy Kurdish family, even if her being Kurdish was disliked, her being Kurdish would easily become a secondary characteristic that could be pushed to the background, and her being a woman, like Mertkan's mother, would be honoured by being the woman and mother of a upper class family. Gül's poverty easily renders her ethnic identity or woman identity to something that can be used against her.

The concept of 'military service,' one of the notions touched upon in the film, is one of the invisible yet crucial stages of class construction. According to Deniz and Akmeşe, the class structure in which Mertkan was raised considers military service as one of the stages of completing the process of masculinity. That is why military service is significant in the discourses of male dominants. These stages consist of concepts such as military service, marriage, and taking over the job (Deniz and Akmeşe, 2015: 91). Concepts that appear unrelated at first glance, such as money, military service, and family, become interconnected through the discourses of masculinity. According to Yüksel, concepts such as having a family, doing military service, earning money, and working are masculine values that act as a garden in which middle-class codes are nurtured and developed. Through the discourses of the family father, the concepts such as 'serving the nation and country' and 'hegemonic masculinity' help legitimize middle-class codes (Yüksel, 2013:52). The concepts prioritized by Mertkan's father within the capitalist system and his cultural framework differ. According to Batuş, the notions of military service, work, and money are far more important to his father and his circle than education and university (Batuş, 2019:48-49). The step-by-step realization of the stages of military service – taking over the job – marriage is necessary to transfer upper class property to the next generation. The male child first proves his physical/biological adequacy in the military, then demonstrates his competence in the working life by taking over the job, and finally proves his social and sexual adequacy by getting married (starting a family and having children). Thus, capitalism does not worry about transferring the family's property to the next generation; the new generation has proven that the male can carry the property and, when the time comes, transfer it to his child (son). However, this situation does not yet apply to Mertkan and his peers: According to Deniz and Akmeşe, Mertkan, and his friends have not yet fully assumed the role of representatives of the system, but they thoroughly enjoy the benefits of the patriarchal order. They lead a carefree life with the resources provided by their families, such as money and cars (Deniz and Akmeşe, 2015:93).

The composition displayed by Mertkan's father, Kemal, is just another representation of the right-conservative-nationalist and capitalist upper class identity that exists in in Turkiye. This structure, a blend of capitalism in Turkiye with conservative discourse and lifestyle, has a right-wing intellectualism and a right-wing lifestyle that requires it to be labelled as 'conservative'. According to Göncü-Sim, Kemal's philosophy of life attaches great importance to power relations. He dislikes criticism and sees no problem in resorting to violence. He is patriarchal and can marginalise. He is aggressive and intolerant towards outgroups. It lacks pluralism and has no legal basis. It feeds on a highly authoritarian understanding (Göncü-Sim, 2018:89-90). Nas, on the other hand, sees Kemal as someone who commodified and oppressed his wife; Kemal is also a racist, conservative, militarist, and materialist personality (Nas, 2013:37). Kemal's aggressiveness, his hierarchical understanding of human relations and his competitive identity in business life are in line with the expectations of the upper class from which he comes from (Yüksel, 2013:52). Kemal's aggressive personality stems from the capitalist culture to which he belongs. Batuş thinks that the motto of the film's prologue, 'you should learn to crush,' is also the advice of Kemal, who becomes rich through neo-liberal policies (Batuş, 2019:49). According to Yüksel, competition, hierarchy, and exclusion are natural part of hegemonic masculinity practices. Like other young men from the conservative-upper class, Mertkan is taught all these practices with a military discipline (Yüksel, 2013:51). In our opinion, the concept of competition in Yüksel's sentences refers to capitalism, the concept of hierarchy refers to class hierarchy and the concept of exclusion refers to the exclusion of classes/people who are perceived as lower than oneself. The downloading of all these concepts to Mertkan as a package emerges as a requirement of class interests and structure. Göncü-Sim states that class-based power relations shaped within capitalism pose an obstacle to the understanding of a democratic society (Göncü-Sim, 2018:89-90). This is a view we also find to be true. The class-based power relations constructed by Kemal and those like him are far from a democratic culture that is grassroots-based, pluralistic and respects individuals' rights.

The transfer of class values from one man to another would not be surprising from our perspective because the male is the bearer of property. Property forms the economic dimension and the 'infrastructure' of the class. However, there is also a cultural and 'superstructure' dimension: teaching the class's socio-cultural values acts as a 'glue' for preserving and transferring property to the next generation and is extremely important. In the film, the 'class bearer candidate' is Mertkan, but the current bearer of the class is his father, Kemal, and one of Kemal's roles and duties is to prepare Mertkan to become the Kemal of the future.

Kemal acts as an informal teacher for Mertkan. According to Deniz and Akmeşe, this education encompasses a curriculum that spans from masculinity practices to lifestyle, social relationships to class values. Once

the curriculum is completed, the class expectation for Mertkan is to take his father's place (Deniz and Akmeşe, 2015: 89). Although the upper class is numerically a minority in society, the conservative upper class, in particular, is in complete agreement with the conservative ideology held by the majority of society in terms of values and lifestyle. Thus, the conservative upper class differs from the general society only in terms of 'economic' means. However, as the dominant class, it serves as the source of the conservative ideology that intellectually guides most of society.

There is also a spatial dimension to Kemal's disciplining of Mertkan: Thwaites highlights that Mertkan is taken to the office during the day and to the sauna at night, where his father meets with other business people (Thwaites, 2012:167), this effort is to familiarize Mertkan with the spaces of the upper class. Tunalı views the sauna, mosque, construction site, and police station depicted in the film as 'male' spaces controlled by a patriarchal mindset (Tunalı, 2011:180).

Yüksel asserts that the losses and costs incurred by the male actor while performing his masculinity role, or his complete failure to perform it, generate a masculinity crisis. Yüksel also states that the patriarchal society's expectation of hegemonic masculinity performance drives the individual man to a mentally and spiritually troubled state (Yüksel, 2013:46-47). Türk views Mertkan's situation as an oscillation between "being like his father" and "not being competent enough to be like his father" (Türk, 2010:68). Ahıska, in describing the process surrounding Mertkan, tells us that masculinity presents a structure which is composed of fears (Ahıska, 2020:227).

Mertkan, introspective, passive, and crushed under his father's ego, is far from the toughness required to lead a upper class family and manage a commercial enterprise. As Yüksel has pointed out, he is a male individual who is far from being able to play the role he is expected to. He suffers from psychological distress because he believes he cannot meet his family's and class's expectations. His family is also disappointed because their son did not turn into the man they hoped for. Mertkan and his family experience a mutual dissatisfaction over Mertkan's failure to 'become a new Kemal.'

Yüksel's other claim is that one of the most significant obstacles preventing a boy from becoming a subject is the extreme authority exercised by the father (Yüksel, 2013:49). In the film Çoğunluk, we observe an excessive and uncontrolled paternal power (Yüksel, 2013:49), and opposite this power stands Mertkan, who is in a highly controlled and helpless position. What a patriarchal father fails to understand is that he is the primary reason for his child's helplessness and the fact that he never considers his child to be sufficiently 'manly.' He constantly complains about his child's helplessness and timidity, yet by keeping him under his wings, he hinders the development of his character and does not allow him to fly with his wings. The primary cause of the helplessness and timidity he complains

about is entirely himself! To surpass the oppressive personality of such a father, one either needs to have a more dominant character and confront the father to overcome him or possess a political and cunning personality to manage the father's authoritarianism. Since Mertkan possesses neither of these traits, it is inevitable that he will feel stifled under his father's control.

According to Batuş, Mertkan, in his problematic relationship with his father, has to design his life according to his conservative father but also tries to resist the masculine culture (Batuş, 2019:48-49). Nas argues that Mertkan's confrontation with his own entrapment and realities would create an ego conflict. She attributes this to Mertkan's inability to develop a stance and perspective on life outside of his father's and surroundings' expectations (Nas, 2013:37). Aydoğan states in the film Çoğunluk that the man is helpless in expressing himself, and his silence is associated with an authoritarian culture. Aydoğan also evaluates Mertkan's helplessness and that of his brother, albeit to a lesser extent, against their father Kemal as 'lack of will' and 'silence,' positioning their father's harsh and dictating speaking style on the other side of the dichotomy (Aydoğan, 2020:16). There is a profound difference between Mertkan and his brother in terms of their relationship with the system. Tunalı says that his brother has realized the most guaranteed way to join the majority: he is an engineer, married, has children, and in these aspects, he is the model that the system wants to see. However, Mertkan, without any infrastructure or reason, has tried to transition to a different order (Tunalı, 2011:181).

Ahıska argues that Mertkan becomes the same as his father but does not identify with him. He emphasizes that this sameness is achieved by leaning more towards the rules and class ties of the existing social order (Ahıska, 2020:227-228). To ensure the continuation of the class, it needs a new generation because it reproduces itself through the new generation. In this reproduction, although time, people, cultural customs, and places change, the only thing that remains unchanged is the preservation and increase of property. The preservation of property is an inevitable reality for the continuation of capitalism. The class's desire is very clear: it wants another Kemal to be produced. If Mertkan can fulfill the requirements of this reproduction and meet its expectations, he will be accepted as a new Kemal; otherwise, the system will find another Kemal to manage the company in his place. The existence of Kemals is essential for preserving, continuing, and increasing property. Mertkan's future in the upper class depends on how much he becomes the same as his father.

Deniz and Akmeşe states that class structure, social environment, and the concept of family are influential in determining the roles of men and women and play a role in fixing these definitions (Deniz and Akmeşe, 2015: 93). Among these sociological concepts, the family is the closest and most tangible phenomenon to the individual: even if the individual is not directly confronted with the existence and impact of other concepts, the concept of family inevitably makes itself felt. As the carrier actor of property, the family

institution is also the most fundamental tool for integrating new generations into their society.

The concept of 'family' is inherently problematic and traumatic. According to Yıldırım Türker, the family is like a license to live. It makes life miserable for those outside it but serves as a shield for those within. It is an identity that must be protected, a structure invented to incorporate the individual into the herd and keep them there. It is a concept that inhibits the individual's desires and imagination for different worlds. In reality, the family is an accident; throughout life, the individual tries to protect themselves from this accident without sustaining a fatal injury (URL-1). Ahıska believes that the family structure produced by the capitalist-upper class logic is based on the concepts of 'lifelessness,' 'indifference,' 'lovelessness,' and 'boredom' (Ahıska, 2020:226). Tunalı, from her own perspective, states that the conservative family is uncomfortable with and in conflict with identities positioned at the point of 'the other'; such as 'the cleaning lady, the girl from Van, the construction worker from the southeast and the taxi driver' (Tunalı, 2011:182).

According to Deniz and Akmeşe, although the concept of family is a negative factor for the individual in many cases, the way out of the family they grew up in is presented to the individual as 'starting their own family.' His brother's advice to 'get married and free yourself,' using his own marriage as an example, suggests that the way to escape the yoke of a hegemonic father is to become a family head/father/husband oneself. This thought is also present in Gül: she sees marriage as a means of liberation from relatives who cause her distress through the concept of 'tradition.' In other words, the remedy for concepts like 'father' or 'tradition,' which poison the life of a young individual, paradoxically, is again the family institution itself (Deniz and Akmeşe, 2015: 90). The system uses the family as an instrument that touches and shapes the individual at a molecular level, making the family institution functional and essential for the system. In conservative thought and in the upper class, the family is an inevitable beginning and an expected end.

Class Contempt, Class Hatred and Otherizations

Class-based disdain is a concept that immediately draws attention in the relationships established by the upper class with the middle and lower classes. One of the first examples of class distance and condescension is experienced between Mertkan and Şükriye, who has been coming to their house for cleaning since Mertkan was a child. As a child, Mertkan pushes and shoves Şükriye, and his father reprimands Şükriye when she mispronounces Mertkan's name. When Şükriye dies in a traffic accident during Mertkan's adulthood, both his father and Mertkan say, 'May she rest in peace' and move on. Şükriye is doubly disadvantaged and insignificant in both Turkish society's stratification and in the eyes of Kemal and Mertkan because she is both poor and a woman. Class-based contempt is repeated for another

female character in the film, Gül. Mertkan's friends describe Gül with words like 'disgusting woman', 'communist', and 'gypsy'; Mertkan's father is particularly worried about the relationship between Mertkan and Gül turning into marriage and Gül becoming a permanent part of the family.

The aggressive and disdainful attitudes of members of the upper class towards individuals who are not from their class stem from their meticulous efforts to preserve class boundaries. This state of aggression is repeatedly manifested through various criteria such as ethnicity, gender, location, and masculinity. For Kemal, with his nationalist, likely Black Sea origin, conservative-right perspective, Gül, who is from Van and likely of Kurdish origin, is merely a potential terrorist who must be disparaged. It is noteworthy that Kemal, the property owner, does not base his disdain for the propertyless Gül on her poverty but emphasizes her geographic origin or family background. Instead of directly saying, 'I don't want her as my daughter-in-law because she is poor,' he chooses the indirect and evasive route by saying, 'I don't want her as my daughter-in-law because she is Kurdish.' Although Kemal's hatred appears to be directed at Gül being from Van and possibly of Kurdish origin, it is clear that this is merely an ideological guise, and the real reason is class-based discontent.

According to Deniz and Akmeşe, the upper class constantly conflicts with people they consider to be beneath the social class they belong to. This conflict is perpetuated both through physical violence and verbal expression. Class-based contempt repeats itself in various scenes and on different occasions: Mertkan's complaint about the smell of Şükriye, who comes to clean their house; Kemal's reprimanding tone with two different taxi drivers; Mertkan's interactions with workers at the Gebze construction site; and the way Mertkan's parents question Gül's family's job and hometown. These reflexes aim to repeatedly emphasize their class superiority over those they see as beneath them (Deniz and Akmeşe, 2015: 91-92). Yüksel mentions that the exhibited attitudes are a 'display of superiority aimed at excluding differences' (Yüksel, 2013:51); in the mindset of Kemal and similar people, different classes are not a social reality or outcome but a social threat.

Karakaşlı also states that a comprehensive narrative of fascism is inherent in the film Çoğunluk (Karakaşlı, 2020:139). This statement aligns with Bachmann's thought, which holds that fascism is an inherent element in the relationships between people (Karakaşlı, cited from Bachmann, 2020: 140). Karakaşlı further mentions that in the domains of school, family, and the broader society, the absence of any condition in a person's life that others have is sufficient for it to be perceived as a threat (Karakaşlı, 2020:138). It is possible to speak of an invisible fascism that has infiltrated and settled into social relations in everyday life.

The class reflex here can be interpreted in two ways: one aspect is the sensitivity shown in excluding those who are not from one's own class and not admitting them into the class; the other aspect is the effort to maintain

superiority over the class or classes considered to be lower. In both cases, class maintains its conflictual nature as a social group, thereby confirming Marx's concept of 'class struggle' in his own theory. In the upper class, which controls property, there is a deep sense of distrust towards the propertyless class. This suspicious and distrustful attitude is particularly evident in Mertkan's father, Kemal. Hasan Bahadır Türk states that Kemal's discontent towards those who are not from his class is based on the concept of 'our neighborhood,' where the two fundamental elements are property and security; in the film Çoğunluk the narrative of security and conformism is also significant (Türk, 2010:71). Gül's attempt to infiltrate the upper class through Mertkan, as someone who does not belong to the upper class, is thwarted by Kemal's intervention. As the owner of property in the film, Kemal is, as might be expected, the most prominent and strict defender of his class. The class consciousness that has not yet formed in Mertkan but is expected to develop in the future is precisely this. After all, to be able to protect the property that will be passed down to him from his father in the brutal capitalist system, he must possess this consciousness: either he will gain this consciousness and rise to a position where he can protect the property, or he will lose all or a significant part of the property over time. This merciless consciousness of class preservation is a characteristic that capitalism demands from all property owners.

Deniz and Akmeşe states that classes with higher economic status also have priority in determining their living areas. Thus, class differentiation also differentiates living spaces from one another (Deniz and Akmeşe, 2015: 92-93). Alongside the manifestation of class differences in people's minds, the concrete and 'space-based' aspect of this difference is also evident between Mertkan and Gül. While Mertkan lives in Bahçelievler, Gül resides in Kuştepe. Tunalı interprets Mertkan's first visit to Gül's house as the first time that, Mertkan steps outside the boundaries which are set for him by the authority to which he belongs. In the street of the house, on the stairs of the house, and inside the house, Mertkan is experiencing a space entirely unfamiliar to him (Tunalı, 2011:183). According to Deniz and Akmeşe, the question that Mertkan's father asks him about what he was doing in Kuştepe reminds Mertkan of the geography to which he belongs. The geography to which one belongs also signifies the boundaries of the class structure of which one is a part (Deniz and Akmeşe, 2015: 93). Indeed, the theft Mertkan experiences in Kuştepe can be seen as a class-based punishment for violating the boundaries of his territory.

Thwaites considers the 'Turkish' and 'male' identities as the dominant habitus; in contrast, the 'Kurdish' and 'student' identities through Gül, the 'worker' identity through construction workers and taxi drivers, and the 'female' identity through the mother, Gül, and Şükriye each form separate 'minority' habitus. Thwaites states that the lack of interaction between Mertkan's habitus and Gül's habitus makes their relationship highly problematic, which is reflected in the film's narrative (Thwaites, 2020:169).

In the film Çoğunluk, women, in parallel with their position in the patriarchal Turkish society, face a form of degradation based on the concept of class. The three women in the film are Gül, Nazan, and Şükriye. Due to their differing social class positions, the behavior they receive from others and the behavioral patterns they develop are distinct from one another.

Another notion to which marginalization can be applied, apart from gender, is ethnic identity. Gül, who is poor and from Van of Kurdish origin (likely), is in a disadvantaged position from both perspectives. In Tunalı's perspective, the 'otherizing' of Gül throughout the film is primarily based on her Kurdish origin; whether Gül is of Kurdish origin or not, Mertkan's friends constantly label her with words like 'Kurd, gypsy, communist.' This emphasis on her being Kurdish makes her vulnerable to being associated with the PKK terrorist organization and forms a natural opposition to concepts like military service, homeland, nation, and nationalism, thus facilitating the position of her as the 'other' (Tunalı, 2011:183). The same disadvantageous situation applies to the workers at the construction site in Gebze where Mertkan visits. Likely of Kurdish origin and poor, these workers are helpless and humiliated in the presence of Mertkan. Thus, the identity of being 'poor and Kurdish' becomes suitable for exclusion and degradation when juxtaposed with the identity of being 'rich and Turkish' because the Kurdish identity is a minority in society and is vulnerable to oppression by the Turkish-majority identity. In fact, by being associated with poverty, Kurdish identity becomes prone to subjugation: the fact that a majority of those of Kurdish origin are poor and that a significant portion of people experiencing poverty are of Kurdish origin makes it easy to translate class-based disdain into ethnic degradation. As Thwaites also emphasizes, the primary reason behind Kemal's wealth is the labor of Kurdish or Eastern-origin individuals who sweat over the buildings he constructs, yet Kemal never wishes to share the life he has with them (Thwaites, 2020:170).

Methodology and Findings

Our study is employing sociological film analysis technique because the sociological content of Çoğunluk film needs the examination and explanation of this approach. Eren-Aktan states that sociological film analysis prioritises sociological elements: “Sociological film analysis provides a critical lens for examining the reciprocal influences between film and society. Utilizing this approach, we can thoroughly examine how films engage with various social issues, including gender roles, power dynamics, economic structures, and ideological themes” (Eren-Aktan, 2024:4).

Another perspective claims that sociological analysis contains not only social but also cultural and political notions: “Sociological film analysis is a method of examining films to uncover the social, cultural, and political dynamics within them. This approach allows you to see beyond the plot and characters to understand the broader societal influences and implications” (URL-2). According to this perspective, sociological analysis contains two

sub-analysis ways: “Content Analysis: This involves systematically analysing the content of a film to identify patterns, themes, and biases. By examining elements such as dialogue, setting, and characters, you can reveal underlying social messages. Contextual Analysis: Understanding the social, political, and historical context in which a film was made is crucial. This technique helps you understand why certain themes and representations were chosen and how they reflect the society of that time” (URL-2).

Sociological analysis is essential for outlining the class dynamics of the relationship between Mertkan and Gül, which is the core dynamic of the film, as well as the class-based perspective of Mertkan's environment towards Gül. It is also essential for understanding how Mertkan's class, particularly his father's political perspective, is reflected in the script. The attitude of Mertkan's father and his class towards Gül can also provide insights into the political values of the conservative middle-upper class.

As a Turkish film, Çoğunluk, holds a very different position and depth than other Turkish films made during its time. The unique nature of the film, which we have tried to analyze throughout our writing, has been met with admiration by many intellectuals. For instance, Türk states that the film shows us the big picture of society through ordinary people who are not thought about, the forgotten ones, and those left behind by society. While doing this, it follows a path with high awareness. However, it never resorts to slogans (Türk, 2010:68). Karakaşlı, on the other hand, believes that the society that the audiences return to after leaving the cinema is precisely depicted in the film. She suggests that the vicious cycle in which the audiences are trapped in real life is already described in Çoğunluk, from which they seek escape (Karakaşlı, 2020:133). The point that these statements bring us to is not only the success of Çoğunluk in reflecting Turkish society but also the necessity of recognizing the film as one of the social realist films in Turkish cinema. Tunalı states in the film Çoğunluk that the father character dissolves his own social stance within a communal structure and that his eldest son adapts to the system by following in his father's footsteps. He also adds that Mertkan's anti-system stance, which is not based on a specific ideology or political position, eventually succumbs, and Mertkan is also forced to join the system (Tunalı, 2011:181).

The concepts of 'uniformity' and 'otherization' gained more intensity in society when the film was made, compared to the past. According to Torun, Çoğunluk illustrates how othering the different one to express the 'self' and being uniform as depoliticized have become widespread and valid in society (Torun, 2017:160). This reflex is observed when the concern of the class that controls property to protect its ownership becomes even more pronounced. While the upper class protects its property, it does not neglect to construct ideological supports for this action. Erbalaban Gürbüz states that the intersecting paths of Gül, who is from a lower economic class, and Mertkan, the son of a conservative, nationalist, upper class family, help us understand the typology of Turkish society. The film Çoğunluk true to its name has a

story that examines the everyday life, thoughts, and structure of the majority (Erbalaban Gürbüz, 2015:278). Ayşe Lucie Batur argues that the film's title reminds us of the end of the film because everything we have watched represents the majority of society. The film's call to the audience is towards self-confrontation: in the final dinner scene, besides the mother, father, and child, the audience is also seated at the table. Batur believes that placing the audience at the table causes an 'alienating identification' (Batur, 2011:6). Like many films within the social realism movement in Turkish cinema, which should also include Çoğunluk as a recent link in the chain, it follows a path that disturbs the audience and prompts them to think. The audience is aware that the story being told is their own. However, at the same time, they are uncomfortable with all the harmful elements within the story—likely because they have not confronted them until now. Thwaites states that the mental structure defined as 'majority' in the film can only be defeated if the inequalities created by representative democracy and the free-market economy are recognized as a problem (Thwaites, 2020:177). It is likely that this mental and social phenomenon called the 'majority' is closely related to, and even rises on the shoulders of, two concepts brought by bourgeois democracy: 'representative democracy' and the 'free market,' especially in the context of Turkiye.

The promotional text of the Çoğunluk states that in the first instance where Mertkan experiences discrimination, he submits and conforms to the majority (2010, Çoğunluk, DVD); in fact, Mertkan bows his head and is forced to do so. This act of submission stems from his inability to break free from the class structure he is a part of. Mertkan is defenseless against life due to the philosophical emptiness instilled in him by the upper class to which he belongs. His father, who also possesses this emptiness, attempts to fill it with his authoritarian and harsh demeanor; however, Mertkan lacks harshness. Tunalı, on the other hand, argues that from the beginning and fundamentally, Mertkan possesses a stance that is not aligned with the 'majority.' According to her, like the taxi driver, the construction worker, or the cleaning lady in the film, Mertkan carries the identity of the 'other' for a certain period (Tunalı, 2011:179). This condition gradually eroded due to the class-based discipline imposed on him throughout the film, and by the end of the film, Mertkan has been 'won over' by the majority. Ahıska states that we witness how the 'majority' is produced as Mertkan grows up. This process not only shows us the formation of the majority but also illustrates how a young person is made a part of the majority (Ahıska, 2020:223).

The only situation threatening the process is his relationship with Gül, which is removed from Mertkan's life through a 'class-based' intervention. Nas believes that his father's directives greatly influence Mertkan's decision to end his relationship with Gül and his ability to overcome the discomfort that this decision causes in his conscience. After breaking up with Gül, it is again his father who plays the leading role in Mertkan's acceptance of the simple life that his father lays out before him (Nas, 2013:39). Nas states that

the situation presents Mertkan with only two choices, with no third option: Mertkan will either side with the minorities and accept defeat, or he will join the majority by the expectations of his class (Nas, 2013:37-38). Deniz and Akmeşe also attributes the strengthening of Mertkan's 'anti-hero' stance at the end of the film to the elimination of the deficiencies in his allegiance to his class (Deniz and Akmeşe, 2015: 94).

His relationship with Gül means, at least for his family and class, a 'class deviation' in Mertkan's process of replacing his father in the future. Mertkan is aware that as long as he continues his relationship with Gül, he will be gradually punished, and even if he marries her, he will ultimately be excluded from his class and family. His father has already shown the first step of this punishment process by sending him to the construction site in Gebze. The fact that Mertkan is sent to the construction site in Gebze by his father before his military service is a punishment imposed on Mertkan by the class he belongs to for his 'forbidden love' with Gül, which violates class values. He completes his imprisonment in a house that does not have the facilities he had in his father's house, realizes his class purification, and returns to his home in Istanbul to rejoin his nuclear family consisting of his mother, father, and himself. These three people come together around the meals cooked by Mertkan's mother, Nazan, and once again construct the Turkish right-wing conservative traditional upper class family in practice and the minds. Karakaşlı declares that the process of class discipline for Mertkan, who returns from his isolation in Gebze to the family dinner in the film's final scene, has ended. According to her, Mertkan is now ready for use as a product of the power apparatus. With a ceremonious return to the family table, it is as if he takes pride in being acknowledged as a man by his father and sits at the family table. The process is complete for Mertkan (Karakaşlı, 2020:137).

Gül represents a potential meaning for Mertkan's "meaningless" life. At the same time, she is the only choice he has made independently, without his father's will. Through the "Gül choice," Mertkan develops a subconscious resistance against the class from which he comes. Perhaps due to his personality, Mertkan has never adapted to the role his class expects him to play or the philosophy his class wants him to embrace. The family dinner table at the end of the film does not signify that he has accepted this role and philosophy but merely proves that he has submitted to it. He neither internalizes nor can internalize the "upper class" role assigned to him by his class; however, he also lacks the willpower and qualifications to realize any other way of life or role outside his class.

The situation, which we mentioned as "the only choice he made independently and without his father's will," actually reveals a desire for subjectification. Both Mertkan and Gül have violated the roles assigned to them by the class structure of capitalist society and made choices that society does not expect from them. According to the system, Mertkan has dared to engage in a relationship with a girl from a class that is positioned below him by the system. In contrast, Gül, again, according to the system, has

had the audacity and impertinence to be involved with a boy from a class positioned above her by the system. The fact that both Mertkan and Gül violate what the system deems appropriate for them shows that they reject their roles and positions. In Karakaşlı's perspective, individuals who do not accept objectification pay the price for their efforts to become subjects (Karakaşlı, 2020:133).

Similarly, Ahıska argues that the objectification of the subject occurs with the extinguishing of the subjective aspect of the self (Ahıska, 2020:224). In this societal structure, which supposedly grants individuals freedom, it is evident that the most significant constraint on individuals comes from the class to which they belong. There are no issues as long as that one dissolves into the social structure set forth by the system as an object; however, attempting to become a subject and violating the role assigned by the system marks the beginning of a significant problem for the individual.

Viewing Mertkan as a more miniature society or society as a bigger Mertkan, allows us to construct a parallel between the concepts of Mertkan and society. According to Deniz and Akmeşe, the transformation in the social structure is reflected in Mertkan on a micro level (Deniz and Akmeşe, 2015: 88). Mertkan, who is practically interning "to become a man of the right-wing, conservative, nationalist upper class", until he takes over the management of the mean of production (the company), sees every event which he experiences and witnesses as an opportunity to prepare himself for his future profile better.

One of the achievements of the film Çoğunluk, according to Ahıska, is that it triggers the anger we feel from our inability to hold on to various possibilities of life and love (Ahıska, 2020:231). This anger is deeply buried in our subconscious, one that we are often unaware of. Mertkan takes out all his frustration from losing Gül as a result of the pressures from the class he belongs to on the Kurdish workers employed at his father's construction site. This reflex, which develops unconsciously in Mertkan, stems not only from seeing those workers as relatives who have taken Gül back to her hometown but also from the simmering, volcanic anger within him—anger he harbors toward his class and father, who have taken Gül away from him but which he cannot express. The film Çoğunluk gains its cinematic value and depth by shedding light on the defeats both Mertkan and we experience—defeats over which we have no control and sometimes not even the chance to resist.

As A Consequence

Mertkan, although he does not seem like the majority, is actually a majority. He is an extension of the non-upper class majority within the upper class, which is a minority in number. He is a bundle of troubles that represents society's troubles on himself. He is nothing more than an unfortunate example who gets out of bed every day and gets defeated repeatedly in the life in which he is involved. Although his father's efforts to 'make him a man' in particular are a futile effort for Mertkan, who will never

be able to be a upper class man at the level which his father wants, Mertkan's story, which does not end at the family table where he sits at the end of the film, but instead begins right there, has long-term importance for both Turkish cinema and in terms of showing us the tragedy which all Turkish youngs share to a greater or lesser extent.

REFERENCES

Written Sources

Adorno, T. W. (1951). Freudian theory and the pattern of fascist propaganda. *Psychoanalysis and the Social Sciences*, (ed.: G. Roheim), Vol. 3, New York: International Universities Press.

Açıkel, F. (2023). *Kutsal mazlumluktan makyavelist despotizm'e - Akp otoriterliğinin psikopatolojisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ahıska, M. (2020). İktidar ve taşlaşma, Çoğunluk filminin düşündürdükleri. *Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler,* (ed.: U.T. Arslan), İstanbul: Metis Yayınları.

Aydoğan, D. (2020). Hegemonik erkeklik krizi ve yeni Türk sineması'nda erkeklik halleri. *Erciyes İletişim Dergisi*, 7(1), 1-24.

Batur, A. L. (2011). Son dönem Türkiye sinemasında gerçekçilik ve sinemada masalın kullanılması. *International Golden Boll Congress on Cinema*, 83, 171-174.

Batuş, E. (2019). *Türk sinemasında üniversiteli olgusunun değişimi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bourdieu, P. (2013). *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dağ, M. (2021). Sabri F. Ülgener'in "iktisadi çözülmenin ahlak ve zihniyet dünyası" eseri hakkında bir inceleme. *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 117-128.

Deleuze, G. – Guattari, F. (1993). *Kapitalizm ve şizofreni 2, kapma aygıtı*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Deniz, K. – Akmeşe, Z. (2015). Sinemada toplumsal eşitsizliklerin temsili: "Çoğunluk" filmi örneği. *Erciyes İletişim Dergisi "Akademia"*, 4(1), 86-96.

Erbalaban Gürbüz, Ö. (2015). Yeni (bağımsız) Türk sinemasında kitle iletişim aracı olarak televizyonun temsili. *Selçuk İletişim*, 8 (4), 266-280.

Eren, İ. - Aktan, E. Ö. A. (2024). Beyond the Silver Screen: Exploring Future Public Life Through Sociological Film Analysis. *Sage Open*, 14(4), 1-21.

Freud S. (1949). *Group psychology and the analysis of the ego*. London: The Hogarth Press and The Institute Of Psycho-Analysis.

Göle, N. (2000). *İslam'ın yeni kamusal yüzleri: İslam ve kamusal alan üzerine bir atölye çalışması.* (ed.: Nilüfer Göle), İstanbul: Metis Yayınları.

Göncü, S. – Sim, Ş. (2018). Demokrasi bağlamında son dönem Türk sinemasına bir bakış: Tepenin Ardı ve Çoğunluk film örnekleri. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 30, 75-92.

Jung, C.G. (1999). *Keşfedilmemiş benlik*. İstanbul: İlhan Yayınevi & Danışmanlık.

Kaplan, M. - Yardımcıoğlu, M. (2020). Alan, habitus ve sermaye kavramlarıyla Pierre Bourdieu. *HABITUS Toplumbilim Dergisi*, 1, 23 – 37.

Karakaşlı, K. (2020). Çoğunluk olarak az. *Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, (ed.: U.T. Arslan), İstanbul: Metis Yayınları.

Kutluer, İ. (1992). Niyazi Berkes. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 5, 507-509, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Mardin, Ş. (2020). *Türkiye'de toplum ve siyaset, makaleler 1*. (ed.: Mümtaz'er Türköne-Tuncay Önder), İstanbul: İletişim Yayınları.

Nas, İ. (2013). *Yakın dönem Türk sinemasında varoluşçuluk ve yabancılaşma*. İstanbul: T.C. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sümer, M. (2022). *Pierre Bourdieu'nün modern toplumlarda hiyerarşi görüşü üzerine bir inceleme*. Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Thwaites, E. Ç. (2020). Çoğunluk'taki hayalet. *Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, (ed.: U.T. Arslan), İstanbul: Metis Yayınları.

Torun, A. (2017). Sinema – kent ilişkisinde İstanbul: İlk yıllarından bugüne Türk sineması'nda İstanbul'un görünümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2017(I), 147-166.

Tunalı, D. (2011). Klostrofobik çoğunluk: Ters yüz edilmiş bir politik açılımdan gündelik yaşam pratiklerindeki açmazlara dair, Çoğunluk filmi üzerinden bir okuma denemesi. *International Golden Boll Congress on Cinema*, 83, 178-189.

Türk, H. B. (2010). Seren Yüce'nin filmi vesilesiyle çoğunluk ve orta sınıf halleri üzerine, Bir ruh hali olarak çoğunluk. *Birikim*, 260, İstanbul: Birikim Yayınları.

Yüksel, E. (2013). Babalar ve oğullar: 2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik krizi. *Sinecine*, 4(2), 41—67.

Electronic Sources

URL-1: Türker, Y. (2010). Çoğunluk ya!. https://kaosgl.org/gokkusagi-forumu-kose-yazisi/cogunluk-ya-. (Access Date: September 15th, 2024)

URL-2: https://www.studysmarter.co.uk/explanations/spanish/spanish-film/film-sociology/#:~:text=Sociological%20film%20analysis%20is%20a,broader%20societal%20influences%20and%20implications. (Access Date: February 3rd, 2025)

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 03.11.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 21.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1578691
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 1068-1085.

Araştırma Makalesi
Research Article

CHARLES DİCKENS'IN BİR NOEL EZGİSİ ESERİNDE ÖLÜM KAYGISI, MÜLKİYET HIRSI VE VAROLUŞ

♦

DEATH ANXIETY, AMBITION OF PROPERTY AND EXISTENCE IN A CRISTMAS SONG BY CHARLES DICKENS

Sevra FIRINCIOĞULLARI*

ÖZ: Bu çalışmada Charles Dickens'ın "Bir Noel Ezgisi" adlı eseri modern çağın ve modern çağ insanının temel problemi olan ölüm kaygısı, varoluş, mülkiyet hırsı bağlamında karakter simgelerin anlam yükleri üzerinden analiz edilmiştir. Bir Noel Ezgisi Dickens'ın çocuk klasikleri içinde sayılan ünlü eseridir. Eserin ana karakteri Scrooce oldukça varlıklı bir işadamıdır. Yanında çalıştırdığı kişiler, ailesinden bireyler ve yaşamına uzaktan da olsa katılan herkese karşı oldukça katıdır. Tüm zenginliğine rağmen sürekli para hesabı yapan ve parayı yaşamının merkezine alarak temel değeri haline getiren Scrooge, bir Noel gününde kendiyle yüzleşmesini sağlayacak olağanüstü olaylar yaşamaya başlar. Noel gecesi yakınlarıyla zaman geçirmek veya ihtiyacı olan insanlara yardım etmek ya da yanında çalıştırdığı elemanına yeteri kadar olanak vererek bu günü mutlulukla geçirmesi için yardım etmek gibi şeyleri saçma bulmaktadır. Ancak o gece öfkeyle savunduğu tüm bu durumları yadsımasını sağlayacak şeyle yüzleşir; ölümle. Noel gecesi ölen ortağının hayaleti onu ziyaret eder. Ölümle yüzleşmesi Scrooce'un maddi telaşların tümünün üzerinde düşünmeye başlamasına neden olur. Yaşamın her anının anlam içermesi gereken değerli bir şey olduğunu ilk defa ölümle karşı karşıya geldiğinde fark eder. Bu aşamadan sonra mülkiyetle bağı, insanlarla ilişkisi ve yaşama bakışı büyük değişikliğe uğrar. Maddi telaşların üstünde manevi değerlerle yaşamaya yönelen Scrooce'a bu değişimi yaşatan şey ise ortağının hayaletinin ona yaşamını nasıl harcadığını; maddi telaşlar içinde anlamsız ve değer üretmeden geçirdiğini göstermesiyle gerçekleşir. Eserin genel olarak modern çağın karakteristiği haline gelen maddiyatçılık, kapitalist döngüyü üreten ilişkiler, para hırsı ve kaybolan manevi değerlerle ahlaki çöküşe ilişkin önemli mesajlar içerdiği söylenebilir. Aynı şekilde eser modern insanın bu karakteristiği yaratan döngüyü nasıl değiştirebileceğine dair vurguları da içermekte dolayısıyla modern kapitalist dönemin para ilişkilerine dayalı yabancılaşmış döngüsünün aşılabileceğinin altını çizmektedir. Çalışmada edebiyat sosyolojisi alanında kullanılan göstergebilim tekniğiyle roman karakterlerinin anlam yükü serimlenmiş ve eserin temel mesajı ışığında simgelerin dikotomik karakteri göstergebilimsel dörtgen ile tanıtılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat Sosyolojisi, Mülkiyet, Ölüm Kaygısı, Varoluş

ABSTRACT: *In this study, Charles Dickens' "A Christmas Carol" is analyzed through the meaning loads of character symbols in the context of death anxiety, existence, and property greed, which are the main problems of the modern age and modern age people. A Christmas Song is Dickens' famous work which is counted among children's classics. The main character Scrooce is a wealthy businessman. She is very strict with the people she works with, her family members and*

*Dr.-Bir Kuruma Bağlı Değildir/Hatay-sevrafirinci@gmail.com (Orcid: 0000-0003-1052-6092)

This article was checked by Turnitin.

everyone who lives in the distance. Despite his wealth, Scrooge, who constantly calculates money and makes money the center of his life by making it his core value, begins to experience extraordinary events that will allow him to confront himself on a Christmas day. He finds it absurd to spend time with relatives on Christmas night or to help people in need, or to help him or her to spend the day happily by giving the employee enough time. But that night, he confronts something that will allow him to deny all those situations he furiously defends; death. The ghost of his partner who dies on Christmas night visits him. The confrontation with death causes Scrooce to start thinking about all of the material rush. For the first time, he realizes that every moment of life is a valuable thing that must have meaning. After this stage, the relationship with property, relationship with people, and the way they look at life undergo a major change. What makes Scrooce change is to live with spiritual values above material rushes, and how the ghost of his partner spends his life on him; It is realized by showing that it is meaningless and does not produce value in material flurries. It can be said that the work contains important messages about materialism, the relations that produce the capitalist cycle, the ambition of money and the lost spiritual values and moral collapse which have become the characteristics of the modern era in general. In the same way, the work includes emphasis on how modern man can change the cycle that created this characteristic, thus underlining that the alienated cycle of the modern capitalist era based on monetary relations can be overcome. The study ıncludes tecnic of literature socıology and it has been emphasis on its characters meaning and the dicotomoy of each other

***Keywords**: Sociology of Literature, Ownership, Death Anxiethy, Existence*

Çalışmanın Ana Eksenindeki Temel Kavramlar

İnsanın Varoluşu, İnsani Potansiyeli, Vicdan İtkisi ve Ölüm

İnsan yaşamında en güçlü itkilerden biri yaşam içgüdüsüdür. Yaşamaya yönelimli bir şekilde hayata başlayan insan yaşamını ölümün farkındalığıyla sürdürmek zorundadır. Bilinçli bir varlık olması itibariyle diğer canlılardan ayrılan insan, ölüm gerçeğini bile bile yaşamaya devam etmek zorunda olan tek canlıdır. Yaşam itkisiyle doğan bir varlık olarak bir gün yaşamının sonlanacağını bile bile yaşamaya devam etmesi insanın varoluşsal sancısıdır ve bundan kaçması imkânsızdır. "Ölüm insanların içinde bulunduğu en büyük ikilemdir. İnsan isterse ölümü seçebilir fakat istemese de ölümü yaşayacaktır. Ölüm varoluşun çözemediği fakat yaşamak zorunda olduğu belki de yaşamın anlamının içinde saklı olduğu en büyük gizemdir (Yanbastı, 1990: 245). Ölümle karşı karşıya kaldığı bu durum onun ölüme karşı sürekli bir savunma içinde olmasına ve yaşamın devam edeceğine dair kendini yatıştırmaya yönelmesine neden olmaktadır.

> "İnsanda var olan en derin ve en güçlü arzulardan birinin yaşama isteği olduğu anlaşılmaktadır. İnsanı ürküten, insana korku veren şey, hayatın bir yerde sona ereceğini düşünmek ve bilmektir. Bundan dolayıdır ki, kişi, bu kaçınılmaz sona götürebilecek her tehdit ve tehlikeden uzak durmaya ve bunlardan kendisini korumaya çalışır. Açlık, susuzluk, karanlık, aşırı sıcak ve soğuk, hastalık, yaralanmak, yaşlanmak, savaş, doğal afetler, küresel ısınma, çevre kirliliği… gibi durumlar bu nedenle, yani sonunda ölüm ihtimali olduğu için, tehdit ve tehlike olarak algılanır ve bunlara karşı tedbirler alınmaya çalışılır.

Genel olarak düşünüldüğünde, insanın kendi hayatını devam ettirme arzusu, çabası hatta refleksini içeren bir donanımla programlanmış olduğu söylenebilir" (Yıldız, 2014: 34).

Ölüm insanın yaşam boyunca geçirdiği korkular içerisinde en güçlü korku olduğundan ölüm gerçeği insanın yaşamının her anında bilinçli olarak yüzleşmek zorunda olduğu kaçınılmaz sondur ve bu durum onun tüm eylemleri üzerinde etkilidir. Aynı zamanda ölüm korkusu sağlıklı bir yaşam ve güçlü bir yaşam doyumu kadar, sağlıklı bir vicdan bütünlüğü için de olanak sağlar. Zira insan ölümlü olduğunun farkında olan tek varlık olduğundan yaşamına bir anlam katmak zorunda olan ve kendine varoluşunun hesabını vermek durumunda olan tek canlıdır. Varoluşsal sıkıntı ölüm gerçeğiyle ilgilidir ve bu durum anlamlı ve iz bırakan bir yaşamı geride bırakma isteğini de beraberinde getirmektedir.

> "İnsan yaşam süresinin sınırlılığının farkında olan bir varlık olması itibariyle hayatını bir anlam çerçevesinde üretmek ve kendini gerçekleştirmek isteyen tek varlıktır. Abraham Maslow'un "*İnsan Olmanın Psikolojisi*" eserinde belirttiği gibi insan yapı olarak yaşamı boyunca kendi varlığının daha çok tamamlanmasına yönelir. Bu tamamlanma genel olarak iyi değerlere, yürekliliğe, dürüstlüğe, sevgiye, yönelik bir istençtir ve oldukça güçlü bir itkidir. Bu itki tüm insanlarda potansiyel olarak vardır" (Fırıncıoğulları, 2018: 8).

Maslow'a göre vicdan bizi tam anlamıyla bir insan olmaya, yaşamı değerli bir şekilde tamamlamaya ve ölümü kabullenerek kendi yaşam süremiz içinde değerler üreterek yaşamaya yönlendirir.

Vicdanın kiminde daha etkili kiminde daha zayıf şekilde varlığını sürdüren değişik bir yanı, başka bir deyişle değişik türde bir vicdan vardır. Bu "temel vicdan"dır. Bu vicdan kendi doğamızın, yazgımızın, kapasitemizin; kendi yaşam "çağrı"mızın bilinçdışı ve bilinç ötesi algılanışından kaynaklanır. Bu vicdan kendi içsel doğamıza karşı dürüst olmamızı; onu kendi zayıflıklarımız, çıkarlarımız ya da diğer nedenlerle yadsımamızı ister bizden. Yeteneklerini körelten, doğuştan ressam olup da hisse senetleriyle boğuşan, akıllı olan ama aptalca bir yaşam sürdüren, doğruyu görüp de ağzını açmayan, yürekliliğini öldürüp korkaklaşan tüm insanlar içten içe kendilerini aldattıklarını ve bu nedenle kendilerini aşağı gördüklerini hissederler. Sonuçta yaşanan kendini cezalandırma durumu yalnızca nevroza da yol açabilir, doğru olanı yapmaya başlamanın sonucunda yenilenmiş bir yürekliliğe, haklı bir öfke ve artan bir özsaygıya da" (Maslow, 2001: 12). Bu durum insanın türsel özelliğidir ve yaşamına bir anlam katma isteği ve itkisiyle de doğrudan ilgilidir. İnsan içindeki insansal potansiyel gereği kendini bütünlemek zorundadır. Kendini tamamlama itkisi içindeki yaşam çağrısına cevap vererek hayatına bir anlam katma ihtiyacıyla ilgilidir. Ölümlü olduğunun farkında olarak yaşamaya devam eden tek varlık insandır ve bu durum onu kendini tamamlayarak yaşamı bir anlam uğruna sürdürmeye yöneltir.

> "Fransa'da gerçekleştirilen bir kamuoyu araştırmasına göre de halkın 89'u, insanın uğruna yaşayabileceği bir şeye ihtiyaç duyduğunu belirtmiştir. Araştırmaya katılanların %61'i, hayatlarında ölmeye değer bir şeyin veya bir insanın bulunduğuna dair düşüncelerini belirtmişlerdir. Aynı araştırmayı, Viyana'da çalıştığı hastanede hem personele hem de hastalara uygulayan Frankl, önceki araştırma bulgularıyla kendi bulguları arasında, %2'lik bir farkın dışında aynı sonuca ulaşmıştır. Güney Almanya Logoterapi Enstitüsü'nün kurucusu E. Lukacs, gerek 1971'de doktora çalışması olarak 1340 kişilik bir grup üzerinde gerçekleştirdiği alan araştırmasında ve gerekse daha sonra 1000 kişi üzerinde gerçekleştirdiği diğer bir alan araştırmasında benzer sonuçlara ulaşmıştır" (Bahadır, 2011: 25).

> "İnsandaki bu varoluş potansiyeli onun psikolojik boyutudur ve tüm eylemlerinde etkilidir. Dolayısıyla sağlıklı bir benlik, vicdan gelişimi ve gerçek bir yaşam doyumu için ölümü kabullenmek gerekir. Kişi gerçekten değerli, mutlu, anlamlı ve sağlıklı bir yaşamı geride bıraktığını düşünüyor ve bunu derinlikle hissediyorsa ölümü kabullenişi de daha olanaklı olmaktadır. "Ölüm korkusu yaşama konusundaki başarısızlığın sonucudur. Yaşamımızı ziyan etmiş ve yeteneklerimizi üretici bir biçimde kullanma şansını yitirmiş olduğumuz için suçlu törebilincimizin dile gelişidir. Ölmek amansız bir acıdır ama hiç yaşamadan ölmek zorunda kalmak düşünü katlanılamayacak bir düşünüdür…" (Fromm, 1998: 161, 162).

İnsan sürekli doyum alamadığı ve yaşayamadığı bir hayatın sonlanacağı korkusuyla yüzleşmekten kaçınmak için çeşitli savunma mekanizmaları geliştirmektedir. Bunlardan en bilineni mülkiyete yönelik ortaya çıkan güçlü doyumsuzluk hissi ve durmadan para biriktirerek bu korkuyu yatıştırma itkisidir.

> "Ölüme ilişkin tutumlardan olan bastırma ve maskelemenin, insanlar arasında yaygın bir tepki olduğu kabul edilmektedir. Maskeleme, ölüm hakkında düşünme fırsatı bulamamak için kendini, tamamen günlük işlere vermek suretiyle meşgul etmektedir. Bastırma ise, ölüm kavramını şuurdan atarak etkisiz hale getirmektedir. İleriye dönük planlarımızı yaparken çoğu kez ölümü hiç düşünmeyişimiz de savunma mekanizmasını kullandığımızdan dolayıdır. Yine oldukça yaşlı insanlarda sık sık gözlenen para biriktirme ve kimseye yardım etmeme gibi davranışlar ölüm düşüncesini bastırmaya yönelik davranışlara örnek olarak verilebilir (Alexander ve Adlerstein, 1959 ile Cüceloğlu s. 32, 1991'den aktaran Yıldız, 2014: 35).

Ölüm korkusunun yarattığı dehşet, ölüm gerçeğini bastırma ve ölümsüzlük arzusu gibi gerçeklikler insanın yaşamındaki en belirleyici unsurlardır. Onun tüm yaşamı ve davranış seçimleri üzerinde etkilidirler ancak insan bunun çoğunlukla farkında bile değildir. "Freud bilinçdışını sadece bilinçdışı dürtü olarak görmüştü; onun için bilinçdışı öncelikle

bastırılmış dürtüsellik idi. Ama aslında sadece dürtüsel olan değil, tinsel olan da bilinçdışıdır ve ilerde göstereceğimiz gibi, tinsel olan ve aslında varoluş zorunlu, hatta gereklidir bile, çünkü büyük ölçüde bilinçdışıdır: varoluş bir anlamda hiç düşünülmemiştir, çünkü düşünülemez (Frankl, 2014: 20). Dolayısıyla bilinçaltına itilen ölüm gerçeğinin dışa vurumu, biçimi, şiddeti ve yarattığı etki sonrasında fark edilebilmektedir. Bunun en çarpıcı örneği insanlık tarihi boyunca diktatörlerin eylemlerindeki yıkıcılık çerçevesinden ele alınabilir. Diktatörlerin tümünde görülen şiddet ve aşırılık içeren kararlar onların bilinçaltında ortaya çıkan ölüm gerçeğini maskeleme, ölüm gerçeğini bastırma ve tarih boyunca anılmak için unutulmaz eylemler gerçekleştirme itkisi üzerinden anlaşılabilir. "Epiküros, insanın ölümsüzlük arayışıyla ilgili farklı bağlamlar ileri sürmüştür. O'na göre aşırı dindarlık, aşırı zenginlik, güç ve onur kazanmak için verilen büyük çaba, insanların ölümsüzlük arayışının sahte bir modelidir" (Yalom, 2008: 75).

Diktatörlerin aşırı güç kazanma ve unutulmaz eylemlerle tarihe geçme kaygısı modern dönem insanında ne olursa olsun tanınma ve şöhret olma tutumunda izlenebilir. Zira söz konusu tutumun kendisi kişinin kendine ve diğerlerine yönelik bir yıkıcılığı da içerebilmektedir. Kişinin vicdan gelişimindeki bir geriliğe de işaret eden durum modern dönemde insanın mülkiyet hırsı, para karşısındaki durumu ve tutumu çerçevesinde izlenebilir ve bu yöndeki yozlaşma ve çöküşün temelindeki izler fark edilebilir. Zira insan hem olduğu hem de olabildiğidir ve eğer kendini gerçekleştirmezse içindeki ölüm içgüdüsü ile yıkıma yönelerek mutlaka yarına kalma isteği ile davranabilen bir türdür.

İnsanın kendini gerçek anlamda tamamlamasının, sağlıklı bir vicdan gelişiminin, gerçek ve değerli ilişkiler üreterek yaşamda iz bıraktığını hissedebilmesinin yolu içindeki gerçek insanca sese kulak vermesidir. Kendini tamamlama yönünde insanı çağıran bu ses Abraham Maslow tarafından insanı yaşama çağıran ses yani hayatın anlamı olarak tanımlamaktadır. Bu ses insanın her ölümle yüzleştiğinde ortaya çıkan onu yaşama çağıran insansal gücünü ve potansiyelini ona hatırlatan sestir.

> "Ölüm peşimizi hiç bırakmaz; erken çocukluk yıllarımızdan beri bilincimizin hemen kıyısında duran karanlık varlığıyla meşgul oluruz. Karakter oluşumunda önemli bir rol oynayan ölüm korkusuna karşı inkâra dayalı savunmalar geliştiririz. Pek çok filozof, yaşam ve ölümün iç içe geçmiş olduğundan bahseder: İyi yaşamayı öğrenmek, iyi ölmeyi öğrenmek; aynı şekilde iyi ölmeyi öğrenmek de iyi yaşamayı öğrenmek demektir. Ölümle yüzleşmek insanın bakış açısını değiştiren çarpıcı bir fırsat sunar. Heiddegger iki varoluş biçiminden söz eder: İlki, dünyadaki şeylerin var olma şekline hayranlık duyduğumuz "gündelik" bir varoluştur. Bu, var olduğumuzu unutma, kaçma, bizi kuşatan nesnelerin bolluğuyla uyuşma durumudur. İkincisi ise, "ontolojik" varoluş biçimidir. Bu, yaşadığımız dünyadaki şeylerin varlığına ve her şeyin böyle oluşuna

> hayran kaldığımız bir bilinçli farkındalık durumudur. Bu varoluş durumunda kişi hayatını değiştirmeye hazırdır" (Yalom, 2020: 53).

Söz konusu ontolojik duruma çağrı olarak nitelendirilebilecek olan sese kulak verme ya da kendini ona kapatma yönündeki seçim kişinin varoluşsal seçimini de ortaya koyar ki; durum aynı zamanda onun insansal potansiyelini ortaya koyma seçiminin kendisidir.

Kişi bu sesten uzaklaştığı ölçüde manevi olarak daha güçsüz, daha korkak ve tedirgin bir halde güçlü bir iç sıkıntısıyla mücadele etmek durumunda kalmaktadır. Erich Fromm bu itkiye "törebilinç" demektedir. Törebilinç insanın kendi olması yönünde, gerçek ahlaki mirasına göre davranmaya yönelten sestir. Bu sese kulak vermek, insanın gerçek ve insanca bir yaşamı üretebilmesi, kendini tamamlayabilmesi, iyi ilişkilerle sağlıklı bir ömür geçirdiğini hissedebilmesi için gereklidir.

> "İnsan törebilincinden uzaklaştıkça robotlaşmakta ve sadece onaylanan roller içinde gösterişli bir yaşamı tercih ederek kendini kendi yaşam sesine kapatmaktadır. İçinde yaşamın temel özüne dair tüm insanca güçleri de törebilincinden uzaklaşarak yok etmektedir. Ancak insan sadece kendi içindeki ses (törebilinç) sayesinde kendi özünde bekleyen tüm insansal potansiyele ve ahlaki mirasa ulaşabilir. Gerçekten insan olmasının tek yolu budur" (Fırıncıoğulları, 2018: 32).

Kendini iç sesine Fromm'un törebilinç olarak adlandırdığı ve Abraham Maslow'un insanın yaşam çağrısı olarak nitelendirdiği sese kapatması güçlü patolojilerin oluşmasına neden olduğu gibi insanda yaşamını boşa geçirdiği hissi uyandırmaktadır. Ünlü psikiyatr İrvin Yalom'un da belirttiği gibi "ölüm anksiyetesi hayat tatminiyle ters orantılıdır" (Yalom, 2000: 332). İnsanın yaşam doyumu eksik kaldığında ve insani potansiyelini ortaya koyamadığında ölümü düşünmek çok daha acı veren bir şey haline gelmektedir. Ölümle bu şekilde yüzleşmek insanda güvensizlik, korku, kaygı gibi duyguları tetiklemekte bu durumda kişi bunu maskelemek veya bu duygunun verdiği dehşet karşısında kendini yatıştırmak ihtiyacı duymaktadır.

> "Ölümü düşünmek eğer dehşet verici ise, ölümü düşünen kişinin emniyetsizlik duygusu hissetmesi beklenilir bir şeydir. Eğer maddiyatçı hedefler bu duyguyu teskin için benimsenen şeylerse, ölüme kafayı takan insanların zamanla maddiyatçı olmaları akla yatkındır. İleri düzeyde maddiyatçı insanların rüyalarında ölümün önemli bir yer tutuyor olması da bu fikri destekleyici mahiyettedir" (Kasser, 2013: 83).

Maddi tatmin kişinin güven duygusunu ve ölüm karşısında yaşadığı dehşeti belli oranda yatıştırabilmektedir. Ancak bu korkunun kendisi kalıcı ve çok güçlü olduğundan maddi anlamdaki kazanımlar kişiyi çok kısa süre yatıştırabilmekte, ölüm karşısındaki dehşet ve kişinin iç tedirginliği tekrar geri gelmektedir. "Ölümün itiraf edilememesi ise ölüm korkusunun ve

kaygısının insanın hayatında önemli bir yerde durduğunu göstermektedir" (Sağır, 2017: 56). Bu durumun aşılamaması güçlü bir kısır döngü yaratmakta maddiyatçı bireylerin sürekli mal edinmeye veya para biriktirerek kendini güvende hissetmeye çalışmalarını beraberinde getirmektedir. Bu konuda Amerikalı sosyal bilimci Twenge'in Amerikan gençliği üzerinde yaptığı araştırma çarpıcı sonuçlar ortaya koymaktadır. "1976'da lise son sınıf öğrencilerinin %16'sı "çok paraya sahip olmak" ifadesi için "son derece önemlidir" seçeneğini işaretlemişti. Bu oran 2006'da %26'ya ulaştı. Lise öğrencileri "iyi maaşlı bir işe sahip olmak" ifadesinin "ahlaklı ve onurlu olmak" ifadesinden daha önemli olduğunu söylediler. Pew Araştırma Merkezi kısa bir süre önce 18-25 yaş arasındakilere kuşaklarının en önemli hedeflerini sorduğunda %81'i "zengin olmak" dedi. Bu oran "ihtiyacı olanlara yardım etmek" diyenlerin iki katından fazla "bir toplulukta lider olmak" diyenlerin dört katı ve "daha çok manevi değerlere sahip olmak" diyenlerinse sekiz katıydı. 1967'de üniversite birinci sınıf öğrencilerinin %45'i "maddi olarak iyi duruma gelmek" önemlidir demişken bu sayı 2006'da %75'e yükseldi… 90'lı yılların sonlarında Amerikalılar ayakkabılara mücevhere ve saatlere (80 milyar dolar) yüksek eğitimden (65 miyar dolar) daha fazla para harcadılar. 20 yaş altı kızlar %98 gibi inanılmaz bir oranda en sevdikleri faaliyetin alışveriş yapmak olduğunu söylüyor (Twenge, 2010: 231).

Daha çok para ve tüketime yönelen bu kişiler kendi iç tedirginliklerinden kurtulmak için devamlı daha fazlasını elde etme telaşı yaşadıklarından diğerini sömürerek veya ezerek de olsa bu sahte tatmini elde etme ihtiyacı duymaktadırlar. Bu kişilerin parayı idealleştirmelerinin nedeni kendi öz saygılarının düşük olması, kendi potansiyellerini ortaya koymadan ölümün geleceğine dair bekleyişin verdiği dehşet hissidir.

> "Maddiyatçı insanlar, zenginliği ve mal varlığını aşırı idealleştirmekte, bunun yol açtığı uyumsuzluklar ise söz konusu kişinin kendini daha iyi hissedebilmek için maddiyatçı vasıtalara daha fazla meyletmesine neden olmaktadır. Bununla birlikte, bu ikamenin sağladığı doyum kişinin saygınlık duygusunu ancak geçici olarak arttırmakta, çok geçmeden aynı memnuniyetsizlik döngüsü yeniden baş göstermektedir" (Kasser, 2013: 108 - 110). "Gerçek dünyanın üzerinde uçuşan ve şüphesiz o dünyayı yöneten değerler dünyası görünüşte bağlantısız olmakla birlikte, para tarafından "saf form"unda temsil edilir… Diğer değer türlerinin hiçbiri bu bakımdan ekonomik değerlerden daha elverişli biçimde yerleşmemiştir" (Simmel, 2014: 130).

Bu çalışmada Charles Dickens'in ünlü eseri "Bir Noel Ezgisi" adlı eserinin ölüm kaygısı, mülkiyet hırsı ve varoluş bağlamında analizi amaçlanmıştır. Eser ana karakterin olay örgüsü içindeki dönüşümü bağlamında insanın mülkiyet hırsı ile varoluşsal sancısının ölüm kaygısıyla ilgisine yönelik güçlü mesajlar vermektedir. Bu bağlamda söz konusu eserin analizi üzerinden modern çağda mülkiyete yönelik hırsın artışı bunun

yarattığı eşitsizlik ve adaletsizlikler ve bunların varoluşsal kaygı ile ölüm korkusuyla ilgisi tartışılacaktır.

Eser Çözümlemesinde Uygulanan Teknik ve Yöntem

Çalışmanın ana ekseni ve bu yöndeki tartışmalar eserin içindeki karakterlerin modern çağın temel problemi olan ölüm korkusuna bağlı mülkiyet hırsı ve buna bağlı sorunlar temelinde biçimlenmiştir. Bu çerçevede eserin içindeki karakterlerin anlam yükleri ortaya konarak temel sorunsal bağlamında tartışma yapılmış ve romanın ana mesajı verilmiştir. Bilindiği gibi göstergebilim tekniği herhangi bir edebi eseri incelerken derin ve yüzey yapının ardındaki anlama odaklanır. Yani eserin dili, eserdeki yer ve zaman ancak en önemlisi incelenen gerçeklik bağlamında karakterin yani edebi eserdeki simgenin anlam yükü ile romanın ana mesajının ortaya konması göstergebilimin uygulanma biçimini oluşturur.

> "Bu teknik metnin dokusuna girerek onu anlama ve çözümleme, kesitlere ayırarak yeniden yorumlama olanağı taşımaktadır. Söz konusu yorum, ele alınan amaç doğrultusunda metindeki karakter simgelerin birbiri üzerindeki dönüştürücü etkisinin vurgulanması ile yapılmaya çalışılmıştır. Yine aynı teknik bağlamında, simgelerin eylemlerinin başlangıç ve bitiş süreçleri göz önüne alınarak ve yaşam ölüm karşıtlığı çerçevesinde göstergebilimsel dörtgenler oluşturulmuştur" (Fırıncıoğulları, 2018: 23).

Çözümleme yapılırken modern çağın temel karakterinde kendini hissettiren ölüm korkusuna bağlı yükselişe geçmiş olan mülkiyet hırsının etkisine vurgu yapılmış, eserde buna ilişkin karakter ve olaya bağlı durumlar söz konusu gerçeklik ışığında ele alınmıştır. Aynı zamanda eserin ana mesajı ile modern çağın en büyük problemlerinden biri olan mülkiyet hırsı ve bunun oluşturduğu yabancılaşmış döngünün ölüm gerçeğinin inkarı ile bağına değinilmiş, karakter simgelerin anlam yükleri ve birbiri üzerindeki dönüştürücü etkileri bu çerçevede ortaya konmuştur.

Eserin Varoluş, Ölüm ve Mülkiyet Hırsı Bağlamında Çözümlenmesi

Edebiyat sosyolojisinin temel tekniği olan göstergebilim bağlamında bakıldığında ana karakterin varoluş, ölüm, vicdan ve kendini gerçekleştirme noktalarında oldukça güçlü mesajlar veren bir simge olduğunu söylemek mümkündür. Romanın ana karakteri Scrooge'un genel karakter özelliklerine bakıldığında, modern çağın genel insan prototipine uyduğunu belirtmek mümkündür. Scrooce, manevi ilişkileri oldukça zayıf, sürekli maddi tatmin peşinde olan, cimri ve yalnız bir kişidir. Ana karakterin genel özelliklerine ilişkin betimlemeler romanın başında bu şekilde verilmiştir:

> "Değirmen taşının başındaki cimriydi o! Öğütücü, söküp alıcı, havada kapan, açgözlü, tuttuğunu bırakmayan, suyunu sıkan yaşlı bir günahkâr! Hiçbir çeliğin cömert ateş alamayacağı kadar keskin bileyi taşı, sır küpü, midye kadar yalnız ve kendi kendine yeterli… Dışardan gelen ısının ya da soğuğun Scrooce üzerinde etkisi hemen hemen

yoktu. Onu ısıtacak sıcaklık, üşütecek soğuk da yoktu. Esen hiçbir rüzgâr ondan daha dondurucu değildi. Yağan hiçbir kar onun kadar amacına ulaşamıyordu. Sağanak yağmurlar bile daha duyarlıydılar… Yolda onu durdurup, "Sevgili Scrooge nasılsın? Ne zaman beni görmeye geleceksin?" diye soran kimse olmazdı. Ondan kimse dilenmez, ona saati soran çocuk çıkmazdı. Yaşamı boyunca ne bir kadın, ne de bir erkek şuraya ya da buraya nasıl gidilir diye ona yol sormadı" (Dickens, 2000: 9, 10)

Dükkânına gelip kendisinden yardım isteyen ihtiyaç sahibi kişilere yönelik tutumu ve mülkiyet konusundaki hırsı Scrooge'un genel olarak yaşama karşı tutumunu, insan ilişkilerini ortaya koymaktadır. Genel anlamda olay örgüsü içindeki eylemlerine, diğer karakterlerle diyaloglarına bakıldığında Scrooge, modern çağın tüketime, mülkiyete yönelmiş, ölüm karşısında büyük bir kaygı duyan, varoluşsal karmaşası devam eden ve yaşamını yaşamak yerine ölüm kaygısını mülkiyet hırsıyla yatıştırmaya çalışan tedirgin insan tipini simgelemektedir. Bu insan tipini manevi ilişkileri zayıf, içsel tedirginliği fazla, öz saygısı düşük, empati kurma gücü zayıf olarak tanımlamak mümkündür.

"Eline bir kalem alan adam, "Bu kutlu günlerde, Bay Scrooge, yoksullar ve sıkıntıda olanlar için bir şeyler yapmamız isteniyor. Binlerce insan temel gereksinimlerini karşılayamıyor" dedi.

"Hapishaneler yok mu?"

Kalemi bırakan adam, "Çok hapishane var" dedi.

"Sendika işyerleri kapalı mı?"

"Açık. Bazıları açık"

"Treadmill ile yoksulluk yasaları hala geçerli mi?" diye sordu Scrooge.

"Her ikisi de işliyor, efendim"

"İyi! Bir an için onları bu yararlı faaliyetlerden alıkoyan bir şeyler var sandım," dedi Scrooge.

"Kitlelerin kutsal anlamda bir mutluluk taşıyamadığı kanısında olan bizler, bir fon oluşturup, bu yoksullara yiyecek, içecek ve yakacak yardımı yapmaya karar verdik. Bu günler yoksulluğun en yoğun hissedildiği, varlığa şükran duyulduğu günler oldukları için seçildiler. Sizin adınıza ne kadar yazalım bayım?

"Hiçbir şey!" dedi Scrooge.

"Adınızın gizli kalmasını mı istiyorsunuz?"

"Rahat bırakılmak istiyorum. Ne istediğimi sorduğunuza göre yanıtım bu. Ben Noel kutlamıyorum. Boş gezerleri şenlendirmeye kesem elvermez benim. Sözünü ettiğim kurumlara destek veriyorum ve bu bana yeterince pahalıya patlıyor. Zor durumda olanlar oralara

gitsinler. Çoğu gidemiyor. Çoğu ölmeyi yeğliyor. (Dickens, 2000: 16, 17).

Scrooge'un genel anlamda modern çağın kapitalist döngüsünü üreten duyarsızlaşmış insan tipini simgelediği söylenebilir. Bu simgenin ölüm karşısında duyduğu korku ve yaşamını anlamlı yaşayamadığı için sürekli maddi telaşlarla geçen hayatı onun değiştiren diğer simge ile karşılaşmasından sonra değişime uğrar. Onu ölüm gerçeğiyle ve yaşamını anlamlı şekilde yaşaması gerektiği yönünde uyaran birkaç yıl önce ölen ortağının hayaletidir. Hayalet, Noel gecesi Scrooge'u ziyaret ederek onu yaşam çağırısına ve varoluşuna yanıt vermesi konusunda uyarır.

"Scrooge dizlerinin üzerine çöküp, ellerini yüzünün önünde birleştirdi. "Acı bana" dedi, "korkunç görüntü, neden beni rahatsız ediyorsun?"

"Aklını dünya malı ile bozmuş adam!" diye bağırdı Hayalet, "benim varlığımı kabul ediyor musun?

"Ediyorum! Etmek zorundayım. Ama neden ruhlar yeryüzüne geliyor ve neden beni buluyorlar?"

"Her insanın ruhu diğer insanların arasına karışıp, belirli bir yol almakla yükümlü. Bunu yaşamında yapmaz ise, ölümünden sonra yapmak zorunda kalıyor. Ruhu huzur bulamıyor, geziyor. Zavallı ben! Böylece yaşarken göremediklerini, mutluluğa dönüştüremediklerini görüyor"

Hayalet bir kez daha bağırarak, zincirlerini şakırdattı. Gölgemsi ellerini ovuşturdu.

"Zincirle bağlısın. Bana nedenini söyle" dedi Scrooge.

"Ben yaşamım boyunca ürettiğim zincirleri taşıyorum. Ben onları halka halka, karış karış yaptım. Kendi hür irademle bu zinciri kuşandım."

Scrooge titriyordu.

…

"Yedi senedir ölü olduğun düşünülürse hala dolaşıyorsun"

"Yedi senedir dur durak yok. Sürekli pişmanlık var"

"Hızlı mı geziyorsun?"

"Rüzgârların kanatlarında," dedi, Hayalet… Ahh. Bu dünyanın iyiliklerle donanması için, ölümsüzlüklerin yüzyıllar boyu süregelen çabalarının sonsuzluğa ulaşması gerektiğini anlayacak kadar tutsak, zincire vurulmuş biri. Küçücük dünyasında iyi niyetle çabalayan herhangi bir Hıristiyan'ın yararlılık sınırlarına erişmesi için bu kısıtlı yaşamın yetersiz olduğunu bilmemek! Yaşamda değerlendirilemeyen tüm fırsatlar için sonsuza dek pişmanlığın fayda etmeyeceğini bilmemek! Ben de böyle biriydim! Ben de! Ne yazık!"

Sözlerin ona dokunduğunu fark eden Scrooge, "Ama sen çok iyi bir işadamısın Jacob" dedi.

"İş adamı mı? Benim işim insanlık olmalıydı. İnsanlığın mutluluğu, merhamet, anlayış, iyilik, dayanışma, sabır olmalıydı işim. İş yaşantım gerçek işlerin denizinde tek bir damlaydı yalnızca!...Neden insan kardeşlerimin arasından başımı kaldırmadan geçtim? (Dickens, 2000: 29, 30).

Bu noktadan sonra Scrooge, yaşamını nasıl geçirdiğini gözden geçirerek kendiyle bir hesaplaşmaya girer. Hayalet ölümü ve yaşamın anlamla donanarak yaşanması gerektiği yönündeki mesajı ileten simgedir. Hayalet ve Scrooge birlikte uzun bir seyahate çıkarlar. Bu seyahatte Scrooge rutin yaşamında fark edemediği birçok şeyi görmeye ve fark etmeye başlar. Bu yönüyle Scrooge yaşamını nasıl geçirdiğiyle yüzleştikten sonra değişir.

"Çok gezdiler, çok şey gördüler. Bir dolu eve konuk oldular ve her şey hep mutlu sonla noktalandı. Ruh, hastaların yataklarının başucunda durdu: Hastalar neşeliydiler. Yabancı ülkelere gittiler ve orada çabalayanların en yakın olduklarını gördüler. Umut doluydular… Yoksullar evinde, hapishanede, acının barındığı her yerde, kendini bir şey sanan yetkililerin kilit vurmadığı, Ruh'u dışlamadığı her yeri kutsadı ve Scrooge'a bir şeyler öğretti. Bu yalnızca bir gece ise, uzun bir geceydi. Scrooge'un bu konuda kuşkuları vardı. Bütün Noel tatili, birlikte oldukları süreye sıkıştırılmış gibi geliyordu. İlginçtir ki, Scrooge değişmiyor ama Noel'in Ruhu giderek yaşlanıyordu. Gözle görülür bir biçimde yaşlanıyordu. Scrooge, çocukların On İkinci gece partisinden ayrılana kadar bunun sözünü etmedi. Açıkça Ruh'a bakınca, saçlarının aklaştığını gördü.

"Ruh'ların yaşamları bu denli kısa mı?

"Bu dünyadaki yaşamım kısa. Bu gece sona eriyor."

"Bu gece mi!"

"Bu gece yarısı. Dinle bak! Zaman yaklaşıyor!"

Bunu sormaya hakkım yoksa beni affet ama eteğinden dışarı sarkan bir şeyler var. Ayak ya da pençe gibi bir şey mi? Bir pençe olabilir. Üstünde et var nasılsa. Bak buraya! Ruh'un sesi üzüntülüydü.

Giysinin katları arasından iki çocuk çıkardı. Perişan, korkmuş, zavallı ve korkunçtular. Scrooge'un önüne diz çöküp, eteklerine yapıştılar.

"Bak be adam! Aşağı bak!" dedi Ruh.

Bir kız ve bir oğlandı. Sarı benizli, zayıf, paçavralar içindeydiler. Kurt yavrularına benziyorlardı. Gençliğin hatlarını dolduracağı, en güzel renkleri ile bezeyeceği yerde kuru bir el gelmiş de onları kıvırıp bükmüş, parçalamış gibiydi. Meleklerin yerleşeceği tahtlarda şeytanlar dolaşıyor, kötü kötü bakıyorlardı. Evrenin tüm gizlerindeki hiçbir değişim ya da başkalaşım, böyle canavarlar üretmiş olamazdı.

Scrooge afallamıştı. Böyle önüne getirildikleri için güzel çocuklar demek istedi ama sözcükler boğazında kaldı. Böyle kocaman bir yalana ses veremiyordu.

"Ruh onlar senin mi?" Başka bir şey diyememişti.

"Onlar insanlığın" dedi Ruh; "benden babalarını istedikleri için eteklerime yapışıyorlar. Bu oğlan ilgisizlik. Kız ise yoksulluk. Her ikisinden de kork! Ama en çok da oğlandan kork! Bunu yok sayar, dile getirenlere yalancı dersen ya da kendi çıkarların için kabul edersen sonucuna katlanmaya hazır ol!" Eli ile kenti gösteriyordu.

"Gidebilecekleri bir yer, onlara bakacak bir kaynak yok mu?" dedi Scrooge.

"Hapishaneler yok mu? Yoksul evleri yok mu? Ruhun son sözleriydi bunlar (Dickens, 2000: 92, 93).

Simgelerin birbiri üzerindeki dönüştürücü etkisi bu seyahatlerden sonra gerçekleşir. Scrooge 'un benliği kendi yaşamına bir anlam katmadığını fark ettiği andan itibaren dönüşüme uğrar. Çok fazla parayla anlamsız, sevgisiz, yalnız geçirdiği bu hayat içinde tedirginlikle ve mutsuz geçirdiği günler içinde ölümü beklemektedir. Ölümü hatırlamak ve yaşamını gözden geçirmek benliğinde dönüşümü gerçekleştiren sarsıntıyı yaşamasına neden olmuştur. Scrooge artık yaşamı seven, elindekileri paylaşan, insanlara yardım eden, gerçek ve samimi ilişkiler kurabilen bir insana dönüşür. Gerçek zenginliğin yaşamı derinlikle ve anlamla yaşamak olduğunun farkına varmıştır.

"En iyi giysilerini giydi ve sonunda sokağa çıktı. Ellerini arkasında kavuşturan Scrooge, herkesi mutlu bir gülümseme ile izliyordu. Öyle hoş bir hali vardı ki, iyi niyetli birkaç vatandaş "Günaydın Bayım! Noel'iniz kutlu olsun! " dedi. Srooce sonraları, o güne dek duyduğu en güzel sözcüklerin bunlar olduklarını anlatacaktı.

Kiliseye gitti, sokaklarda dolaştı. Koşuşturan insanları izledi ve çocukların başını okşadı. Dilencilere sorular sordu. Evlerin mutfaklarından aşağı, pencereden içeri baktı ve her şeyin ona keyif verdiğini fark etti. Eskiden, bir yürüyüşün onu böyle mutlu kılacağını düşleyemezdi bile. Öğleden sonra adımlarını yeğeninin evine yöneltti… Eli yemek odasının tokmağındaydı. Yavaşça çevirdi ve kafasını içeri uzattı. Fred ve eşi masayı incelemekteydiler. Masa pek güzel donanmıştı ama genç gelinler pek titizlenirler, her şey kusursuz olsun isterlerdi.

"Fred! diye seslendi Scrooge

…

Hay Allah! Bu da kim?

"Benim. Dayın. Scrooge."

"Yemeğe geldim. Beni içeri alacak mısın Fred?"

İçeri almak mı? Çekerek içeri alırken kolunu koparmadığına şükretmeliydi. Beş dakika sonra kendi evindeydi. Hiçbir şey bu denli içten yaşanamazdı. Gelin aynıydı. Topper da. Balık etli baldız da gelince, görüntülerdeki kıza tıpatıp benzediği ortaya çıktı. Herkes gölgesine benziyordu. Ne hoş bir eğlenti, ne harika oyunlar, ne güzel bir gönül birliği, ne güzel bir mutluluk!

Sabah erkenden yazıhanesindeydi. Bob Cratchit'ten erken orada olmalı, Bob'u geç geldiğinde yakalamalıydı. Bunu aklına koymuştu.

Ve becerdi de! Olmuştu! Saat dokuzu vurdu. Bob yoktu. Çeyrek geçti. Bob yoktu. Bob tam on sekiz buçuk dakika gecikti. Scrooge, onun hücresine geldiğini görebilmek için kapısını sonuna kadar açmıştı.

Daha kapıya varmadan şapkası ile atkısını fora etmişti bile. Hemen taburesine yerleşti ve kalemine saldırdı. Saat dokuzu yakalayıp, önüne geçmek istiyor gibi bir hali vardı. Srcooge eski sesini alabildiğince yakalamaya çalışarak, "Heey!" diye homurdandı; "bu saatte buraya gelmekte ne demeye çalışıyorsun sen?"

"Çok özür dilerim, efendim. Geç kaldım"

"Öyle mi? Korkarım öyle. Böyle gel, lütfen"

Hücreden çıkan Bob, "Yılda bir kez oldu" diye yalvarmaya başlamıştı. "Bir daha olmayacağına söz veriyorum, bayım. Dün biraz fazla kaçırmışım efendim."

"Bak, dostum: Bundan böyle bu tür davranışları göz ardı edemem. Bu nedenle de…"

Scrooge taburesinden yere atlayıp, Bob'un omzuna öyle bir yumruk attı ki, adamcağız gerisin geriye, hücresine düştü denilebilir. "Bu nedenle, senin maaşına zam yağacağım… Sana bu güne dek verebildiklerimden daha da mutlu, neşeli Noeller, benim iyi yürekli dostum! Maaşını arttıracağım. Zorluklar içinde çabalayan ailene yardım edeceğim…

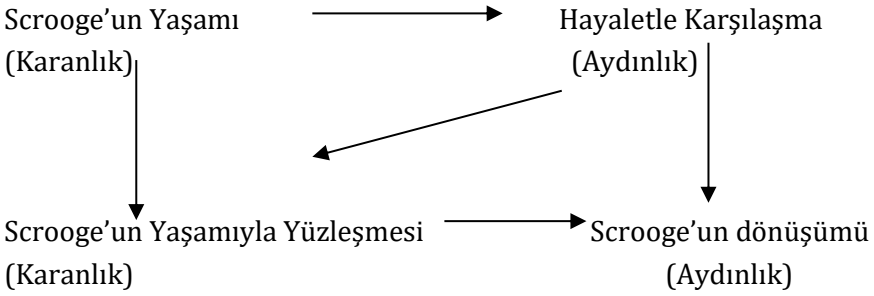
Scrooge verdiği sözlerden fazlasını yaptı. Bütün sözlerini tuttu ve ölümden kurtulan Yüksük Tim'e ikinci bir baba oldu. Bu yaşlı ve iyi kentin, aslında yaşlı ve iyi dünyadaki tüm kentlerin görebileceği en iyi dost, patron ve insanlardan biri oldu (Dickens, 2000: 126, 127, 128).

Simgenin Göstergebilimsel Dörtgenlerle Dönüşümü ve Romanın Ana Mesajı

Scrooge'un yaşamı ölümlü olduğunu hatırlayıp, bu gerçekle yüzleşebildikten sonra dönüşüme uğrar. Simgesel anlam yükü itibariyle günümüzün kapitalist, para ve mülk edinme odaklı yaşayan insanını simgeleyen Scrooge'un ölümsüzmüş gibi durmadan para biriktiren benliği kırılmaya uğrar. İnsanları umursamadan sadece kendi çıkarlarına yönelmiş acımasız varlığındaki dönüşüm ölüm gerçeğinden kaçmadan ve onunla karşılaştıktan sonra gerçekleşir. Bu aşamadan sonra Scrooge tüm yaşamını

gözden geçirir ve boşuna harcanmış, içinde anlam ve değer bulundurmayan sadece para biriktirme hırsıyla geçen yaşamıyla yüzleşir. Bu yüzleşmeden sonra benliğinde gerçekleşen dönüşüm onun insansal varlığını tamamlamaya yönelik itkisini harekete geçirir. İnsan ilişkileri, maddiyata yönelik tutumu ve hayata bakışı tümden değişime uğrar. Scrooge artık gerçek bir insan olma yönünde kendini gerçekleştirmeye yönelir.

Romandaki Karakter Simgelerinin Dönüşümü ve Göstegebilimsel Dörtgen ile Sunumu



Sonuç

Bu çalışmada Dickens'ın "*Bir Noel Ezgisi"* adlı eserinin mülkiyet, varoluş ve ölüm kaygısı üzerinden analizi amaçlanmıştır. Bilindiği gibi modern çağın en büyük problemi maddi değerlere maneviyatından daha çok önem veren, diğerini sömürmeye ve durmadan daha fazlasını elde ederek kendini tatmin etmeye yönelmiş kapitalist insan tipidir. Eserin ana karakteri Scrooge bu insan tipinin simgesidir. Ölüm gerçeğinden durmadan kaçan modern çağın insanı gibi o da, durmadan daha fazlasını elde ederek veya diğerini sömürerek kendi ölüm korkusunu yatıştırmaya çalışmaktadır. Çalışma içinde de belirtildiği gibi insanın en büyük ihtiyaçlarından biri varoluş ile ilgilidir ve yapılan psikiyatrik çalışmalar varoluşsal tedirginliğin insanın eylemleri üzerinde çok büyük bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle içindeki yaşam çağrısına cevap vermediği, ölümle yüzleşmediği ve yaşamını bir anlama dönük olarak yaşamaya yönelmediği sürece kaygısı artarak devam etmektedir. Bu kaygı onun tedirginliğini arttırırken, bu tedirginliği yine maddi araçlar elde ederek yatıştırmaya yönelmektedir. Bunları elde ederken diğerini sömürmek, ezmek, yok sayarak yaşamını sürdürmekten çekinmemektedir. Romanda bu insan tipi Scrooge karakteri ile simgeleştirilmiştir. Kendi çıkarları, maddiyatçı tutumu kadar para kazanma konusundaki hırsları ile Scrooge, modern çağın varoluşsal kaygılarından kaçmak için kendini para ve maddi öğelerle yatıştıran modern çağın insan tipidir. Modern çağ insanında görülen bastırılmış ölüm korkusu ana karakter Scrooge'un tutumunda görüldüğü gibi maddi araçlarla kendini yatıştırma ve daha çok para kazanarak bu tedirginlikten kaçma eğilimiyle kendini ortaya koymaktadır.

Makro boyutta düşünüldüğünde bu insan tipinin toplumsal yapı içinde sınıfsal uçurumları derinleştiren, eşitsizliği üreten insan tipi olduğu söylenebilir. Bu yönüyle kapitalist döngüyü üreten bu insanın, kendini gerçekleştirmekten kaçan, ölümü yadsıyan ve bu tedirginliğini yatıştırmak için çeşitli güç araçlarını elde etmeye çalışan, söz konusu araçlarla adaletsizliği üreten insanın kendisi olduğu söylenebilir. İncelenen eser göstergebilim tekniği ışığında analiz edildiğinde içindeki ana karakter Scrooge'un bu simgesel anlam yüküyle donandığını söylemek mümkündür.

Scrooge, ölüm korkusu ve varoluşsal kaygısından kaçtığı için durmadan daha fazlasını elde etmeye yönelmiş, yalnız, bencil tüm varsıllığına rağmen yaşam doyumu zayıf ve insani ilişkiler açısından yoksul bir kişidir. Karakterin dönüşümü ölümle yüzleşerek yaşamını bir anlam uğruna yaşamaya yönelmesinden sonra gerçekleşir. Bu nedenle ana karakter Scrooge'un simgesel anlam yükünün ve geçirdiği dönüşümün modern çağın toplum tipindeki ilişkilere ayna tuttuğu belirtilebilir. Bu ilişkilerin değişimi insanın yaşamına bir anlam katma, varoluşsal kaygısından kaçmadan kendini gerçekleştirme itkisinin harekete geçmesiyle mümkündür.

İnsanın kendini gerçekleştirmesi, ilişkilerini, yaşama bakışını ve maddiyata yönelik tutumunu değiştirecektir. Zira kendini gerçekleştirmiş kişinin parayla ilişkisi araçsal ve ihtiyacı kadardır. Hırsları ve tedirginliği ile durmadan biriktirme çabası varoluşsal anlamda kriz içindeki bireyin eylemlerinde görülür.

Scrooge bir gece hayaletle karşılaştıktan sonra ölüm gerçeği ile yüzleşmiş kendi varoluşsal kaygılarıyla karşı karşıya gelmiştir. Bu süreçten sonra ölüm korkusundan kaçarak durmadan biriktirmek yerine gerçek manevi ilişkileri ve yaşam doyumunu seçmiştir. İlişkilerini de bu şekilde biçimlendirmeye başlamış kısacası kendini gerçekleştirmiştir. Kendini gerçekleştiren her insan gibi parayla ve maddi araçlarla ilişkisi çok daha yüzeysel ve araçsal bir hale gelmiştir. Yaşamının merkezine sevgiyi, paylaşımı, gerçek, derin ve anlamlı ilişkileri almaya başlamıştır. Bu durum modern çağ insanı ve insan ilişkileri konusunda önemli bir gerçekliği de ortaya koymaktadır.

Günümüz toplumunun temel sorunları olan eşitsizlik, adaletsizlik, sömürü gibi gerçeklikler modern insanın ölüm gerçeği ve kendi varoluşsal kaygılarıyla yüzleşmesi durumunda minimize edilebilir. Bu yönüyle eserin modern çağın sorunlarına ayna tuttuğu gibi onların azaltılmasına yönelik de güçlü mesajlar içerdiği söylenebilir. Eser, modern çağın maddi hırsla tüketmeye yönelmiş, çeşitli güç araçlarıyla kendi türü üzerinde güç kurmaya çalışan insan tipinin empati, vicdan, ontolojik varoluşa odaklanma ve kendini gerçekleştirme ile kurtulabileceğinin mesajını vermektedir. İnsanın kendi özüne dair bu seçimi ve kurtuluşu, insanlığın da kendi türü üzerindeki yıkımını minimize edecektir. Erich Fromm'un da belirttiği gibi insan kendini savunmak zorunda olan, kendine kendi varoluşunun hesabını vermek

durumunda olan, vicdan itkisi ile kendini tamamlamakla yükümlü olan tek varlıktır. Buna dair farkındalığı ancak ölüm gerçeği ile yüzleştiğinde ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla modern çağ insanında görülen adaletsiz tutumun, bu çağa özgü adaletsizliklerin tümü bu çağ insanının ölüm kaygısından kaçışı ve hırsla para ve mal edinme çabası ile gözlemlenebilir.

Modern insan, Ortaçağa ilişkin güçlü inanç atmosferinin parçalanmasıyla birlikte büyük bir varoluş ve ölüm gerçeği ile baş başa kalmıştır. Zihnini yatıştıran Ortaçağdaki kutsal aşkınlık, bütünlük ve ölümden sonra ruhun ölümsüzlüğü gibi gerçeklikler sarsılmıştır. Bu durum insanın bilinç altında büyük bir tedirginlik yaratmaktadır. Bu tedirginlik romandaki Scrooge karakteri gibi ölüm gerçeğini kabullenmesi ve varoluşsal kaygılarıyla yüzleşmesi sonucunda azalabilir. İnsan ancak bu şekilde kendini gerçekleştirmeye yönelebilir.

Bu nedenle modern çağ insanı insanlık tarihinde hiçbir dönemde olmadığı kadar ölüm karşısında dehşete kapılarak yaşamını sürdüren bir insan tipidir. Ölüm karşısında duyulan dehşete karşı eski savunma mekanizmaları olan ruhani bilinç, metafizik unsurlar, doğada açıklayamadığı değişimlere dair inanışlara ilişkin geliştirdiği açıklamalar akıl çağıyla bir sarsıntıya uğramıştır. Dolayısıyla bilinç düzeyine çıkmış büyük bir kaygı, güvensizlik, tedirginlik ve dehşet onun eylemlerini biçimlendirmekte, tüketim araçları, para, doğa üzerinde kontrol kurmaya ve tedirginliğini yatıştırmaya çalışırken büyük adaletsizlikleri ve felaketleri yaratacak eylemleri üretmektedir. Kendi gerçekliği olan varoluş, ölümlülük gibi durumlarla yüzleşecek gücü ancak vicdanına göre yaşamayı seçtiğinde elde edebilir. Dolayısıyla yüzyıllarca önce Kant'ın dediği gibi insan içindeki ahlak yasasına, vicdan itkisine ve yaşam çağrısına cevap vererek yaşamını seçmek durumunda olan, bu şekilde oluşturduğu empati gücüyle kendini, kendi türünü savunmak durumunda olan tek varlıktır. İnsan diğerini bir insan olarak görmek, diğerini kendinde bir amaç olarak görerek eyleme geçmek zorundadır. Seçim insana kalmıştır. Ya Shakespare'ın yüzyıllar önce söylediği gibi olmayı seçecek ("olmak ya da olmamak işte bütün mesele bu") ya da varoluşunu yıkımla sonlandıracaktır. Çalışma içinde çözümlenen romanın ana karakteri ve romanın ana teması insanlığa ilişkin bu mesajı vermektedir.

KAYNAKÇA

Bahadır, A. (2011). *İnsanın anlam arayışı ve din – logoterapik bir araştırma*. İstanbul: İnsan.

Charles, D. (2000). *Bir Noel ezgis*i. (çev.: Füsun Elioğlu), İstanbul: Roman.

Fromm, E. (1998). *Kendini savunan insan (ahlak felsefesinin psikolojisine ilişkin bir araştırma).* (çev.: Necla Arat), İstanbul: Say.

Fırıncıoğulları, S. (2018). *Yabancılaşma*. İstanbul: Paradigma Akademi Yayınları.

Fırıncıoğulları, S. (2018). *Tolstoy'da varoluş, adalet, yaşam ve ölüm.* İstanbul: Paradigma Akademi.

Frankl, V. E. (2014). *Psikoterapi ve din*. (çev.: Zeynep Taşkın,), İstanbul: Say.

Kasser, T. (2013). *Para var huzur yok, maddiyatçılığın ağır bedeli*. (çev.: İhsan Durdu), İstanbul: Ufuk.

Maslow, A. (2001). *İnsan olmanın psikolojisi*. (çev.: O. Gündüz), İstanbul: Kuraldışı.

Sağır, A. (2017). *Ölüm sosyolojisi.* Ankara: Phoenix Yayınevi.

Simmel, G. (2014). *Paranın Felsefesi*. (çev. Y. Alogan, Ö. D. Aydın), İstanbul: İthaki.

Twenge, J. (2010). *Asrın Vebası Narsisizm İlleti*. (çev: Ö. Korkmaz), İstanbul: Kaknüs

Yalom, İ. (2000). *Varoluşçu psikoterapi*. (çev.: Zeliha İyidoğan Babayiğit), İstanbul: Kabalcı.

Yalom, İ. (2008). *Güneşe bakmak ölümle yüzleşmek*. (çev.: Zeliha İyidoğan Babayiğit), İstanbul: Kabalcı.

Yalom, İ. (2020). *Din ve psikiyatri.* (çev.: Zeliha İyidoğan Babayiğit), İstanbul: Pegasus.

Yanbastı, G. (1990). *Kişilik kuramları*. İzmir: Ege Üniversitesi.

Yıldız, M. (2014). *Dindarlık ve ölüm kaygısı.* İzmir: İzmir İlahiyat Vakfı.

Extended Summary

This study analyzes Chales Dickens' well-known classic novel “A Christmas Carol”. The novel was analyzed in the context of sociology of literature and semiotics technique was used. This work of Dickens strongly reveals the effect of existential anxiety, the biggest problem of the modern era, and the greed for property due to the fear of death on human relations. For this reason, the study aims to reveal the problem created by existential anxiety, which is the crisis of the modern age, the rising fear of death and the character of modern man's greed for property in order to cope with this anxiety. Modern man has never been more oriented towards property than in any other period, and has been in a hurry to earn more money, accumulate money and acquire property. The most obvious example of this is the rising capitalist system and its economic cycle. In the emergence of this system based on the exploitation of one human being by another and the ever-increasing maximization of profit, the orientations of the people of the modern era and the general characteristics of the human type of this period are of great importance. The individual of the modern era is in a different world from the medieval design of a world surrounded by sacred transcendence and promising an afterlife. In this age, doubt arose about the spiritual sphere in which the individual was protected by the great encompassing Creator, and this caused great anxiety in human beings. Because the world design that soothed the fact that he was mortal was shaken and he was left alone with the horror and reality of death. Since the great spiritual sacred pattern to which he would devote himself was likewise shaken, his existential anxieties and the void of meaning increased. For this reason, a new type of human being has emerged, more anxious, fearful and insecure. Modern man has tried to assuage this fear with the impulse to accumulate property and money, but this has created the modern capitalist individual who is anxious, agitated and has very weak spiritual relations. The study focuses on this reality and the damage it has caused to human relations in general. The relationship between the greed for money and property, which have replaced the most important values of the human world such as love, solidarity, spirituality, life satisfaction, conscience, sharing and empathy, and the rising fear of death is discussed. Since this greed for property due to the fear of death and existential anxiety colors the relationship of man with man, man's relationship with nature and all the social and economic systems he has established, this reality has been mentioned in the study. This reality is symbolized by the main character created in the novel and through the human relations of this character, the form of human relations far from spiritual depth is revealed.

The study reveals the change that emerges as a result of the main character's encounter and confrontation with the reality of death with the semiotic quadrilateral. In this way, it also emphasized the change that can occur if the modern age man accepts death and confronts this reality without running away from it. The transformation in modern man's character and relationships is possible not by avoiding the reality of death and creating defense mechanisms, but by accepting it and establishing meaningful and deep relationships. In this way, modern man's relationship with his own species and nature will change and the economic and social systems he will create will be much more just. The main message of the novel is that it is important for human beings to return to themselves and face themselves, not to run away from the reality of death, and to realize themselves by establishing deep existential ties. To the extent that man realizes himself, does not run away from the reality of death and lives in integrity with his conscience in the existential sense, he will be able to live a healthy life and will give this color to all the relationships he will reveal. In the modern era where corruption and alienation are at their peak, the salvation of human beings lies in human beings and their spiritual values. While analyzing the novel, the meaning loads of the character symbols were revealed by utilizing the semiotics technique, and the semiotic quadrilateral was formed in the context of the main message of the novel.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 12.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 14.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1565733
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 1086-1108.

Araştırma Makalesi
Research Article

KONSTRÜKTİVİST MANTIĞIN SİNEMADAKİ ETKİLERİ: KULESHOV DENEYİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

♦

THE EFFECTS OF CONSTRUCTIVIST LOGIC IN CINEMA: A STUDY ON THE KULESHOV EXPERIMENT

Süleyman DUYAR*

ÖZ: Konstrüktivizm, Sanayi Devrimi'nin mekanik mantığından doğan bir sanat akımı olarak öncelikle modern endüstriyel toplumu ve kentsel mekânı yansıtmayı hedeflemiştir. Bu akım, aynı zamanda insanları makineleşmeye, zamanın kullanımına ve her şeyi özne temelli ve subjektif olarak şekillendirmeye sevk eden bir düşünce yapısını yansıtmaktadır. Sinema sanatı ise zamanı ve mekânı kullanarak anlatıları sıralama işlemidir. Bu iki disiplini bir araya getirmek sinemanın görsel anlatım gücünü şekillendiren ve izleyicilerin algısını etkileyen önemli bir etkiye yol açmıştır. Konstrüktivizmin odaklandığı açık biçimsel düzen ise basitlik ve organizasyon ekonomisi gibi unsurlar, sinemanın görsel anlatımında ve üretiminde hâlen başat unsurlar olarak yer almaktadır. Lev Kuleshov'un ünlü deneyi olan *Kuleshov Etkisi* konstrüktivist düşünceyi önemli bir temel olarak benimsemiştir. Bu deney, öncelikle izleyicilerin gördükleri görüntünün anlamının, önceki ve sonraki görüntülerle birlikte oluştuğu varsayımına dayanmaktadır. Konstrüktivizmden önceki avangart akımlar, sanat eserini bir yapı olarak ele almıştır; fakat ilk defa konstrüktivizm, sanatçıyı *nesneler inşa eden* bir mühendise dönüştüren, parçalara indirgenmiş yeni bir toplum inşası amacına yönelik bir anlayışla hareket etmektedir. Konstrüktivistler için *etkin varoluş* ulaşılacak en yüksek güzellik biçimidir. Sanatçı, kesinlik ve objektiflik ilkesi ile tanımlanana bağlı kalır ve yapısal düzenlemelerle karmaşıklıktan uzaklaşarak sade, düzenli ve işlevsel bir estetik yaklaşımı hedefler. İşte bu çalışmada Lev Kuleshov'un filmleri ve yazıları özelinde dönemin konstrüktivist mantığı açıklanmaya çalışılmıştır. Böylelikle sinema sanatının kökenlerine ve günümüzde film izleme algılarına dair daha derin bir bilgi sahibi olmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Konstrüktivizm, Kuleshov Etkisi, Sinema, Makineleşme, Kurgu

ABSTRACT: *Constructivism, as an art movement born from the mechanical logic of the Industrial Revolution, primarily aimed to reflect modern industrial society and urban space. This movement also reflects a mindset that encourages people to adapt to mechanization, time management, and shaping everything based on subjectivity and individuality. Cinema, on the other hand, is the process of organizing narratives through the use of time and space. Combining these two disciplines has had a significant impact, shaping the visual storytelling power of cinema and influencing audience perception. The clear formal structure that Constructivism focuses on, emphasizing simplicity and economy of organization, remains dominant elements in the visual storytelling and production of cinema. Lev Kuleshov's famous experiment, known as the Kuleshov Effect, adopted Constructivist thought as an important foundation. This experiment is based on the assumption that the meaning of the image viewers see is formed in*

*Dr.Öğr.Üyesi.-Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Fakültesi Yeni Medya ve İletişim Bölümü/Karaman-sduyar@kmu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-5036-908X)

This article was checked by Turnitin.

relation to the preceding and succeeding images. Avant-garde movements before Constructivism treated the artwork as a structure; however, for the first time, Constructivism operated with an understanding that aimed to build a new society by reducing it to parts and transforming the artist into an engineer constructing objects. For Constructivists, effective existence is the highest form of beauty to be attained. The artist adheres to the principles of precision and objectivity, moving away from complexity through structural arrangements, aiming for a simple, orderly, and functional aesthetic approach. In this study, the Constructivist logic of the era is explained with a focus on Lev Kuleshov's films and writings. Thus, it is intended to provide a deeper understanding of the roots of cinematic art and current perceptions of film viewing.

***Keywords** : Constructivism, Kuleshov Effect, Cinema, Mechanization, Editing*

Giriş

Sinemaya Giriş derslerinde *sinemasal anlam*ın çekimlerin sıralanışının bir işlevi olduğuna kanıt olarak Kuleshov deneyi gösterilir. Bu metinleri okuyan öğrenciler bu deneyle ilk defa sanki ampirik bir gerçeklikmiş gibi karşılaşırlar. Bir oyuncunun yakın çekim yüz ifadesini, bir tas çorbanın çekimi takip eder. Bir sonraki çekim tabutta yatan ölü bir kadınla eşleştirildiğinde ise bir anlam ortaya çıkar, tabutu içeren son çekimi başka bir görüntüyle değiştirdiğimizde ise anlam tamamen değişir. İzleyicilerden bir duygulanım değerlendirmesine gitmeleri istenir. Bu değerlendirme büyük oranda zamanın ideolojik ve estetik eğilimi tarafından motive edilmektedir. Kuleshov'un yazılarında belirttiği gibi çekimlerin içeriği, farklı içerikteki iki çekimin birleştirilmesi ve bunların bağlantılandırılması, değişiklik yöntemi kadar önemli değildir. Montaj, çekim ve kurgu kural ilkeleri o kadar önemlidir ki bu durumu Kuleshov "bu dönemde içerik bizim için neredeyse yok olacak" (Kuleshov, 1974:50) şeklinde ifade eder.

Montaj, sinemanın hammaddesi olan çekimleri hem parçalamayı hem de yeniden inşa etmeyi ve tekrar yeniden yapmayı mümkün kılmaktadır. Birçok akademisyene göre Kuleshov'un sinema anlayışı ve analizi dönemin biçimci (formalist) yaklaşımlarından etkilenmiştir. Bunda dönemin ünlü biçimci yazarları Osip Brik ve Viktor Şiklovski gibi isimlerle senaryo yazarı olarak çalışmasının ve resim sanatına olan ilgisinin etkisi vardır. Kuleshov da diğer biçimciler gibi *sanatsal biçimi* kültürün diğer düzenlerine doğrudan bağımlı olmayan, kendisine özgü sistemleri olan bir yapı olarak görmektedir. Bu yönelimini oyunculukla ilgili fikirlerinde görmek de mümkündür. Oyuncunun mimetik özelliklerinin önemsiz, doğal veya duygusal performanslarının da sinema için katkısının az olduğunu düşünmektedir. Ona göre montaj fikrinin oyuncudan beklediği; çekimlerin basit, açık ve belirgin olması, oyuncunun duygularını belli etmesi, evrensel jest ve mimikler kullanmasıdır.

Bilimsel keşiflerin, başkalarının sadece yalın olgular gördüğü yerlerde analojiler görmekten ibaret olduğu söylenir. Örneğin insan vücudu ele alındığında, bir cerrah öncelikle kemikler, kaslar, organlar ve dolaşım sistemlerinden oluşan bir yapı görmektedir. Bir futbol antrenörü ise

vücudun performansını görür. Bir aşığın zihninde bedene dair romantik bir imge vardır. Bir iş adamı işgücünü, bir general ise mücadele kabiliyetini hesap eder. Konstrüktüvistlerin de tüm tasarımlarını, analojisi oldukları makinelerin, fabrikaların ve endüstriyel parçaların dinamik dünyasına bir referans olarak görmek gerekir. Mimar Melnikov bu dönemde Moskova'daki işçi lokalleri için pistonları, silindirleri vitesleri ve dişli çarkları andıran bir dizi tasarım sunmuştur. Filmsel anlama gelindiğinde ise çekimleri psikolojizmle veya duygusal performansla ilgili değil bir göstergebilim meselesi ve ortama özgü bir işaretler sistemi olarak okumak gerekecektir. Yine Kuleshov'un yazılarında belirttiği gibi film çekimi hareketsiz bir fotoğraf değildir. Çekim bir işarettir, montaj için bir harftir. Dil ile kurulan bu analoji Kuleshov'un projesi için çok önemlidir, çünkü sinemayı sistematik olarak incelenecek bir tür gramere sahip düzenli bir semiyotik sistem olarak düşünmektedir.

Günümüzde bu işlev sinemayı anlamak için kullanışlı bir yol olarak görülmemektedir. Sinema ve izleyici ilişkisi ele alındığında hiçbir işaret Chomsky'nin dilsel yetkinlik ve performans arasında çizdiği ayrıma uymaz. İzleyiciler, dilin fonetik ve morfolojik seviyelerini nasıl manipüle edeceklerini öğrenmek zorunda oldukları gibi basit fotografik görüntüleri çizgi veya görsel anlatıları nasıl tanıyacaklarını veya yorumlayacaklarını öğrenmek zorunda değildir. Dahası fotografik görüntüler dil sistemi kadar esnek ve güçlü değildir. Bu bakış açısına sahip biçimci proje, makinenin devrim sonrası Sovyet düşüncesinde sahip olduğu ayrıcalıklı yerin bir işlevidir. Devrim sonrası Rusya'nın yoksul köylüsü için Batı'daki makineleşme ve sanayileşme geleceğe yönelik en güçlü ilham kaynağıdır. Makineye olan hayranlık sadece ekonomik ve siyasi alanlarda değil estetik alanlarda da hissedilmektedir. Teknolojik bir araç olarak sinema da makine çağının ve devrimin önde gelen sanatı olarak hizmet etmek zorundadır.

Bu çalışmanın amacı Kuleshov deneyini sadece sinema teorisi bağlamında değil psikoloji ve yapılandırmacılık teorileri çerçevesinde de incelemektir. Literatürde genellikle sorgulanmadan kabul edilen Kuleshov etkisine eleştirel bir bakış açısı getirmeyi hedeflemektedir. Araştırmada özellikle Kuleshov modelinde sıklıkla ihmal edilen seyirci katılımına ve anlam oluşturma sürecindeki tarihsel role odaklanılacaktır. Ayrıca seyircinin anlam kodlarının dönemin atmosferi tarafından nasıl üretildiğini ve zamanla bu kodların nasıl evrildiğini bütüncül bir bakış açısıyla incelemek amaçlanmaktadır. Bu yaklaşım dilbilim, konstrüktivizm ve sinemanın ilk yılları ekseninde -başlangıçta Sovyet ideolojisine hizmet eden bir model olarak ortaya çıkan bu deneyin- günümüzde sinema sektöründen ziyade reklam sektörü ve kapitalizm tarafından nasıl kullanıldığını göstermeyi hedeflemektedir. Hareketli görseller üzerinde bilinçaltı reklamcılığın belki de en eski yöntemi olan bu tekniğin, çağdaş medya ve iletişim çalışmaları açısından yeniden ele alınması ve doğru anlaşılması için yeni bir perspektif sunmaktadır.

1. Kuleshov Deneyi

Lev Kuleshov'un gerçekleştirdiği üç deney sinema tarihinde oldukça önemli yere sahiptir. Zira bu üç deney içinde en çok bilinen ve alıntılanan ise *Kuleshov Deneyi* olarak da bilinen *Mozhukhin Deneyi*'dir. Diğer bir deneyi ise *Yaratıcı Anatomi* olarak adlandırılmıştır: Bu deneyde, farklı kadınların vücutlarının çeşitli yakın çekimleri bir araya getirilerek sanki tek bir kadın makyaj yapıyormuş gibi bir izlenim yaratılır. Bu deney, montajın farklı çekimleri birleştirerek izleyicide bütün ve tutarlı bir izlenim yaratma olanağını göstermektedir. Günümüzde, yalnızca Yaratıcı Anatomi deneyine ait parçaların doğrulamasını Kuleshov'un yazılarından ve oyuncu eşi Aleksandra Khokhlova'nın günlüklerinden yapabiliyoruz (Khokhlova, 1996:365). Ayrıca akademisyen Ekaterina Khokhlova'nın (Aleksandra Khoklova'nın torunu) aktardığına göre Kuleshov'un kişisel arşivinde bu ve diğer deneylerden bazı film pozitifleri bulunmuştur. Bu bulgu, Kuleshov'un deneylerinin tamamen kaybolmadığına ve gerçekten deneylerin varlığına somut bir kanıt sunmaktadır (Tsivian ve Khoklova, 1996:359).

Yaratıcı Dünya deneyinde ise farklı yerlerde çekilen görüntüler bir araya getirilerek bir erkek ile kadının Moskova'da buluşup sonra aniden Washington DC'deki Beyaz Saray'a baktıkları bir sahne oluşturulur. Bu deney, montajın farklı mekânlarda çekilen görüntüleri birleştirilerek yaratıcı bir coğrafya yani gerçekte var olmayan bir mekân yanılsaması yaratma olanağını göstermektedir. Yaratıcı Dünya deneyinde Kuleshov sinematik mekânın kurgu yoluyla inşa edilebileceğini göstermeyi amaçlarken, aynı zamanda da coğrafi olarak birbirinden uzak lokasyonların montaj yoluyla yan yana getirilebileceğini ve izleyicide bu işlemin tutarlı bir mekân algısı yaratabileceğini ortaya koyar (Prince ve Hensley, 1992: 60). Deneyin önemi, film yapımcılarına sınırsız yaratıcı olanaklar sunmasıdır. Bütçe kısıtlamaları nedeniyle uzak lokasyonlara gidemeyen yapımcılar, bu tekniği kullanarak izleyiciyi farklı mekânlarda geçen bir hikâyeye inandırabilir. Ayrıca bu teknik, gerçeküstü veya fantastik mekânların yaratılmasında da Hollywood tarafından sıklıkla kullanılmaktadır.



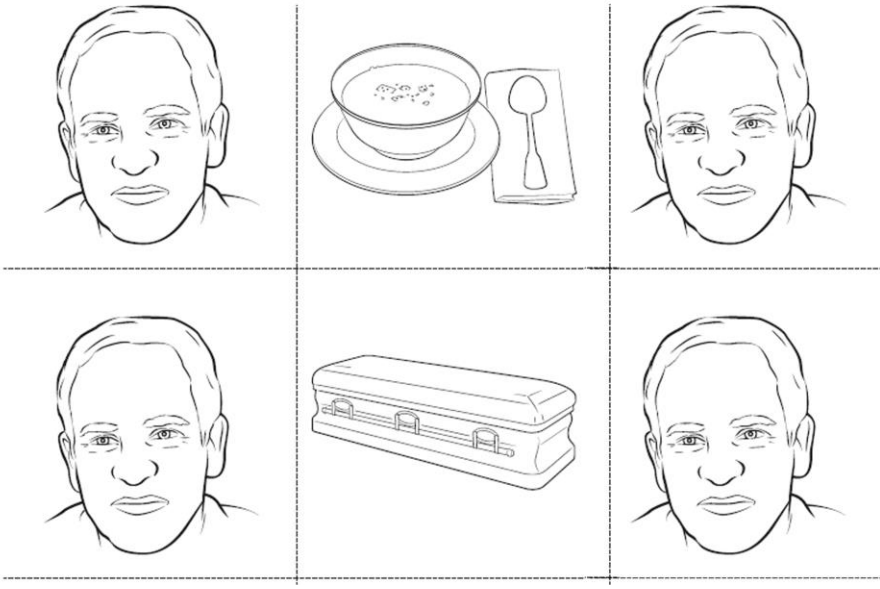
Görsel 1: Kuleshov'un yaratıcı dünya deneyinden sahneler (Kaynak: Tsivian ve Khokhlova, 1996: 360-364)

Mozhukhin Deneyi'nin temelinde ise izleyicilerin bir aktörün yüz ifadesini nasıl yorumladığını test etmek yatmaktadır. Deneyde, ünlü Rus aktör Ivan Mozhukhin'in nötr bir yüz ifadesine sahip yakın çekim görüntüsü kullanılır. Montajda sırasıyla; bir kâse çorba, tabutta yatan bir çocuk ve kanepede uzanan bir kadın gibi üç farklı anlamsal içerik taşıyan görüntü art arda gösterilir. Deneyin en çarpıcı sonucu, izleyicilerin Mozhukhin'in ifadesini her defasında farklı yorumlaması olmuştur. İzleyiciler, aktörün çorbaya bakarken aç, çocuğa bakarken üzgün ve kadına bakarken arzulu olduğunu düşünürler. Gerçekte ise Mozhukhin'in yüz ifadesi hiç değişmemiştir; her seferinde aynı nötr yakın çekim kullanılmıştır. Bu deneye dair görüşlerini Kuleshov, "Film Pratiği Yönetmenliği" adlı kitabında şöyle anlatır:

> "Diyelim ki bir oyuncu karanlık bir ânı canlandırıyor, onun üzgün yüzünü filme alıyorsunuz. Yüz, 'karanlık içerikli' bir sahne için çekildi. Ancak kompozisyon verilerine göre 'kasvetli' bir sahnedeki bu yüzün neşeli bir sahneye uygun olduğu zamanlar vardır. Kurgu yardımıyla bu sahneye bir yüz eklenir ve oyuncunun bu deneyiminin kurguda tamamen farklı bir anlam kazandığı durumlar da vardır." (1935:16)

Kuleshov, ilerleyen yıllarda kurgunun gücüne olan inancını pekiştirse de zamanla bu konudaki görüşleri daha incelikli bir hâl almıştır. Başlangıçta, deneyin sonuçlarına dayanarak, filmlerde anlamın büyük ölçüde kurgu tarafından belirlendiğini ve oyuncunun performansının ikincil bir rol oynadığını savunmuştur. Hatta bazı durumlarda, iyi bir kurgu ile oyuncunun nasıl oynadığının önemli olmadığını da iddia etmiştir. Ancak ilerleyen yıllarda Kuleshov'un bu katı görüşü Eisenstein'ın çalışmaları ile yumuşamış; Kuleshov daha dengeli bir yaklaşım benimsemiş, oyunculuk ve kurgunun

film yapımında eşit derecede önemli olduğunu kabul etmeye başlamıştır. Bu değişim, Kuleshov'un sinema sanatının karmaşıklığını daha iyi kavramasından ve sinemaya ait deneyimlerinin artmasından kaynaklanmaktadır (Kuleshov, 1974:107).



Görsel 2: Kuleshov deneyinde bir aktörün nötr yüz ifadesi üç farklı görsel ile eşleştirilerek izleyicinin duygusal tepkileri araştırılır. (Kaynak: Sikov, 2010:62)

Seyirciler "açlık, şefkat ve kederi... oyuncunun ifadesiz yüzünde" gördüklerinden, Pudovkin her bir etki için Kuleshov'un kurgusunu övmüştür. Bu deney, *Kuleshov etkisi* olarak bilinen, anlamın kendi içinde bir anlamı olmayan imgelerin kombinasyonlarından ortaya çıktığı fikrini göstermesiyle tanınır ve takdir görür. Aslında deneyin amaçladığı ve Pudovkin'in övdüğü kullanım alanı farkını, modernist yönetmenlerin aktör kullanımındaki ayrımında görebiliriz. Örneğin Michelangelo Antonioni'nin "L'Avventura" (1959), Alain Resnais'in "Last Year at Marienbad" (1961) ve Robert Bresson'un "Pickpocket" ve "Lancelot of the Lake" (1974) gibi eserlerindeki aktör kullanımı görünüşte bu deneyle paralellikler gösterir. Fakat bu yaklaşım, modern filmlerin genel çalışma şeklini temsil etmemektedir. Aksine modern film yapımcıları, oyuncuların boş ifadelerini diğer imgelerle birleştirerek anlam yaratmayı seçtiklerinde bilinçli, kasıtlı ve radikal bir şekilde ana akım film uygulamalarından kopmayı amaçlamaktadırlar. Dahası Mozhukin deneyi, film oyuncularının jest ve mimiklerinin önemsiz olduğunu göstermez. Kuleshov'un üçüncü bir deney türü hakkındaki gözlemleri, aktörlerin filmlere katkılarının önemini teyit etmekte ve çalışmalarının yanlış anlaşıldığını en iyi şekilde ortaya koymaktadır. Bu araştırma 1916 veya 1917'de gerçekleşir. Söz konusu deney Kuleshov'un o zamanlar ünlü bir aktör olan Vitold Polonsky ile yaptığı

tartışmadan kaynaklanmıştır. Polonsky, özgürlük özlemiyle hapiste oturan ve açık bir hücre kapısı gören bir adamı canlandıran bir oyuncunun yüzü ile farklı koşullarda oturan bir kişinin -örneğin, kahramanın aç olduğu ve ona bir kâse çorba gösterildiği- ifadesi arasında muazzam bir fark olacağını iddia etmektedir. Kuleshov, Polonsky ile her iki sahneyi de çeker ve "[oyuncunun yüzünün] yakın çekimlerini bir sahneden diğerine değiştirir." Kuleshov bu ânı şu şekilde aktarmaktadır;

> "(…)1916-1917'de nasıl olduğunu hatırlıyorum. O zamanın ünlü jönü Vitold Polonsky ile bu "montajın niteliğinin oyuncunun performansının önüne geçtiği" konusunda bir tartışma yaşadık. Nasıl kurgu yaparsanız yapın, oyuncunun çalışmasının kurgu yapısından daha güçlü olacağını savunan Polonsky, hapishanede oturan, özgürlük özlemi duyan ve açık bir kapı gören bir adamı canlandıran oyuncunun yüz ifadesinde büyük bir fark olacağını söyledi. Farklı koşullarda oturan bir kişinin ifadesiyle karşılaştırıldığında -örneğin kahraman açlıktan ölmek üzereyken ve ona bir kâse çorba gösterildiğinde- oyuncunun çorbaya ve hapishane kapısının açılmasına vereceği tepkiler bambaşka olacaktı. Daha sonra bir deney yaptık: Böyle iki sahne çektik, yakın çekimleri bir sahneden diğerine yeniden düzenledik ve ortaya çıktı ki oyunculuk işi, çorba keyfine ve özgürlük sevincine bağlı olmaksızın kurguda tamamen fark edilmiyordu: ikisi de aynı şekilde çalışıyordu (1935: 17).

Yine Kuleshov 1960'ların ortalarında Stephen P. Hill ile yaptığı bir konuşmada, "deneylerini İkinci Dünya Savaşı'na kadar koruduklarını ve bunları sadece kendileri ve öğrencileriyle izlediklerini" belirtmiştir (Tsivian ve Khokhlova, 1996: 359). Bu, Kuleshov'un deneylerini öncelikli olarak eğitim amaçlı kullandığını, kurgunun veya çerçevelemenin önemini vurgulamak için bir araç olarak gördüğünü göstermektedir.

Ancak, Kuleshov'un çalışmaları daha geniş bir bağlamda -diğer deneyleri ve yazıları göz önüne alınarak- kendi döneminin mantığı içerisinde değerlendirildiğinde daha anlamlı hâle gelmektedir. Çalışmaları Sovyet Rusya'da meydana gelen genel kültürel yeniden yönelim süreciyle uyumludur. Yeni Rusya, eski Rusya'nın tam tersi olarak görülmektedir ve bu ütopik imaj büyük ölçüde Amerika fikrine göre şekillenir. O dönemde *Amerikanlaştırma* bir numaralı slogan haline gelmiş, Rus kültürü verimlilik fikri etrafında yoğunlaşmıştır (Tsivian, 1993:111). Bu dönemde, iyi kurgulanmış olay örgüsü ve hızlı anlatım kavramları edebiyat ve sinemada önem kazanmaya başlamıştır.

Bu kültürel dönüşüm, Taylorizm, Amerikan temposu, deri ceketler (aslen şoför kıyafeti olan, deri ceketler hız fikrini akla getirmektedir), özgür aşk ve Dalcroze oyunculuk tekniği gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Sovyet kültürü için Ford'un üretim hattı, etkili anlatımın mükemmel bir

metaforu hâline gelir (Tsivian, 1993:112). Bu entelektüel moda bağlamında, Kuleshov'un film kurgu yönteminde, montajı âdeta tuğla örer gibi yapının temel bir elemanı olarak kullanması yapılandırmacı bir yaklaşım izlediğini gösterir. Kuleshov, davranışsal olgulara bilimsel ölçüm yöntemleri uygulayan psikologların yöntemini sinemaya uygulayarak (Salazkina, 2016:55) -Taylor'ın endüstriyel üretimi daha verimli hâle getirmeye çalıştığı gibi- basit, doğrudan, kolayca özümsenebilen imaja dayalı bilgi birimleri içeren çekimler ile montajın ihtiyaçlarına en iyi şekilde hizmet edecek bir performans üretmeye çalışmıştır. Bugün beyazperdede ve televizyonda izleyicinin hızlı ve net bir şekilde kavrayabileceği düzenli, verimli bir çalışma sunmayı hedefleyen reklam filmlerinin de aynı yolu izlediği görülmektedir.

O dönemde Sovyetlerin ham film stoğu yetersizdir. Günümüzde ise reklamların süresi kısıtlıdır. Bu iki durumda da içerik izleyiciler tarafından çok kısa sürede anlaşılmalıdır. Metinlerarası ilişkiler, bazı izleyicilere reklamı yapılan nesneyle ilgili kullanışlı bilgiler sunarken reklamın alt metninin de mitolojik olarak (Roland Barthes'çi anlamda) inşa edilmesini gerekli kılar. Bu bağlamda, reklamları bir tür Kuleshov montajı olarak okumak mümkün görünmektedir. Bu reklamlarda, mekânsal ve zamansal olarak bitişik olmayan nesneler/varlıklar, zoraki olarak bağlamsallaştırılmış bir nesne/varlık (veya yüz ifadesi) ile yan yana getirilerek aralarında bir ilişki önerilmektedir.

2. Konstrüktivizm İdealleri

1917 Devrimi'nin ardından, Rus avangart sanatçılar kendilerini yeni rejimin hizmetine sunarlar. Fütüristler, İç Savaş'ın cephesinde görev alır; ajit trenlerinde çalışır ve devrimi anmak için etkinlikler düzenlemekle meşgul olur. Bu iş birliğinin sonucu olarak 1918'de fütürizm resmî Sovyet sanat tarzı hâline gelir. IZO (Güzel Sanatlar Bürosu) kurulur ve Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, Vasili Kandinsky, Aleksandr Rodchenko, Nathan Altman, Osip Brik ve Nikolay Punin -hepsi önde gelen fütüristler olarak- IZO'nun Moskova ve Petrograd şubelerinin başına atanır (Milner, 1985:140). Bu dönemde çeşitli sanat dallarında montaj deneyleri devam etmektedir. Şiirde, müzikte -fabrika sirenleri, ıslıklar ve diğer şehir seslerinden oluşan gürültü senfonileri- ve Vertov'un haber filmlerinde deneysel montaj teknikleri kullanılmaktadır. 1919 ve sonrasında Sovyet sinemasına hâkim olacak iki figür avangart eğilimlerle ittifak hâlinde görülür: Bunlardan ilki Vertov, bir haber filmi dizisi yönetmiş ve deneysel bir belgesel grubu kurmuştur; diğeri ise tiyatro yönetmeninin yanında çırak olarak çalışan Eisenstein, Mayakovsky'nin "Mystery-Bouffe" adlı oyununu yeni yönetmiş olan Meyerhold'un tiyatro çalışmalarını bu kapsamda incelemeye başlamıştır (Goodwin, 1993:80).

Eisenstein ve Vertov'un 1923'te montaj teorilerini formüle etmeleri, Sovyet sinemasının gelişimi için kritik bir dönüm noktası olur. Bu teorilerin sadece sinema tekniği olarak değil aynı zamanda yeni Sovyet toplumunun inşasına yönelik ideolojik bir araç olarak da işlev görmesi gerekir.

Eisenstein'ın *Çarpıcı Montaj* teorisi ve Vertov'un *Kino-Göz* kavramı, izleyiciyi pasif bir alıcıdan aktif bir katılımcıya dönüştürmeyi amaçlayan çalışmalardır. Bu gelişmeler, Kuleshov'un öncü çalışmalarıyla birlikte, Sovyet montaj teorisinin temellerini oluşturur. Ancak yönetmenlerin seyirci yaklaşımı farklıdır. Kuleshov'un deneyleri daha çok teknik ve algısal etkiler üzerine odaklanırken Eisenstein ve Vertov'un çalışmaları daha geniş bir sanatsal ve ideolojik çerçevede yer edinmeye çalışır.

Bu dönemde hareket ve hareketin temsili meselesi hem resimde hem de edebiyatta ivme kazanır. Kuleshov ve Vertov'un montaj deneyleri devam ederken Sovyet sinemasını ve entelijansiyasını derinden etkileyen *The Intolerance* (Hoşgörüsüzlük) 1919'da gösterilir, ardından Kuleshov Sovyet Devrimini yapılandırmacı/oluşturmacı bir sanat tarzıyla yorumlamaya başlar (Bordwell, 1972: 12). Fütürizmin resmî olarak benimsenmesiyle birlikte geleneksel olarak kitleleri küçümseyen fütüristler ve buna karşılık olarak fütürizmi elitist olmakla suçlayan proleter gruplar varken "Fütürizmin hedefleri Sovyet toplumunun hedefleriyle nasıl bütünleştirilebilir?" şeklinde bir soru(n) gündeme gelmiştir (Poggi, 2009:34). Fütüristler ikiye bölünür: Sanatın endüstriyel malzemeler kullanması ve herkes tarafından erişilebilir olması gerektiğine inanan heykeltıraş Vladimir Tatlin liderliğindeki bir grup ve nesnel olmayan ve dolayısıyla ideolojik olmayan bir sanatın gerekli olduğunu savunan Kasimir Malevich liderliğindeki diğer grup (Bordwell, 1972:13). Sonuçta Tatlin'in etkisi genel kabul görür ve Üçüncü Enternasyonal Anıtı 1920'de tasarlanır, ancak hiç inşa edilmez. Bir sanatçının nasıl ideolojik olarak kolektifin işlevsel bir üyesi olabileceğinin bir örneği böylece herkes tarafından görülür.

Tatlin'in örneğinden esinlenen konstrüktivizm, 1922'de yeni bir sanat akımı olarak ortaya çıkar ve konstrüktivistler; edebiyat, tiyatro, resim, heykel ve sinema alanlarında faaliyetlerde bulunurlar. Estetik açıdan fütüristler kadar deneysel olsalar da sanatçıyı seçkin bir figür olarak değil topluma faydalı ve devrimci ürünler yaratan biri olarak görürler. Konstrüktivist ressamlar; posterler, kitaplar, mobilyalar, giysiler, grafikler, kumaş baskıları ve sokak süslemeleri tasarlamakla işe başlar. Meyerhold'un endüstriyel dekor kullanımı ve biyomekanik oyunculuk teorisi konstrüktivizmi tiyatro sahnesine taşır. Bir yıl içinde en radikal konstrüktivistler, Mayakovsky'nin avangart LEF (Left Front of the Arts**)** grubu etrafında toplanır (Weststeijn, 2007:146). LEF üyeleri arasında sanatçılar Rodchenko ve Stepanova, filologlar Brik ve Şiklovsky, şairler Kruchenykh ve Pasternak, tiyatro yönetmenleri Meyerhold -aynı zamanda çırağı Eisenstein- ve film yapımcısı Vertov vardır. LEF'çilerin çoğu fütüristtir ve LEF'çiler, gerçek Sovyet sanatının, yeni bir toplum için yeni bir tarz olarak geleneksel sanat formlarının yıkılmasının gerektiğini *LEF* dergisinde yazdıklarıyla savunmaya devam etmiştir. Mayakovsky'ye göre "LEF, fütürizmin tüm kaynakları aracılığıyla büyük sosyal temaların ele alınmasından oluşur" (Leach, 2018:163).

Fütürizmin kaynaklarından biri de *montaj* ilkesidir (Castrillo, 2013:279). Kuleshov'un en önemli montaj deneylerini yaptığı yıl olan 1923'te, LEF dergisi "Artık sözel antikitenin tozunu üzerimizden atıp sadece fragmanlardan yararlanacağız" şeklinde bir manifesto ilan etti[1] (Bordwell, 1972:13). Diğer sanat dallarındaki sanatçılar da yavaş yavaş çeşitli montaj stratejilerini keşfetmeye başladılar. Meyerhold'un *The Lake Lyul* prodüksiyonu (1923), *oyunu hızlı hareket eden dekor ve aydınlatmayla*[2] yan yana getirilen birkaç kısa bölüme ayırır. Sanatçı Alexander Rodchenko, ilk fotomontajlarını LEF ve Mayakovsky'nin *About That* adlı kitabını resimlemek için yapar. Aynı yıl Eisenstein'ın Ostrovsky'nin *Enough Simplicity in Every Wise Man* adlı oyununun metnini bir dizi sirk gösterisi, pandomim ve şaka olarak ele alması ve bu tekniği *etkileşimlerin montajı* olarak adlandırması hadisesi yaşanır. Vertov ise zaten hâlihazırda Kino-Pravda belgesellerinde montaj denemeleri yapmaktadır. 1924'ün başlarında Meyerhold, metni bölümlere ayıran *The Forest*'ı sahneler. Meyerhold oyununu: "Eisenstein'ın birbiriyle çelişen iki çekimin yan yana getirilmesini savunduğu gibi, benim *The Forest* prodüksiyonum da aynı prensip üzerine, yani olayların çatışması üzerine kuruldu" şeklinde tanımlar (Meyerhold ve Hoover, 1966:194). Bu yıllarda Eisenstein ve Vertov'un LEF ile yakınlığı çok güçlüdür. Eisenstein'ın ilk büyük teorik makalesi "Atraksiyon Montajı" ve Vertov'un önemli makalesi "Kinoks-Revolution", *LEF* dergisinin aynı sayısında yayımlanır. Bu nedenle her iki yönetmen de LEF'in yapılandırmacı ve sosyal devrimci programına atıfta bulunmadan tam olarak anlaşılamaz. Eisenstein'ın makalesi, *cazibeyi* "bir tiyatro prodüksiyonunun inşasındaki birincil unsur" olarak tanımlar ve bu tür *saldırgan anlar*ın montajında "izleyiciyi istenen yöne -veya istenen ruh hâline- yönlendirme" araçlarını tanıtır[3] (Bordwell, 1972:14). Vertov'un makalesi, kameranın mekanik

[1] Mayakovsky ve Brik'in "Our Literary Work" adlı kısa yazısında, "Şiir, düzyazı ve günlük dil arasında herhangi bir ayrım görmüyoruz" ifadesi, Bordwell tarafından alıntılandığı için sinemaya yaklaşım olarak okunabilir. Ancak bu ifade orijinal metinde, eskilerin demode ifadelerinin, şiirdeki uyakların ve düz yazıda kullanılan formüllerin gündelik dilden uzak olduğunu vurgulanmaktadır. Hem şiirin hem de düzyazının, konuşma dilinden, sokak jargonundan ve bilimin kesin dilinden eşit derecede uzak olduğu belirtilmektedir. Yazarlar, tüm bu formları parçalara (kelimelere) ayırmayı ve bu parçalardan yola çıkarak çağdaş gerçeklerin en iyi şekilde ifade edilmesi için yeni tematik araçlar icat etmeyi önermektedir. Bu anlamda, LEF yazıları sanatsal itiraflar değil, toplumsal düzeni tesis edecek sözlü yapının basitleştirilmesi için gündelik işler olarak görülmelidir (Reavey ve Slonim, 1934:399-400).

[2] Meyerhold'un sahne tasarımı, her biri tekerlekli ve kendi aydınlatması olan büyük ekranlara benzeyen dekorlardan oluşuyordu. Bu dev plakalar, sahne görevlileri tarafından hızlı ve sessizce hareket ettirilerek farklı mekânları temsil ediyordu. Özellikle kovalama sahnesinde, kaçak karakterin çıkışını kapatmak için dev ekranlar hareket ettirilerek gerilim arttırıldı. Sahnedeki ışıklar ise kaotik bir şekilde hareket ederken, kaçak iki ekranın arasına girerek gözden kayboldu. Bu, sinemanın icat ettiği hızlı kurgu tekniğinin tiyatroda çarpıcı bir şekilde kullanılmasıydı (Leach, 1989:100).

[3] Eisenstein, dilimize "Çarpıcı Kurgu" olarak çevrilen *Montage of Attractions*, makalesinde bütün sahne sanatlarını bir tür grafik tasarım düzenlemesi olarak görür. ("Yararcı her

gözünün insan görüşünü mükemmelleştirebileceğini ve hatta yerini alabileceğini iddia ederek bir miktar fütürist ve konstrüktivist makine hayranlığı sergilerken "Ben bir makine olarak size yalnızca benim görebildiğim bir dünya gösteriyorum" (Vertov, 1967:85) şeklinde bir ifade kullanır. Eisenstein gibi Vertov da bu dünyanın parçalardan inşa edilebileceği -yine ona göre "her şey bir görsel ânın diğeriyle yan yana gelmesi meselesidir"- (Vertov, 1967:88) ve bu yeni sanat anlayışının, çekingen burjuva sinemasının yerini alabileceği konusunda ısrar etmektedir.

Bu dönemde, çeşitli alanlarda çalışan konstrüktivistler arasında dikkate değer bir işbirliği gerçekleşir. Eisenstein tiyatro tarzını Meyerhold ile yaptığı çalışmalardan esinlenip geliştirirken Rodchenko'yu görsel sanatlarda montajın örnek bir temsilcisi olarak gösterir. Vertov ise Mayakovsky'nin şiirine olan yakınlığını kabul eder. Diğer sanat dallarındaki LEF üyeleri de yavaş yavaş yeni bir sanat olan sinemaya saygı duymaya başlar. Rodchenko, Vertov'un filmleri için başlıklar ve posterler tasarlarken Meyerhold montaj ilkelerini kullanarak *tiyatronun sinemalaşması* teorisi üzerine yoğunlaşır. Eleştirmenler Şiklovsky ve Brik senaryo yazmaya başlarlar. Bu zaman aralığı Vertov ve Eisenstein'ın 1923'te montaj teorilerini formüle ettikleri zamanla kesişir. Zamanlama mükemmeldir, çünkü o yılın sonunda hükümetin yeni iktisat politikaları ekonomiyi istikrara kavuşturur. Bunun sonucunda çeşitli film şirketleri Sovkino bloğunda birleşmeye başlar.

Günümüzde yapılan çalışmalar, konstrüktivizmin tarihsel bağlamı ve sanat-politika ilişkisini anlamlandırmakta, hareketin ideallerinin daha geniş bir perspektiften değerlendirilmesini sağlamaktadır. Örneğin Paul Wood ve Boris Groys'un 1990'lardaki çalışmaları, avangart sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi farklı bir perspektifte yeniden okumamıza olanak tanımıştır. Groys'un argümanına göre Rus avangardının birçok fikir ve prensibi aslında sosyalist realizmin estetik paradigmasına dâhil edilmiştir. Bu bakış açısı avangart sanatçıların *kör idealistler* olarak değil devrim sonrası Rusya'nın karmaşık gerçekliğiyle aktif bir şekilde etkileşime giren bireyler olarak görülmesini sağlar. Konstrüktivizmin öncülü olan Rus fütürizmi, sanatı radikal bir şekilde modernize etme ve onu sosyal değişimin bir aracı hâline getirme misyonuyla ortaya çıkmıştır. 1912'de yayınlanan ilk Rus fütürist manifestosu, sanatsal hiyerarşileri ve normları altüst etmeyi amaçlayan şok ve provokasyon stratejilerini benimsemiştir. Bu yaklaşım, konstrüktivizmin daha sonra benimseyeceği sanatı gündelik hayata entegre etme idealinin temellerini atmıştır (Groys, 1992:24).

1917 Devrimi sonrasında fütürizmden konstrüktivizme geçiş aşamasında sanatın işlevini ve sanatçının rolünü yeniden tanımlama çabaları görülmektedir. Konstrüktivizm 1920-1921 yılları arasında kristalleşerek sanatı rasyonelleştirir. Böylelikle sanat öğrenme ve materyal

tiyatronun (çarpıcı görseller (agit), tanıtı, sağlık ya da eğitim, vb. için propaganda) görevi, izleyiciyi istenilen doğrultuya (ruh durumuna) yöneltmektir" (Eisenstein, 1984: 185).

kullanımı için bir araç olarak ön plana çıkmaya başlar. Bu, erken dönem fütürizmin şoke etme amacından önemli bir sapmadır ve sanatın daha pragmatik, toplum odaklı bir yöne evrildiğini gösterir. Ancak konstrüktivizmin idealleri ve uygulamaları, Stalin döneminin başlamasıyla birlikte karmaşık bir hâl alır. Groys'un öne sürdüğü gibi avangart fikirlerin bazıları sosyalist realizme entegre edilirken birçok avangart sanatçı Stalin'in terörü sırasında ortadan kaybolmuştur. Bu terör ortamı, sanatçıların devrimci idealler ve totaliter bir rejimin gerçekleri arasında yaşadığı gerilimleri gözler önüne serer (Groys, 1992:43). Slavoj Žižek'in *dekafeinize devrim* kavramı, bu bağlamda özellikle anlamlıdır. Žižek'e göre konstrüktivizmin idealleri, devrimci fikirlerin "kirli suyunu atmadan, otantik sosyalist demokrasinin saf özünü koruma" çabasını yansıtır.[4] Bu çaba - ayrıca- sanatın politik gerçeklikten tamamen ayrılmasının imkânsızlığını da ortaya koymaktadır. Konstrüktivizmin idealleri, sanatı toplumsal değişimin aktif bir aracı olarak konumlandırma arzusuyla şekillenmiştir (Glisic, 2018:7). Bu idealler, devrim sonrası Rusya'nın karmaşık politik ve sosyal gerçekleriyle sürekli bir etkileşim içinde evrilmiş ve dönüşmüştür. Bu tarihsel bağlam, konstrüktivizmin sadece bir sanat akımı değil aynı zamanda bir toplumsal dönüşüm projesi olduğunu ve bu projenin karşılaştığı zorlukları anlamamıza da yardımcı olur.

Konstrüktivizm erken dönem fütürizmin şoke etme amacından saparak daha pragmatik ve toplum odaklı bir yöne evrilmesinin ardından bu hareketlerin *ütopya* kavramıyla ilişkisi de ön plana çıkar. Geleneksel olarak ütopya, imkânsız, hayali ve gerçekçi olmayan fikirleri tanımlamak için kullanılmıştır; ancak Lewis Mumford, Karl Mannheim ve Ernst Bloch gibi düşünürler ütopyayı geleceğe dönük bir proje olarak okuma eğilimindedir. Bu minvalde *tarihsel gerçekleşme potansiyeli olan nesneler* ütopik olarak tanımlanır[5]. Yeni dönem düşünürlerden olan Žižek'in ütopya yaklaşımı daha radikal ve dönüştürücü bir bakış açısı sunar ve düşünürün bu yaklaşımı Rus fütürizminin arka planını anlamak için özellikle daha uygundur. "Gerçek ütopya, durumun çözümsüz olduğu, mevcut koordinatlar içinde bir çıkış yolu olmadığı ve sırf hayatta kalmak için yeni bir alan icat etmek zorunda olduğunuz andır." Žižek'in bu tanımı tam olarak, devrim sonrası Rusya'nın kaotik ortamında yeni bir kültürel alan yaratma çabasını tarif etmektedir (Glisic, 2018:13).

Dönemin ideoloji anlayışını bu bağlamda kavramak önemlidir. Louis Althusser'in çalışmaları, ideolojiyi sadece bir politik suistimal aracı olarak değil her toplumun işleyişinde var olan içselleştirilmiş bir kavramsal çerçeve olarak yeniden tanımlamaktadır. Bu bakış açısı fütürizm ve konstrüktivizmi izole sanatsal maceralar olarak görmek yerine daha geniş bir ideolojik projenin parçaları olarak okuyabilmemizi sağlayacaktır. Dönemin içkin

[4] Slavoj Žižek'ile kurulan bağlantı ve özgün ifadeler yine Iva Glisic'e aittir.

[5] Mumford'un görüşü için bk. Mumford, 1996: 364; Mannheim'ın görüşü için bk. Mannheim, 2002: 225 ve Ernst Bloch'un görüşü için bk. Bloch, 2020:306.

ideolojisi makine çağı tarafından adım adım yaratılan, döneme özgü yapılardan kaynaklanmaktadır. Konstrüktivizm ve fütürizmi, makine çağının getirdiği yeni düşünce ve üretim biçimlerinin sanat alanındaki yansımaları olarak görmek ve bu durumu dönemin eserlerinde okumak mümkündür (Glisic, 2018:15). Örneğin bir heykelin ya da anıtın figüratif bir yapı olarak sergilenmesi yerine geometrik formların kullanımı öne çıkar.

Örneğin Tatlin'in tasarımda Üçüncü Enternasyonal Anıtı içindeki mekânların farklı hızlarda dönmesi dikkat çeker: en alttaki küp yılda bir kez, ortadaki piramit ayda bir kez, en üstteki silindir ise günde bir kez döner (Steinberg, 2021:50). Bu saate benzeyen mekanik yapı sanat eserinin, zamanın makineleşmesini ve modern hayatın ritmini yansıtma isteğinin somut bir tezahürüdür.

Bütün bunlar, makine çağının yarattığı yeni dünya görüşünün sanatsal bir ifadesi olma gerekliliği düşüncesi ile yapılan eylemlerdir. Bu nedenle, makine çağının Ricardocu dinamiklerinin Sovyet düşüncesi ile yer değiştirmesi, onun çağa özgün karakterini değiştirmemektedir. Aksine bu durum, makine çağı fikrinin farklı siyasi sistemler altında da benzer sanatsal ifadeler bulabileceğini göstermektedir. Bu nedenle konstrüktivizmi sadece bir sanat akımı değil aynı zamanda yeni bir toplum vizyonunun tezahürü olarak okumak gerekir. 1917 Bolşevik Devrimi'nin ardından belirginleşen konstrüktivist dönem, sanatçıların içinde bulunmak durumunda kaldıkları ayrıcalıklı konumun etkisiyle kendilerini yeni bir dünyanın mimarları olarak görmeye başladıkları dönemdir. Sanatçılar bu dönüşüm sürecinin tam merkezinde yer alır. Konstrüktivizmin temel idealleri; sanatın toplumsal işlevi, endüstriyel üretimle bütünleşmesi ve yeni bir yaşam biçiminin inşası etrafında şekillenir. Bu akımın öncüleri olan Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko ve El Lissitzky gibi sanatçılar, geleneksel sanat anlayışını reddederek sanatı gündelik hayatın ve endüstriyel üretimin bir parçası hâline getirmeyi amaçlarlar (Erjavec, 2019:42). Konstrüktivistler için sanat, burjuva toplumunun lüksü değil, aksine yeni sosyalist toplumun inşasında aktif bir araçtır. Onlar için sanatın işlevsel olması, toplumun ihtiyaçlarına hizmet etmesi ve komünist idealleri yansıtması gerekmektedir. Bu yaklaşım, mimarlıktan grafik tasarıma, tekstilden sinemaya kadar birçok alanda devrimci uygulamaların önünü açar. Konstrüktivizmin, teoride sanatı ve yaşamı birleştirme çabası, bugün bile sanat, tasarım ve mimarlık alanlarında kabul görmeye devam etmektedir.

Bu anlamda konstrüktivizmin kendi başına ortaya çıkan bir olgu olarak değil, toplumun her alanında yeniliklerin görüldüğü ve insanların ona uyumlanmaya çalıştığı bir ortamda gelişen bir tepki olduğu unutulmamalıdır. Rus formalistlerinin dili mekanik bir sistem olarak ele alarak edebî eserleri âdeta bir makine gibi parçalarına ayırıp incelemeye

başladıkları bu dönem, Mumford'un *gerçeklikten kopuş*[6] eleştirisini akla getirir; dil, yaşayan ve organik bir varlık olmaktan çıkıp analiz edilecek mekanik bir sisteme dönüşmektedir. Bilim alanında ise pozitivist ve mekanik bir dünya görüşünün güçlenmesi, konstrüktivizmin yapısal düşünme anlayışıyla paralellik göstermektedir. Bilimsel metodoloji, gerçekliği parçalara ayırma ve yeniden inşa etme sürecine dönüşmüş, Mumford'un *yanlış yönelimli ilerleme anlayışı*[7] olarak eleştirdiği bir noktaya gelmiştir. Bilim, insanın doğayla uyumunu gözetmek yerine doğayı kontrol etmeye ve manipüle etmeye odaklanmıştır. Bu etki belki de ilk defa sanat alanında en belirgin şekilde hissedilmiştir. Sanatçılar, geleneksel estetik anlayışlarını bir kenara bırakarak endüstriyel üretim tekniklerini ve geometrik formları benimsemişler ve bu süreçte sanat, bireysel ifadenin aracı olmaktan çıkıp toplumsal bir mühendislik alanının konusu hâline gelmiştir. Politika alanında ise Konstrüktivizm, toplumu yeniden tasarlama ve inşa etme fikrinin güçlenmesine katkıda bulunacak aparatların geliştirilmesine yol açmıştır. Bu yaklaşımla toplum, organik bir yapı olmaktan çıkıp tasarlanacak ve kontrol edilecek mekanik bir sisteme dönüşmüştür. Tüm bu gelişmeler, konstrüktivizmin sadece bir sanat akımı olmadığını, aynı zamanda dönemin geniş kapsamlı dönüşümünün bir parçası olduğunu göstermektedir.

Konstrüktivizmin etkisi, sinemanın -veya sanatın- ötesine geçerek sanatın ve tasarımın çeşitli alanlarında derin izler bırakmıştır. Camilla Gray'in "The Russian Experiment in Art: 1863-1922 (1971)" adlı kitabında vurguladığı gibi, bu akım Sovyetler Birliği'nin sınırlarını aşarak Bauhaus gibi Batı sanat hareketlerini etkilemiş ve modern sanat ile tasarımın küresel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (Gray, 1971:235). Boris Groys ise "The Total Art of Stalinism" adlı çalışmasında konstrüktivizmin *sanatı gündelik yaşamın her alanına entegre etme ideali* vizyonuna dikkat çeker. (Groys, 1992:24). Bu yaklaşım, sanatın toplumsal rolünü yeniden tanımlayarak estetik ile işlevselliği birleştirmeyi amaçlamıştır. Sanatı günlük hayatın tüm yönlerine dâhil etme fikri -Bauhaus hareketinde olduğu gibi- yükselen yeni kapitalizmin motive edici gücü olacaktır.

Catherine Walworth "Soviet Salvage" adlı eserinde, bu yaklaşımı şöyle açıklamaktadır: "Konstrüktivistler, sosyalizm altında yeniden yaratma konusunda gündelik dünyayı saf bir olasılıklar alanı gibi görerek işlevsel nesnelerin tasarımına, ortak yaşam için uyarlanmış faydacı yapılara odaklanırlar". Bu bağlamda, Vladimir Tatlin'in ünlü "Letatlin" adlı uçan makinesi, Walworth'un bahsettiği işlevsel ve ütopik tasarım anlayışının bir örneği olmakla beraber kitleselliğe duyulan iştahı göstermektedir.

---

[6] *Teknik ve Uygarlık* adlı kitabında geçmektedir. Bu eserinde Mumford, modern teknolojinin ve endüstrileşmenin insanları doğal dünyadan ve anlamlı deneyimlerden uzaklaştırdığını savunur.

[7] Yine *Teknik ve Uygarlık* kitabında Mumford, sürekli büyüme ve tüketim odaklı bir anlayışın, doğal kaynakların tükenmesine ve çevresel sorunlara yol açtığından bahsetmektedir.

Aleksandr Rodchenko'nun işçi tulumları ise, "endüstriyel üretim ilkelerine, fabrika üretimine ve teknolojiye duydukları coşku" olarak görülebilecek yaklaşımın bir yansımasıdır. Sinema alanında, Dziga Vertov'un "Kino-Glaz" (Sinema-Göz) teorisi ise "radikal derecede yeni bir estetik anlayış" olmakla beraber eleştirel bir gözle okunduğunda kitlesel üretime katılım çerçevesinde değerlendirilebilir (Walworth, 2018:10). Vertov'un yaklaşımı, her şeyden önce kamerayı insan gözünden daha mükemmel bir gözlemci olarak konumlandırarak, gerçekliği yeni ve devrimci bir şekilde aktarmayı hedeflemektedir. Bu örnekler, Walworth'un belirttiği gibi, konstrüktivistlerin "sanatın pratik uygulamalarına, özellikle de tasarım yoluyla kitlesel endüstriyel üretime odaklanma" eğilimini göstermektedir (Walworth, 2018:31). Walworth'un analizine paralel olarak, konstrüktivizm, başka dinamiklerden hareket etmiş olsa da yeni bir toplum ve yaşam biçimi yaratma projesinde kapitalizmden ayrı bir noktada durmamaktadır.

Konstrüktivistler, makineleşme sürecini sanatsal üretim açısından bir ivme olarak görmüşlerdir. Onlar için makine, yeni kurulacak toplumun, sanatın ve ruhun sembolü olacaktır. Mumford'un *otomasyonun insanı edilgenleştirmesi* fikri[8], konstrüktivistlerin sanatı mekanikleştirme çabalarında net olarak karşılık bulur. Sanatçılar, bir taraftan özgürleşmeyi savunurken diğer taraftan standartlaşma ve bireyselliğin yok olması sürecine neden olurlar. Konstrüktivizmin sanat anlayışında ortaya çıkan paradoksal durum -bireyin dışlanmasıyla birlikte- sanatçının özerkliğinin de tartışmalı hâle getirmektedir. Bireysellik, sosyalist idealler için potansiyel bir tehdit olarak görülürken aynı zamanda sanatçıyı eserinden ayırma girişimini de beraberinde getirir. Bu sebeple sanat eserini sanatçının bireysel ifadesinden arındırarak, onu toplumsal ve maddi koşullara hizmet eden faydacı bir nesneye (metaya) dönüştürmekten başka bir yol görünmemektedir. Sanatın bu yeni tanımı, sanatçının geleneksel rolünü ve özerkliğini radikal bir şekilde değiştirmiştir. Sanatçı artık bireysel vizyonunu ifade eden özerk bir yaratıcı değil toplumsal ihtiyaçlara cevap veren bir *operatör* hâline gelir. Bu dönüşüm, sanat eserinin de algılanma niteliğini değiştirir; artık estetik kaygılardan ziyade işlevsellik ve toplumsal fayda ön plana çıkar. Mumford'un *gerçeklik inkârı* ve *dünyasızlaşma* olarak kavramlaştırdığı ifadeler, konstrüktivizmin yarattığı yeni gerçeklik algısında görülmektedir. Konstrüktivistler, mevcut gerçekliği reddederek, tamamen yeni bir dünya yaratma peşine düşerler. Bu durum, insanları gerçek dünyadan koparan ve soyut bir dünyaya hapseden ideolojik bir sürecin de başlangıcı anlamına gelmektedir.

[8] Makina Efsanesinde bulunan alıntı şöyle "Farkına varılması gereken şey şu ki, bu son şekliyle otomasyon, mekanik sürecin kendisi ve evvelce bu süreci idare etmiş insan üzerinde denetim kurma ve insanı aktif bir bireyden pasif bir bireye dönüştürme ve nihayetinde onu tümüyle bertaraf etme teşebbüsüdür" (Mumford, 1996: 328).

3. Sovyet İdeolojisi ve Sinema

İdeoloji kavramı, geleneksel anlamda bir gerçeği gizlediği varsayılan modası geçmiş, sabit bir anlayıştır, ancak çağdaş eleştirel yaklaşımlar bu tanımı yetersiz bulmaktadır. Foucault'nun "her toplumun kendine ait bir hakikat rejimi vardır" sözünden hareketle *ideoloji* bilgi üretimi ve söylemin karmaşık etkileşimi olarak yeniden tanımlanabilir (Veyne, 2014:45). Foucault'nun bakış açısından ideoloji -geniş anlamda- toplumun kabul ettiği ve doğru olarak işlediği söylem türleri, kişinin doğru ve yanlış ifadeleri ayırt etmesini sağlayan mekanizmalar ve hakikatin elde edilmesinde değer verilen teknikler ve prosedürler tarafından şekillendirilen bir bilgi ve anlamlandırma sistemi olarak tanımlanır. Bu yeni tanımlamalar, ideolojinin sadece bir yanılsama ya da yanlış bilinç olarak değil bilginin üretimi, dolaşımı ve meşrulaştırılması süreçlerini kapsayan dinamik bir yapı olarak ele alınmasını da sağlar. Söylemin bu yapıdaki merkezî rolü, gerçekliği nasıl algıladığımızı ve anlamlandırdığımızı belirleyen kategorileri ve kavramları şekillendirmesinde yatar. Hegel'in de işaret ettiği gibi ideoloji, tarihsel ve toplumsal olarak inşa edilen kategoriler aracılığıyla dünyayı anlama ve yorumlama biçimimizi oluşturan bir çerçeve olarak anlaşılmalıdır.

Michelle Vovelle; *Ideologies and Mentalities* (1990:119) adlı eserinde ideoloji anlayışını, tarihsel süreçlerin çok katmanlı yapısında aramaktadır. Bu bağlamda, ideolojilerin sadece seçkinler tarafından üretilen ve yayılan fikirler olmadığını aynı zamanda toplumun farklı kesimlerinde farklı şekillerde yorumlanıp uygulandığını savunur. Bu yaklaşım, ideolojileri sadece *yukarıdan aşağıya* değil, *aşağıdan yukarıya* olan etkileşimlerini de göz önüne alınması gereken bir süreç olarak görür. Örneğin Fransız Devrimi sırasında cumhuriyetçi ideallerin yayılması sadece entelektüellerin ve politikacıların çabalarıyla değil aynı zamanda sıradan insanların bu fikirleri gündelik yaşamlarında nasıl yorumladıkları ve uyguladıklarıyla da ilgilidir.

Bu noktada Kuleshov'un çalışmaları, Vovelle'in kitabında tanımladığı ideoloji anlayışını destekler niteliktedir. Kuleshov'un montaj teorisi, aynı görüntülerin farklı şekillerde bir araya getirilmesiyle izleyicinin zihninde farklı anlamların, duyguların ve ideolojik çağrışımların yaratılabileceği ihtimalini gösterir. Bu, ideolojilerin sadece söylemsel düzeyde değil görsel ve duygusal düzeyde de nasıl işlediğini ve zihniyetleri nasıl şekillendirdiğini anlama çabalarına yönelik psikoloji çalışmaları ile dönemsel olarak paralellik gösterir. Hem psikologlar hem de sanatçılar, kendi alanlarında ideolojinin tek yönlü bir tahakküm aracı olmadığını düşünerek toplumun farklı kesimleri arasındaki etkileşim ve müzakere süreçlerini şekillendirmeye katkıda bulunacak yeni teoriler üretmeye çalışmaktadırlar.

Sovyet ideolojisi, resmî (Marksizm-Leninizm) doktrinin ötesine geçerek toplumun ideolojik olarak doyurulmuş bir imajını üretmeyi ve var olan doktrini yeniden tasarlamayı amaçlayan geniş bir pratikler ve kurumlar ağını kapsar. Bu bağlamda sinema olgusunun, Parti'nin kendi meşruiyetini ve tarihsel gerekliliğini gösteren *nesnel bir görünüm* yaratmada kritik bir rol

oynayacağı varsayılmıştır. Sovyet ideolojisi, içinde bulunduğu ekonomik koşullarla şekillenen sadece sosyoekonomik gerçekliğin bir yansıması değil geleceğe yönelik olarak bir gerçekliğin aktif bir şekilde üretilmesi üzerinedir. Kuleshov'un *yaratıcı coğrafya* konsepti ve bir sonraki dönemde Vertov'un *sinema-göz* teorisi, bu ideolojik üretimin sinematik araçları olarak işlev görür. Bu yaklaşımlar düşünüldüğünde Vertov'un, resmî doktrinin Sovyet halkının yaşadığı deneyimle organik olarak bağlantılı görünmesini sağlayan bir *gösteri*[9] yaratmayı hedeflediğini söyleyebiliriz. Sovyet sineması, ideolojinin kendisine atfedilen değerini vurgulayarak ütopik bir ideolojiyi tarihin itici gücü olarak sunmuştur. Bu, -Batı Marksizm'inden farklı- Sovyet ideolojisinin kendini yeterli bir bilgi sistemi olarak sunmasına ve gerçekliği yansıtmaktan ziyade aktif olarak şekillendirdiğini iddia etmesine olanak sağlamıştır. Sovyet sineması, Parti'nin mutlak güç iddiasını meşrulaştırmada ve toplumsal gerçekliği yeniden şekillendirmede güçlü bir araç olabileceği fikri -özellikle Lenin'e ait olan- bu araçla zaman geçirecek öznenin fikirlerini değiştirebileceği varsayımıyla hareket etmiştir.

The Legitimacy of the Modern Age kitabında Hans Blumenberg *yeniden işgal* tanımını kullanır. Toplumlar ideolojiyi her zaman yeniden icat etmezler, daha ziyade mevcut ideolojik yapıları alır ve onları kendi dönemlerinin ihtiyaçlarına ve anlayışlarına uygun hâle getirirler (Angenot, 2014:5). Tıpkı Kuleshov'un aynı görüntüleri farklı şekillerde bir araya getirerek yeni mekânlar ve anlamlar yarattığı gibi toplumlar da mevcut ideolojik unsurları yeni bağlamlara yerleştirerek onlara yeni anlamlar yüklemektedir. Bu, ideolojilerin statik olmadığını aksine sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olduklarını gösterir. Kuleshov ise bu fikri sadece görsel bir düzlemde somutlaştırmıştır. Kuleshov'un devrimci yaklaşımı, konstrüktivistlerin ideolojileri söylemsel bir yapı olmaktan çıkaran görsel ve sanatsal ifadelerini, sinema alanına başarıyla uygulamak olmuştur. Böylece, ideolojilerin sadece sözel değil, aynı zamanda görsel ve sanatsal ifadelerle de şekillendiği ve yeniden üretilebildiği, kitlesel bir sanat üretimi anlayışı ortaya çıkmıştır.

Kitlesel sanat üretimi anlayışı, sanat alanında izleyiciyle kurulan ilişkiyi de derinden etkilemeyi gerektirecektir. Sovyet sinemasında, izleyici sadece pasif bir alıcı değil ideolojik bir projenin aktif bir parçası olarak da tasarlanır. Yönetmenler, gündelik yaşamdan gelen varsayımları kullanarak, izleyicinin düşünce ve tepkilerini önceden tahmin etmeye ve yönlendirmeye çalışarak izleyiciyi âdeta mekanik bir varlık, tepkileri öngörülebilir ve manipüle edilebilir bir özne olarak konumlandırmıştır. Bu tutum, izleyicinin

[9] Kameralı Adam (1929)'da Vertov'un gündelik yaşamı büyük bir gösteri olarak sunmasının ardında yatan yaklaşım, gündelik yaşamı oluşturan pratiklerin, aslında büyük bir söylem tarafından şekillendirildiği ve yönlendirildiği yönündedir. Vertov, kamerasını bir araç olarak kullanarak, toplumun normlarını, değerlerini ve ideolojilerini nasıl içselleştirdiğini ve bunların gündelik eylemlerimize nasıl yansıdığını gözler önüne serer. Filmde kullanılan montaj teknikleri, hızlı kesimler ve tekrarlar, bu pratiklerin ritmini ve tekrarını vurgular, böylece izleyiciyi bu süreçlerin farkına varmaya teşvik eder.

tepkilerinin önceden belirlenmiş ve bir laboratuvar ortamında test edilmiş gibi yaklaşıldığını gösterir (Bergan, 1999:164).

Vertov'un *Kameralı Adam* filmi ise izleyiciyi sinema yapım sürecinin bir parçası hâline getirir ve onları aktif katılımcı olarak konumlandırır. Ancak bu katılım da önceden planlanmış ve kontrol edilmiş bir deneyimdir. İzleyici, kamera ile özgürce keşif gezisi yapıyor gibi görünürken aslında yönetmenin belirlediği ideolojik bir yolu takip eder. Bu yaklaşım, izleyiciyi istatistiki bir veri gibi ele alarak, onların tepkilerini ölçmeye ve sonraki film çalışmaları için kullanmak üzere bir dizi deneye tâbî tutmaya benzer. Kuleshov'un montaj deneylerinin üzerinden epey zaman geçmiş ve bu süreçte izleyicinin tepkilerinin mekanik bir şekilde yönlendirilebileceği fikri pekişmiştir. Fakat geçen yıllar içinde başarılmak istenen yapılandırmanın karşısında o an başka bir ideoloji bulunmaktadır. Lenin'in ölümünün üzerinden beş sene geçmiş ve Joseph Stalin'in iktidarını sağlamlaştırmaya başladığı, muhaliflerin, parti içindeki rakipler ve halk düşmanları olarak görülen herkesin tutuklandığı ve idam edildiği bir dönem yaşanmaktadır. Öyle ki Eisenstein'ın ustası Meyerhold ilerleyen yıllarda halk düşmanı olmakla suçlanır. İşkence altında sahte bir itirafta bulunmaya zorlandıktan sonra ölüm cezasına çarptırılır. İşte böyle bir atmosferde izlenenlerin -veya yaşananların- film olduğu -kurmaca olduğu- gibi bir tehlikeye karşı uyarı yapma görevi yine Sovyet sanatçılara düşer. İzleyiciyi ideolojik bir özne olarak tahayyül ederken aslında ideolojik bir projenin nesnesi hâline gelen bir yaşamın içinden kurtuluş yine sanat yoluyla olur. Bu durum aynı zamanda izleyicinin özgür iradesi ve bireysel yorumlama kapasitesi üzerine ciddi sorular ortaya çıkarır. Žižek'in bir ideolojik tanımlamanın bireyi ve toplumu nasıl etkilediğine dair analizi bu dönemde tam olarak anlaşılır. Žižek, *The Plague of Fantasies* (2009) adlı eserinde ideolojik bir kimlikle tam olarak özdeşleşmediğimizi, onun altında zengin bir insan kişiliği olduğunu öne sürer ve ayrıca bilincin korunduğu bu durumlarda, ideolojik bir tanımlamanın üzerimizde gerçek bir etki yarattığını belirtir. "İdeolojik maskenin altında, ben de bir insanım" ifadesi, ideolojinin tam da biçimini, *pratik verimliliği*ni ortaya koyar[10]. Sovyet sinemasında izleyici, ideolojik bir deneyimin parçası hâline getirilirken kurulan rejimlerin birbirinden farksız olduğunu ve bu noktadan sonra ideolojinin kullanışlı bir aparat hâline getirildiğini anlar. Yine Žižek'ten alıntıyla: "Totaliter rejime katılan bireyler, onun simgesel kurguya inandıklarını varsayarken aynı zamanda bu kurguya karşı 'içsel bir mesafeyi' de korurlar" (Žižek, 2020:14). Bu, bireylerin, inanmadıklarını bilseler bile, bir ideolojinin ritüellerine katıldıklarını gösterir. Bu katılım, ideolojinin işleyişini sürdürmek için gerekli olan bir tür *sahte keyif* sağlar. Žižek'e göre:

[10] Zizek, aynı kitapta, "Komünist İktidarın kendi üyelerine uyguladığı bu şiddet rejiminin kendi içindeki radikal çelişkisine dikkat çekmektedir. Zizek dönemi komünist proje ile onun gerçekleşmesinin felaketi arasındaki içsel gerilime tanıklık eder" saptamasında bulunarak değerlendirmektedir.

> "Bu mesafe boştur; 'nesnel kesinliği' sorgulayabilecek herhangi bir olumlu, belirleyici gerçek tespit edemeyiz çünkü tüm bu gerçekler her zaman zaten 'nesnel kesinliğin' sorgulanamaz arka planına karşı ortaya çıkar; yine de bu, 'büyük Öteki'nin destek eksikliğine, onun nihai iktidarsızlığına, Lacan'ın deyimiyle 'büyük Öteki'nin olmadığına, onun durumunun salt bir sahtekârlık, salt bir yapmacıklık olduğuna tanıklık eder" (Žižek, 2020:152).

Günümüzde reklamlar aynı stratejiyi devam ettirir ve genellikle tüketicilerle bir tür mesafe ve alaycılık içinde etkileşime girer. Ürünlerinin gerçekte ne olduklarını bilmediğimizi, ancak yine de onlara değer verdiğimizi ima ederler. Bu yaklaşım, tüketicilerin bilinçli mesafeyi korumalarına ve aynı zamanda ürünle özdeşleşmelerine olanak tanır. Zizek'in *ideolojik maske* kavramına benzer şekilde kurulan bu mesafe, tüketiciye, sanki ürünün gerçekte ne olduğu fikrini sadece bir kurmaca gerçeklikte verir ve bu gerçekliği bilme veya bilmeme üzerine kurulu bir hiyerarşi fikrini devam ettirmeye çalışır. Bu anlayış, özellikle modern reklamların incelikli stratejilerini analiz ederken, günümüz toplumunda da geçerliliğini korumaktadır.

Sonuç

Gündelik yaşamdan gelen varsayımlar üzerine inşa edilen sanatsal yaklaşımla, izleyici; kendisinin mekanik bir varlık olduğunu kabul etmekle beraber filmlerin ideolojik mesajlarını alımlama konusunda aynı zamanda içsel bir mesafe geliştirmeye başlamıştır. Sovyet toplumunun daha geniş bir yansıması olarak görülecek bu durum, film evreninin manipülatif doğasının farkında olsalar da onları sistemden koparmak yerine, sisteme daha incelikli bir şekilde bağlar. İzleyici olgusu ele alınırken onun tepkilerini öngörülebilir ve kontrol edilebilir bir fenomen olarak değerlendirir. Bu karmaşık dinamik, izleyicinin bilinçli bir şekilde ideolojik manipülasyona maruz kaldığını kabul etmesine rağmen bu durumu bir çeşit oyun veya performans olarak algılamasına yol açmıştır. İzleyici, filmlerin propagandist doğasını kabul ederken aynı zamanda bu propagandanın içinde kendi rolünü oynamaya devam etmiştir. Bu durum, Sovyet toplumunda yaygın olan *çifte bilinç* fenomenini yansıtmaktadır: insanlar resmî ideolojiyi kabul eder görünürken özel yaşamlarında farklı bir gerçekliği yaşamaktadır. Sinemanın bu bağlamdaki rolü, sadece ideolojik mesajları iletmek değil izleyicinin bu çelişkili durumla başa çıkmasına da yardımcı olacak şekilde evrilmesi olacaktır. Böylece sinema, bütün dünyada olduğu gibi toplumsal bir katarsis aracı hâline gelir, izleyicilerin sistemle olan karmaşık ilişkileri yerine kendi duygularını güvenli bir şekilde deneyimlemelerine ve ifade etmelerine olanak sağlayacak eğlence tapınakları hâline dönüşür.

Gotik edebiyatın ölümle olan ilişkisi, teknoloji veya bilim yoluyla yeniden canlandırma teması, Sovyet sinemasının ideolojik amaçlarıyla paralellikler göstermektedir. Nasıl ki Frankenstein ölümden sonra yeniden

hayata döndürülmüşse, Sovyet sineması da geçmişin *ölü fikirleri*ni ve toplumsal yapılarını yeniden canlandırarak, onları sosyalist ideolojiye hizmet edecek şekilde dönüştürmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda, Stalin iktidarının Sovyet sinemasını bir tür ideolojik Sovyet çıkarlarına hizmet eden Frankenstein yaratma girişimi olarak görebiliriz. Eisenstein'ın *Ekim* filmindeki Kışlık Saray'ın yeniden canlandırılması sahnesi, bu yaklaşımın çarpıcı bir örneğidir. Yönetmen, hem tarihsel bir olayı yeniden yaratırken hem de onu Sovyet ideolojisine hizmet edecek şekilde yeniden yapılandırmıştır. Frankenstein'ın ölülerin organ parçalarından oluşturulması gibi, ölü bir geçmişin parçalarının yeni bir ideolojik bütün oluşturmak için bir araya getirilmesi, sinema sayesinde mümkün olmaktadır. Vertov'un *kino-göz* kavramı da bu bağlamda sadece gerçekliği kaydetmekle kalmayıp onu yeniden canlandıran ve dönüştüren bir araç hâline gelmiştir.

Ancak Kuleshov'un hedeflediği gibi tamamen farklı bir anlama gelecek yeni bir süreç yerine, izleyicinin ve sanatçının aynı anda hayatın dışına itildiği bir sürece girilmiştir. Bu dönüşüm, realizm akımlarıyla beraber yerini başka üsluplara bırakmasına neden olmuştur. Sovyet sinemasının bu yaklaşımı, bir yandan geçmişi yeniden canlandırırken diğer yandan da yeni bir toplumsal gerçeklik yaratma çabasının başarısız olduğunu göstermektedir. Bu başarısızlık, Sovyet sinemasının ideolojik amaçlarla gerçekliği yeniden şekillendirme çabasının paradoksal sonucunu ortaya koymaktadır. İzleyici ve sanatçı, yaratılmak istenen yeni gerçekliğin içinde özneler olarak var olmak yerine, onun dışında kalmışlardır. Sadece kendileri değil bütün bir Sovyet toplumu giderek artan bir yabancılaşma hissini yaşamaktadır. Sovyet sinemasının önemli temsilcisi Andrei Tarkovsky'nin daha sonraki dönem filmleri, bu yabancılaşmanın ve resmî ideolojiden kopuşun belirgin örneklerini sunar. *Stalker* gibi filmler temelde Sovyet gerçekliğinden kaçışı ve alternatif dünyalar arayışını sembolize eder. Bu gelişme, Sovyet sinemasının başlangıçtaki devrimci ve dönüştürücü hedeflerinden uzaklaşarak daha bireysel ve içe dönük bir anlatıma yöneldiğini gösterir. Böylece başlangıçta toplumu dönüştürmeyi amaçlayan dışa dönük bir sanat akımından yola çıkan Rus sineması, zamanla toplumsal olaylardan kopuk, kendi içine kapalı bir sanat formuna dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Angelini, A. (2023). *Psychoanalytic perspectives on Sergei M. Eisenstein's work: Cinema and psychoanalysis in Soviet Russia.* London: Taylor & Francis.

Angenot, M. (2014). *L'Histoire des idees. Problematiques, objets, concepts, methodes, enj eux, débats.* Liège: Presses universitaires de Liège.

Bergan, R. (1999). *Eisenstein : A life in conflict.* New York: The Overlook Press.

Beumers, B. (2011). Drama and theatre. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature,* (eds.: E. Dobrenko - M. Balina), 215-235, Cambridge: Cambridge University Press.

Bloch, E. (2020). *Umut ilkesi.* C.1, (çev.: T. Bora), İstanbul: İletişim Yayınları.

Bordwell, D. (1972). The idea of montage in Soviet art and film. *Cinema Journal*, 11(2), 9-17.

Bradford, R. (1994). *Roman Jakobson: Life, language, art.* London: Routledge.

Castrillo, C. F. (2013). Rethinking interdisciplinarity:Futurist cinema as metamedium. *Back to the Futurists: The avant-garde and Its Legacy,* (ed.: E. Adamowicz - S. Storchi), 272-284, Manchester: Manchester University Press.

Eisenstein, S. (1984). *Film duyumu.* (çev.: N. Özön), İstanbul: Payel Yayınevi.

Erjavec, A. (2019). The politics of futurism. *Handbook of International Futurism,* (ed.: G. Berghaus), 28-47, Berlin: De Gruyter.

Glisic, I. (2018). *The futurist files: Avant-garde, politics, and ideology in Russia, 1905–1930.* Dekalb: Cornell University Press.

Goodwin, J. (1993). *Eisenstein, cinema, and history.* Chicago: University of Illinois Press.

Gray, C. (1971). *The Russian experiment in art, 1863-1922.* London: Thames And Hudson.

Groys, B. (1992). *The total art of Stalinism.* Princeton: Princeton University Press.

Kessler, F. - Loiperdinger, M. (1993). *Früher film in Deutschland.* Frankfurt: Stroemfeld Verlag.

Khoklova, E. (1996). News concerning the 'Kuleshov effect'. *Film History,* 8(3), 365-365.

Kuleshov, L. (1935). *Praktika kinorejissurı.* Moskova: Goslitizdat.

Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on film: Writings.* London: University of California Press.

Leach, R. (1989). *Vsevolod Meyerhold.* Cambridge: Cambridge University Press.

Leach, R. (2018). *Russian futurist theatre.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Levaco, R. (2024). Introduction. *Kuleshov on film : Writings of Lev Kuleshov,* (ed.: L. Kuleshov), 1-41, California: University of California Press.

Mannheim, K. (2002). *İdeoloji ve ütopya.* (çev.: M. Okyavuz), İstanbul: Epos Yayınları.

Medina, J. (2010). *Language: Key concepts in philosophy.* London: Continuum.

Meyerhold, V. - Hoover, M. L. (1966). Two lectures. *The Tulane Drama Review,* 11(1), 186-195.

Milner, J. (1985). *Vladimir Tatlin and the Russian avant-garde.* London: Yale University Press.

Mumford, L. (1996). *Makina efsanesi.* (çev.: F. Oruç), İstanbul: İnsan Yayınları.

Poggi, C. (2009). *Inventing futurism: The art and politics of artificial optimism.* Oxford: Princeton University Press.

Prince, S. - Hensley, W. E. (1992). The Kuleshov effect: Recreating the classic experiment. *Cinema Journal*, 31(2), 59-75.

Reavey, G. - Slonim, M. (1934). *Soviet literature an anthology.* New York: Covici Friede.

Ruhrberg, K. (2000). *Art of the 20th century.* Köln: Taschen.

Salazkina, M. (2016). (V)GIK and the history of film education in The Soviet Union, 1920's-1930's. *A Companion to Russian Cinema,* (ed.: B. Beumers), 45-66, Oxford: Wiley Blackwell.

Sikov, E. (2010). *Film studies : An introduction.* New york: Columbia University Press.

Steinberg, M. D. (2021). *Russian utopia: A century of revolutionary possibilities.* London: Bloomsbury Publishing.

Tsivian, Y. (1993). Cutting and framing in Bauer's and Kuleshov's Films. *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen*, 1993, 103-111.

Tsivian, Y. - Khokhlova, E. (1996). The rediscovery of a Kuleshov experiment: A dossier. *Cinema and Nation*, 8(3), 357-367.

Vertov, D. (1967). Kinoks revolution, selections. *Film Makers On Film Making,* (ed.: H. M. Gedulo), 79-106, London: Indiana University Press.

Veyne, P. (2014). *Foucault: Düşüncesi, kişiliği.* (çev.: I. Ergüden), İstanbul: Alfa Kitap.

Vovelle, M. (1990). *Ideologies and mentalities.* Chicago: University of Chicago Press.

Walworth, C. (2018). *Soviet Salvage: Imperial debris, revolutionary reuse, and Russian constructivism.* Penn State: PSU Press.

Weststeijn, W. G. (2007). Mayakovsky as literary critic. *Avant-Garde and Criticism,* (eds.: K. Beekman - J. de Vries), 139-157, Amsterdam: Rodopi.

Žižek, S. (2020). *The plague of fantasies.* London: Verso.

Extended Summary

This study examines the intersection of cinema and constructivism through the lens of the Kuleshov Experiment, with a focus on how Kuleshov's theories bridge film and constructivist thought to shape cinematic meaning. By exploring this relationship, the study aims to clarify how Kuleshov's ideas contributed to the evolution of film as an art form and influenced narrative construction through montage. Central to Kuleshov's approach is the concept that cinematic meaning emerges not from isolated images, but through the sequencing of images in a specific montage structure. His experiments introduced a fresh perspective on how visual narratives operate, highlighting the viewer's role in interpreting and creating meaning from these sequences. This research, therefore, investigates key questions: How did the Kuleshov Experiment contribute to the formation of cinematic meaning, and what aspects of constructivist philosophy resonate within this experiment? The study also assesses the broader impact of Kuleshov's innovations on film theory and their continuing relevance in contemporary cinema.

Constructivism itself emerged from the mechanical worldview fostered by the Industrial Revolution, a movement aimed at capturing the rhythms and realities of industrialized society and urban landscapes. This approach reflects a mindset that emphasizes adaptation to mechanized processes, guiding people in understanding a world transformed by industry. As an art form capable of sequencing and structuring narratives through time and space, cinema has deep connections with constructivist ideals. Within this context, Kuleshov's work is analyzed alongside other artistic movements of the period, demonstrating how his ideas and techniques significantly shaped Soviet art and contributed to the development of montage theory. His experiments with montage redefined cinematic storytelling, offering a framework in which meaning is constructed through the viewer's perception. A review of existing literature further clarifies the Kuleshov Experiment's role within constructivist thought and its impact on cinematic language.

This examination employs a theoretical and conceptual approach, delving into Kuleshov's theories and montage techniques with a particular focus on the Kuleshov Experiment's

implications for film. Historical and theoretical analyses contextualize Kuleshov's work in relation to his contemporaries, while insights from psychology and theories of perception enrich the investigation of how his experiments contribute to cinematic meaning. Relying on secondary sources—including key film theory texts, Kuleshov's own writings, and academic analyses—this study builds a comprehensive understanding of the Kuleshov Experiment's place within both constructivist thought and film theory, illustrating its lasting impact on the cinematic arts.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* İngilizce bölümler için gramer kontrolü ve proofreading (redaksiyon) için kullanılmıştır./ *It was used for grammar checking and proofreading for the English chapters.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* SineFilozofi 6. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumunda özet olarak sunulmuştur./ *SineFilozofi was presented as an abstract at the 6th International Cinema and Philosophy Symposium.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 11.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 14.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1565649
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 1109-1131.

Araştırma Makalesi
Research Article

KURUMSAL HALK MÜZİĞİ PRATİKLERİNDEKİ BATI MERKEZCİ DÜŞÜNSEL HEGEMONYANIN POST-KOLONYAL ÇÖZÜMLEMESİ

♦

POSTCOLONIAL ANALYSIS OF WESTERN CENTRIC INTELLECTUAL HEGEMONY IN INSTITUTIONAL TURKISH FOLK MUSIC PRACTICES

Hakan AYKURT*

ÖZ: Batılılaşma sürecinin gündelik yaşamın birçok boyutunu derinden etkilediği Türk toplumunda, modernleşme misyonuyla gerçekleştirilen birçok yeniliğin arka planında Batılı modellere öykünme ve Batı'nın ölçütlerine uyum sağlama düşüncesi bulunmaktadır. Bu düşüncenin etkilerinin somut bir şekilde görüldüğü alanlardan birisi de müzik alanında yapılan çeşitli düzenleme ve yeniliklerdir. Batılılaşma sürecinde, geleneksel müzikler ve ona bağlı uygulamalar, Batı referansına göre yeniden yorumlanmış ve Batı süzgecinden geçirilerek revize edilmiştir. Özellikle, halk müziğinin kurumsal düzeydeki çeşitli pratiklerinin oluşum ve gelişim süreçlerinde, öykünmeye dayalı Batı merkezci düşünsel hegemonyanın izleri görülür. Söz konusu hegemonyanın bilincine varılması ve tasfiye edilmesinde ise postkolonyal yaklaşımlar işlevsel olmaktadır. Bir analiz ve çözümleme alanı olarak postkolonyalizm, Batı'nın kültürel, sosyal ve bilgi düzleminde hegemonyasına maruz kalmış toplumlardaki Batılı tarzda düşünme pratiklerini araştırıp, bunların açığa çıkarılmasını amaçlayan bir teorik yaklaşımdır. Bu bağlamda araştırmada, devlet kurumları bünyesindeki halk müziği topluluklarının, icra biçimleri, sahne pratikleri, notasyon tercihleri ve usûl teorisi konusundaki yaklaşımları gibi çeşitli faaliyetlerin arka planında bulunan düşünsel Batı hegemonyasının postkolonyal teoriden yararlanılarak çözümlenmesi amaçlanmıştır. Araştırma sonucunda; halk müziğinin sahnelenmesinde Batı müziğinin koro ve orkestra modelinin benimsenmesi, çalgıların icra tekniklerinin standartlaşması, müzik yazısına verilen önemin artması, notasyonda tampereleşme, çok sesliliğe öykünme ve geleneksel usûl teorisinin Batılı ölçü sayısı anlayışına dönüştürülmesi gibi pratiklerin kaynağında düşünsel Batı hegemonyasının bulunduğu yönünde sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimler: Halk Müziği, Batılılaşma, Hegemonya, Post-kolonyalizm, Çözümleme

ABSTRACT: *In Turkey society, where the process of westernisation has deeply affected many areas of social life, the idea of emulating Western models and adapting to Western criteria and standards is at the intellectual background of many innovations that have been carried out with the mission of modernisation. One of the areas in which the effects of this idea can be seen concretely is in the various innovations and regulations in the field of music. In this process, traditional music and related practices have been reinterpreted according to Western references and revised through a Western filter. Especially in the processes of formation and development of various practices of Turkish folk music at the institutional level, traces of a Western-oriented intellectual hegemony based on emulation stand out. Postcolonial approaches are functional in recognising and eliminating this hegemony. As a field of analysis and research, postcolonialism is a theory that aims to investigate and expose Western-style thought practices*

* Dr.Öğr.Üyesi.- Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü/Çankırı-hakanaykurt@karatekin.edu.tr (Orcid: 0000-0002-0375-6175)

This article was checked by Turnitin.

in societies that have been subjected to Western hegemony at the cultural, social and epistemological levels. In this context, my research aimed to identify the implicit Western intellectual hegemony behind various musical activities of folk music ensembles within state institutions, such as their performance styles, concert practices, notation preferences and approaches to the theory of usûl (rhythmic patterns), using postcolonial theory and content analysis method. At the end of the research I came to the conclusion that there is an intellectual Western hegemony at the source of certain practices in the performance of folk music, such as the transition to the choral and orchestral model of Western music, the standardisation of the structures and performance techniques of instruments, the increased importance given to music notation, the transition to the equal temperament system of notation, the emulation of polyphonic music, and the transformation of traditional usûl theory into the Western understanding of time signatures.

Keywords: *Turkish Folk Music, Westernisation, Hegemony, Postcolonialism, Analysis*

Giriş

Kelime anlamı olarak "sömürge sonrası" anlamına gelen "postkolonyal" durum ve buna bağlı gelişen bir kavram olarak "postkolonyalizm"; doğrudan siyasî sömürge tecrübesi yaşamış veya sömürge olmasa dahi Batı'nın kültürel, sosyal ve bilgi düzleminde hegemonyasına maruz kalmış toplumlardaki Batılı tarzda düşünme ve bilgi üretme pratiklerini araştırıp, bunların açığa çıkarılmasını ve tasfiye edilmesini amaçlayan bir düşünce akımı ve teoridir (Young, 2024: 47). Başka bir tanıma göre postkolonyalizm, yeryüzünde hâkim bir toplumsal gücün yayılması esnasında edilgen kalan ve emperyal süreçlerden etkilenen kültürlerin incelenmesini içeren bir bilimsel araştırma alanıdır (Ashcroft vd., 2002: 194-195). Postkolonyalizm öncelikle, sosyal ve kültürel hayatta kolonyalist süreçlerin izlerini ele almayı hedefler ve sömürgeciliğin toplumsal, kültürel ve kurumsal pratiklerdeki kalıntılarıyla ilgilenir (Güngör, 2018: 27; Young, 2024: 15). Bir çözümleme ve eleştiri alanı olarak postkolonyalizmin odağında, Batılı düşüncenin diğer toplumlar üzerindeki etkilerinin sorgulanması yer alır (Şenel, 2023: 146). Eşitsiz güç ilişkilerini anlamaya çalışan postkolonyalizm, bir taraftan da modernizmin ve Avrupa/Batı merkezciliğin eleştirisini yapar (Dirlik, 2005: 92). Avrupa merkezcilik; "bilim, felsefe, sanat başta olmak üzere yaşamın her alanında Avrupa düşüncesi ve uygarlığının diğerlerinden üstünlüğü tezini açıktan ya da gizli olarak savunan yaklaşımdır" (Şimşek, 2013: 194). Diğer bir açıdan Avrupa merkezcilik, "Avrupa'nın kültürel-coğrafi alanının içinde gerçekleştiğine inanılan olayların, dünya tarihinde önemli olduğuna dair zımnen ya da başka bir biçimde duyulan inançtır" (Bhambra, 2015: 5). Batı-merkezciliği reddetmek, postkolonyal yaklaşımların toplumsal ve insani bilimlere yönelttiği temel eleştirilerden biridir (Rumelili, 2014).

> *"Postkolonyal yaklaşımlar, sömürge sonrası dönemde toplumların kendi kaderlerini tayin etmelerini kısıtlamaya devam eden güç ilişkilerini ortaya koymakla ilgilidir. Avrupa ve Batı'yı diğer toplumlara akıl, ahlak ve düzen açısından koşulsuz olarak üstün gören ve bu varsayımla hareket eden*

yaklaşımlara itiraz eder. Evrensel olarak kabullenilen normların ve doğruların aslında Avrupa ve Batı'ya özgü olduğu ve Batı-dışı anlayış ve bilgileri barındırmadığını vurgular." (Rumelili, 2014)

Yetişkin'e (2010: 15) göre "postkolonyal okuma, sanat, tarih, hukuk, politika, ekonomi ve bilime nüfuz etmiş ekonomik-politik sömürgeciliği yeniden okuma yöntemidir." Bu tür bir okumanın zihinsel farkındalık yaratacağı ve bireye bilinçlilik durumu kazandıracağı açıktır. Nandy (1983: 2-3), kolonyalizmin, öncelikle zihinleri boyunduruk altına aldığını belirtmektedir. Young (2024: 14-15) ise buna paralel olarak hegemonik düşüncenin tasfiyesinin başlangıç noktasının, sömürgeciliğin kültürel etkilerini gidermek ve sömürülen halkların zihinlerini, sömürgecinin bakış açısından kurtarmak olduğu söylemektedir.

Araştırmada yararlanılan kavramlardan bir diğeri, Antonio Gramsci tarafından geliştirilen hegemonya kavramıdır. Hegemonya, genel anlamıyla, bir devletin bir başka devlet üzerinde veya bir sınıf ya da grubun diğer sınıf ya da gruplar üzerinde kazanmış olduğu siyasal hakimiyet, üstünlük ve baskıyı ifade etmekte olup, liderlik statüsünü belirten sınıflar arası bir ilişkiyi tanımlamak için kullanılmaktadır (Altay, 1983: 175; Şener, 2014: 407) Siyasî ve hukukî anlamından farklı olarak bu araştırmada temel alınan yönüyle hegemonyanın kültürel bağlamı; "hâkim grubun benimsediği değerlerin, yaşam biçiminin, fikirlerin ve kültürün diğer gruplar tarafından içselleştirilmesi" olarak tanımlanmaktadır (Gürel ve Okur, 2022: 456). Gürel ve Okur'a (2022: 462) göre, hegemonik modele içkin sosyokültürel ögeler, siyasal ögelere kıyasla daha kolay içselleştirilmektedir. Bu içselleştirmenin etkisiyle hegemonyaya maruz kalmış toplumlar tarafından Batı uygarlığı; yönetim, hukuk, ekonomi, bilim, sanat, müzik ve edebiyat gibi birçok alanda medeniyetin kaynağı olarak akılcı, barışçı ve özgürlükçü olarak görülürken, Doğu, bu niteliklerden uzak olup medeniyet açısından geri kalmış bir coğrafya olarak kabul edilir (Said, 2022: 58). Hegemonya altında bulunan ve Batı karşısında çeşitli açılardan geri kalan toplumların bu duruma karşı ürettikleri çözüm yollarından birisi ise geleneksel kültürel formlarını Batı modeline göre dönüştürmek olmuştur (Şenel, 2023). Nitekim, Batının üstünlüğü düşüncesinin egemen olduğu pek çok toplumda Batılı kültürel formlar diğerlerinden üstün konumda yer almakta ve bazı fikirler diğer fikirlerden daha hızlı yayılmaktadır (Özmenteş ve Şenel, 2019: 54). Türkiye gibi doğrudan askerî-siyasî sömürge olmayıp, gönüllü bir şekilde Batılılaşmanın gerçekleştiği ülkelerde, yönetici elit tarafından girişilen arayış, çözüm, yenilik ve medeniyet değişimi gibi hegemonyaya bağlı sebeplerle ortaya çıkan "kolonyal semptomlar" (Güngör, 2018: 36), özellikle yaygın olarak düşünce, kültür ve sanat alanlarında görünür olmaktadır. Bu sebeple toplumsal ve kültürel yaşamın bu gibi alanlarının postkolonyal perspektiften düşünülmeye, tartışılmaya ve çözümlenmeye ihtiyacı vardır. Bu noktada, Şenel'e (2023: 147) göre, toplumların davranışlarının altında yatan hegemonik düşüncenin tespitini ve bunlara karşıt bir söylem

oluşturmayı içeren bir süreç olan postkolonyalizmde, toplumsal yaşamda egemen olan düşünce, davranış ve ifadelerin çözümlenmesiyle, açık veya örtük hegemonyanın ortaya çıkarılması amaçlanır. Bhambra'ya (2015: 24) göre ise yapılması gereken, "bilgi üretiminin kendisinin derin bir analizini gerçekleştirmek ve söylemler ile pratiklerin öncüllerini oluşturan altta yatan varsayımları yeniden biçimlendirmektir". Bu bağlamda, hegemonyaya bağlı değişimlerin ve Batılı ölçütlere göre şekillenmenin oldukça somut bir şekilde yaşandığı alanlardan birisi de geleneksel müziklerimiz ve ona bağlı pratiklerdir (Şenel, 2023: 169-180). Bu alandaki düşünce ve uygulamaların postkolonyal bakış açısıyla sorgulanıp Batılı ölçütlerin hegemonyasının çözümlenmesi, pratiklerin kaynağında yatan Batı merkezci düşünce kalıplarını açığa çıkarmak, pratikleri ideolojik yönlerinden arındırıp bugünkü uygulamalara müziksel ve bilimsel temellere dayalı bir yön tayin edebilmek için oldukça önemlidir. Bhambra (2015: 2), geçmişi anlamlandırış biçimlerimizin, kendimizi ve içinde yaşadığımız dünyayı anlamamız açısından önem taşıdığını ve geçmişi yeterli bir biçimde anlamadan, bugünü yeterince kavrayamayacağımızı belirterek bu durumun önemine işaret eder.

Türk modernleşmesinde temel referansın Batı medeniyeti olması, müzik alanında yapılacak dönüştürücü müdahalelerde de müziksel referansın Batı müziği olması sonucunu doğurmuş ve Batı müziğinin pek çok unsuru bu süreçte devşirilerek Türk müziğine adapte edilmiştir (Gürkan, 2023: 118). Öztürk (2005; 2006: 155), Türk müziğinin bütününde çözümsüz durumda bulunan pek çok sorunun kaynağında, köklü bir geleneğe sahip müziklerimizi modernleştirmek adına nazariyat düzleminde başlayıp icra alanını dönüştürmeyi de kapsayan bu "Batılılaşma/başkalaştırma" sürecinin olduğunu düşünmektedir. Yine Öztürk'e (2006: 159) göre, Türkiye'nin modernleşmesinde, geleneksel olanla Batı'ya özgü olanın mukayesesinde gelenek, çoğunlukla "kaybeden" ya da "benzetilmek istenen" taraftır. Öz oryantalizm olarak da tanımlanan bu modernleşirken "kendini ötekileştirme" sürecinde, kültürel alanda var olanın Batı referansına göre revizyonuna ya da tamamen Batı'daki haliyle değiştirilmesine başvurulur ve geleneksel müzikler Batı süzgecinden geçirilir (Şenel 2023: 158-159). Bu gibi kendini Batılı değerler üzerinden okuma, anlatma ve öykünme çabası, aslında Batılı tahakkümün onayı anlamına da gelmektedir (Kaya, 2017: 2003). Düşünsel hegemonya altında olan toplumlardaki Batı usulünce eylemenin ya da düşünmenin daima en iyi yol olduğu ön kabulü (Young 2024: 18), özellikle Türk halk müziğinin devlet kurumları bünyesindeki çeşitli pratiklerinde ve bu pratiklerin ortaya çıkma, gelişme ve şekillenme süreçlerinde göze çarpmaktadır.

1947 yılında Ankara Radyosu bünyesinde kurulan ve Türkiye'nin halk müziği alanında ilk resmî topluluğu olan Yurttan Sesler (Alpyıldız, 2012; Elçi, 2015) ve ona kıyasla günümüze daha yakın tarihlerde, 1980'li yıllarda faaliyete geçen Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı devlet koroları, kurumsal anlamda halk müziği pratiklerinin oluşmaya başladığı ve bu pratiklerin

toplumun geri kalanına model oluşturduğu ilk müzik merkezleridir. Bu kurumların bünyesinde gerçekleşen müziksel faaliyetlerde, özellikle icra, sahneleme ve konser pratikleri ile halk müziğinin teorik açıdan ele alınışında, postkolonyal teori açısından eleştiri ve çözümlemeye açık bazı unsurlar bulunmaktadır. Bu bağlamda, Yurttan Sesler topluluğu ve Türk halk müziği devlet koroları bünyesinde kurumsal olarak gerçekleştirilen toplu icra, konser-sahneleme, notalama gibi pratiklerde ve radyo geleneği içerisinde şekillenen usûl teorisi yaklaşımında Batı hegemonyasına bağlı gelişen düşünce, yöntem ve pratiklerin postkolonyal bakış açısıyla çözümlenmesi araştırmanın temel amacıdır. Taşdelen (2013), postkolonyal sorgulama ile anti-kolonyal bir söylem üretmenin, bir gerçeğin tespiti ve bilinç düzeyine yükselebilmesi için taşıdığı önemi vurgulamaktadır. Bu nedenle, halk müziği kurumsallaşması içerisinde gelişen pratikleri postkolonyal bakış açısıyla sorgulayarak bu pratiklerin arka planındaki düşünsel hegemonyayı tespit etmek; geçmişteki olgu ve olayları daha doğru anlamlandırabilmek ve günümüz halk müziği pratiklerini hegemonyaya bağlı oluşan düşünce ve davranış kalıplarından arınmış, objektif müziksel temellere dayalı olarak yeniden ele almak açısından önem taşımaktadır.

Bu bağlamda araştırma; anlama ve sorgulama odaklı olarak içerik analizi yöntemiyle nitel türde yapılandırılmıştır (Büyüköztürk vd., 2022: 259). Araştırmada aynı zamanda Yeni Müzikoloji'nin eleştirel olanaklarından yararlanılmıştır (Işıltan, 2019; Öztürk, 2023). Halk müziği kurumlarındaki pratiklerin içerik analizi ve postkolonyal çözümlemesinde, Şenel'in (2023) geleneksel müziklerin postkolonyal teori bağlamında analiz edilmesine yönelik sunduğu teorik çerçeve esas alınmıştır.

> *"Postkolonyal çözümleme ile hegemonyanın tüm müzik türleri üzerindeki örtük ve açık görünümlerinin saptanması ve bir karşı söylem ve bilinç dizgesi oluşturulması çabasının postkolonyal müzik eleştirisinin temel meselesi olduğu ifade edilebilir. Böyle bir analiz için öncelikle hegemonyayı oluşturan unsurların fark edilmesi gerekir. Resmî söylem ya da kitle iletişim araçları tarafından desteklenen ve toplumsal statü niteliğine bürünen, bu haliyle sorgulanmaksızın doğru kabul edilen pratikler kimi zaman bu tip bir hegemonyayı içeriden görmeyi zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla hegemonyanın tanımı ile kavram ve pratiklerin ardındaki temel düşüncenin görülmesi, postkolonyal müzik eleştirisinin esas meselelerinden biridir. Kolonyal düşünceyi inşa eden hegemonyanın doğrudan ya da dolaylı biçimlerinin çözümlenmesi de bu şekilde mümkün olur."* (Şenel, 2023: 157)

Bu çerçeveden hareketle, halk müziğinin kurumsal temsilcileri olan Yurttan Sesler topluluğu ve devlet korolarının, konser/sahne pratikleri, icra biçimleri, notasyon ve usûl teorisi konularına ilişkin tercihleri, postkolonyal teoriden yararlanılarak çözümlenmiştir. Bunun yanı sıra, egemen kültürün diğer kültür üzerinde yarattığı dönüştürücü etkiler, "kültürel melezlik" ve "kültürel sahiplenme" gibi kavramlardan da yararlanılarak ele alınmış, pratiklerin kökenindeki düşünsel hegemonya teşhis edilmeye çalışılmıştır.

1. Halk Müziği İcra ve Sahneleme Pratiklerinde Batı Merkezci Düşünsel Hegemonya

Halk müziğinin resmî kurumlar içerisinde gelişen icra, konser, sahne ve müzikal sunuş pratikleri, Batı müziği pratiklerinin model alınması nedeniyle düşünsel hegemonyanın görüldüğü alanlardan biridir. Şenel'in (2023: 162), geleneksel müziklerin Batı modeline göre revizyonuna ilişkin eylemler arasında "pratik eylemler" olarak sınıflandırdığı bu alan, Nettl (1986: 362) tarafından da Batı kültürünün diğer müzik kültürleri üzerindeki sayısız etki biçimlerinden biri olarak görülmektedir.

Batı müziğinde, özellikle Orta Çağ'dan itibaren kilise içerisindeki müziksel faaliyetler başta olmak üzere koro ile toplu söyleme pratiği önemli ve merkezî bir yer tutmaktadır (Çevik, 2013: 11-12). Çok sesliliğin gelişimiyle birlikte vokal icrada farklı ses grupları oluşurken çalgısal müzikte orkestra fikri ortaya çıkmış, orkestral icranın yöneticisi olarak "şef" pozisyonu önem kazanmış ve gerek vokal gerekse çalgısal açıdan birlikte seslendirme ve toplu icra anlayışı Batı müziği icrasında önemli ve güçlü bir konuma sahip olagelmiştir (İlyasoğlu, 1994: 60; Mimaroğlu, 1995: 20-23). Osmanlı/Türk müziğinde ise toplu icra örneği sayılabilecek klasik fasıl icrası ve Mevlevî ayini icrası gibi pratikler, genellikle ortalama 10-12 kişiden müteşekkil heyetler tarafından gerçekleştirilmeleri, Batılı tarzda şeflik içermemeleri ve icralarda mutlak uyum arayışı gibi kaygıların olmaması gibi sebeplerle Batı müziğindeki toplu icra anlayışından ayrışmaktadırlar (Behar, 2015: 51-55). Nispeten daha kalabalık gruplarla gerçekleştirilen küme faslı ve meydan faslı gibi pratikler ise nadiren gerçekleşen icra biçimleri olarak gelenek açısından merkezî bir konuma sahip değillerdir. Türk müziğinde Batılı tarzda bir koro pratiği nispeten yakın bir tarihte ortaya çıkmış olup, bu açıdan, kırsal veya şehirli müzik geleneklerindeki icra biçimleri arasında oldukça yeni sayılmaktadır (Tekelioğlu, 1999: 149; Kütükçü, 2012: 125; Tanrıkorur, 2014: 273; Behar, 2015: 46-48; Kıyak, 2018: 33). 19. yüzyılda Muzıka-i Hümâyun bünyesindeki askerî müzik faaliyetlerinde Batılı müzisyenlerin etkisiyle Batı müziği koroları model alınarak başlayan koro pratiği, ilk kez santûrî Miralay Hilmi Bey'in Fasl-ı Cedîd heyetini elinde bagetle şef olarak yönetmesiyle görünürlük kazanmaya başlamış, bunu takiben, saray ve askerî alanların dışında İsmail Hakkı Bey ve Ali Rıfat Çağatay gibi kişilerin öncülükleriyle artarak devam etmiştir (Özer, 1995; Özalp, 2000: 228-231; Sökmen, 2022). Radyolarda ise Mesut Cemil'in klasik korosu ile mûsikî hayatına kesin olarak yerleşen koro pratiği, günümüzde de yaygın ve güçlü konumunu sürdürmektedir. Söz konusu uygulamanın kaynağına bakıldığında, toplu icra biçimimin, aslında müzikal ve estetik sebeplerden ziyade bir çeşit kimlik, itibar ve temsil alanı arayışı gibi "düşünsel hegemonya" barındıran nedenlerle ortaya çıktığı görülmektedir (Üstel, 1994: 48; Ayas, 2018a: 117). Batılılaşma sürecinde Osmanlı/Türk müziği, yaklaşık olarak 19. yüzyılın başlarından itibaren devlet nezdinde sistematik olarak ikinci plana atılmış, saray çevresindeki

merkezî konumunu kaybetmiş, cumhuriyet döneminde ise açık bir şekilde yasak ve sansüre maruz kalmıştır (Aksoy, 1999; Tombul, 2006; Ayas, 2018a; Ayas, 2020). Devletin ve yönetenlerin resmî müzik tercihi Batı müziğinden yana olmuştur (Aksoy, 1985). Bu süreç içerisinde Osmanlı/Türk müziği camiası, kendisine devlet nezdinde itibar ve meşruiyet kazandırmak ve kaybettiği prestijli konumu yeniden elde etmek için çeşitli stratejilere başvurmuştur. Bu itibar kazanma stratejilerinden biri; esasen küçük ve kapalı mekân müziği formatında olan, ferdî saz-ses üsluplarına dayanan, birtakım istisnalar hariç hep küçük heyetler tarafından icra edilen bu müziği (Behar, 2015: 43-66; Tanrıkorur, 2014: 274), tıpkı Batı müziğinin icra pratikleri gibi geniş konser salonlarına taşımak, kalabalık saz ve ses heyetleriyle icra etmek, bir orkestra şefine sahip olmak, frak-smokin gibi özel konser kıyafetleri giymek ve kendine Batılı bir görünüm kazandırmak olmuştur. Böylece, bu Batılı görünümden yararlanarak müziğe ciddiyet, ihtişam, ağırlık ve temsil alanı kazandırıp kültürel meşruiyeti ve itibarı bu yolla yükseltmek amaçlanmıştır (Üstel, 1994; Behar, 2015: 46-47; Ayas, 2018b; Toker, 2024: 31). Kişisel yorum farklarını ortadan kaldıran, çalgıların ve seslerin özgün tınılarını yok eden, ince nüansları gürültü ve uğultunun içinde eriten (Tanrıkorur, 2014: 275; Behar, 2015: 56) ve dolayısıyla Türk müziğinin karakteriyle bağdaşmayan bu tür icra biçiminin kaynağı ve referansı açık bir şekilde Batı müziğinin senfonik icra ve konser pratikleridir. Şenel'e (2023: 175) göre, icracıların giyim ve tavırlarından, konser düzeni ve orkestra şefliğine kadar, artık yerel bir gelenek halinde kanıksanmış bütün bu pratikler, hegemonyanın içselleştirilmiş yapısını göstermektedir. Buna rağmen, söz konusu pratiklerin ortaya çıkışında, örtük bir hegemonyanın bilinç dışı bir yansıması değil Osmanlı/Türk müziğinin temsilcileri tarafından bilinçli bir "temellük" söz konusudur. Temellük veya kendine mal etme, "sömürgecilik sonrası toplumların, egemen kültürün kimi yönlerini -dil, yazma biçimleri, film, tiyatro, düşünce biçimleri ve rasyonalizm, mantık ve analiz gibi- kendilerine yararlı olabilecek şekilde, kendi sosyal ve kültürel kimlikleri içinde kullanabilmesini" ifade etmektedir (Ashcroft vd., 2002: 37-38). Bu yönüyle toplu icra pratikleri, aslında bir kültürel temellük/sahiplenme niteliğindedir. Mutlu'ya (2015) göre bu kavram her ne kadar sömürgecilikle bağlantılı olsa da günümüzde karşılıklı temas halindeki pek çok toplum için kullanışlı durumdadır. Bu bağlamda, Batı kültüründen temellük edilen toplu icra, her ne kadar bugün geleneksel müziklerin bir gerçeği olarak var olmaya devam etse bile kaynağı ve gelişimi itibarıyla Batılı kültürel modellerin taklidi olarak kültürel hegemonya etkisiyle ortaya çıkmıştır. İcra pratiklerinde örnek alınan kalıp, kültürel alanda hegemonyasını kurmuş olan Batılı modellerdir. Behar'a (2015: 47) göre de Türk müziğinde koro icrasının kaynağında, gelenek mensuplarının Batılılaşma çabalarından etkilenerek giriştikleri bir yenilik arayışı vardır.

Halk müziğinde ise düzenli koro icrası, daha önceleri Mesut Cemil ve Sadi Yaver Ataman tarafından halk müziği içerikli radyo programları

yürütülse de esas itibarıyla Muzaffer Sarısözen öncülüğünde müstakil olarak kurulan Yurttan Sesler korosu ile başlamıştır. Halk müziğindeki koro uygulamasının esin kaynağı ve ilk modeli, kronolojik açıdan bu icra biçimine daha önce geçen Osmanlı/Türk müziği ve bilhassa Mesut Cemil'in klasik korosudur. Halk müziği adına Yurttan Sesler ile başlayan bu süreç Türkiye'de yeni bir halk müziği icra pratiğinin başlangıcıdır. Bu döneme kadar çoğunlukla bireysel ve tek bir çalgı eşliğinde icra edilen türküler artık koro ile icra edilmeye başlanmıştır (Yükselsin, 2015: 87). Devlet kurumları bünyesindeki halk müziği topluluklarının, halk müziğinin sahnelenmesinde çoğunlukla, "toplu icra" olarak tanımlanan icra biçimini tercih ettiği görülür. Ses icrası, muhtelif sayıda kadın-erkek koristlerden oluşan topluluğun eserleri birlikte seslendirmesiyle gerçekleşirken, çalgısal icra ise hemen her çalgının birden fazla icracısının bulunduğu ve en kalabalık çalgı grubu olarak bağlamanın merkezde olduğu bir orkestra ile gerçekleştirilir. Bu topluluk aynı zamanda bir koro-orkestra şefi tarafından yönetilir.

Gürkan'a (2023: 119) göre; "halk müziği ses icrasındaki koro mantığının referansı Batı müziği koroları olduğu gibi, oluşturulan korolar Anadolu'daki yerel müzik pratiklerinde nadiren görülebilecek şekliyle kadın ve erkeklerin bir arada icra ettiği topluluklardır". Gerçekten de derleme ve saha çalışması süreçlerinde pek çok araştırmacının tespit ettiği gibi halk müziği icrasında toplu çalma-söyleme pratiğine nadiren rastlanır (Yönetken, 2006; Erdener, 2019; Reinhard ve Pinto, 2019). Halk müziği, merkezinde aşıklık geleneği olan, müzikli sohbetlerde ve ibadet amaçlı müziklerde dahi icranın genellikle bir veya birkaç kişi tarafından gerçekleştirdiği bir müziktir. Behar'a (2015: 59) göre de aslında hiçbir zaman toplu icra edilmemiş olan "halk müziği, Batılılaşma sürecinde çağdaşlaştırma dürtüsünün etkisiyle el ve kol hareketleri yapan bir şef tarafından yönetilen kalabalık bir koro ve bağlama topluluğu tarafından icra edilir hale gelmiş, şef, orkestra ve koro gibi yapay kurgular üstüne musallat edilmiştir". Başlangıçta sekiz-on kişilik görece küçük bir topluluk olan (Şenel, 2018: 18-19) ve Sarısözen'in titiz yaklaşımlarıyla icrada yöresel üslup farklarını korumaya çalışan Yurttan Sesler, yıllar geçtikçe, icralarını daha kabalık topluluklarla gerçekleştirmeye başlamıştır. Öyle ki, 1980'li yıllardan itibaren sanatçı sayısı gittikçe artan topluluğun konserlerinde, 15 kişilik bağlama grubu, 50-55 kişilik koro ve çoğu birden fazla icracıya sahip diğer çalgılarla birlikte yaklaşık 80 kişilik bir mevcut olağan hale gelmiştir (URL-1).

Kurumsal halk müziği topluluklarının standart bir konser programında genelde repertuvarı oluşturan eserlerin büyük bir kısmı koro tarafından toplu şekilde söylenirken, birkaç adet eser ise solo olarak seslendirilmektedir. Çalgılar açısından da benzer bir durum söz konusu olup eserlerin çalgısal bölümleri genellikle bütün çalgılar tarafından eş zamanlı icra edilmektedir. Koro sanatçıları, bir platform üzerinde ayakta dururken, orkestra ise koronun önünde daha alçak bir seviyede yarım ay şeklinde konumlanır. Koro ve orkestranın yönetimi ise bir şef tarafından

gerçekleştirilmektedir. Gürkan'a (2023) göre söz konusu bu sahne düzeni, koro ve orkestra yapısı tamamen Batı müziği modellemesine göre gerçekleştirilmiştir. Özellikle, Batı müziğindeki yaylı grubunun bir benzerinin bağlama ailesi olarak halk müziği orkestralarına uyarlanması ve birden çok aynı türde bağlamanın orkestrada birlikte çalmak üzere görevlendirilmesi, referansın Batı müziğindeki orkestra yapısı olduğunu göstermektedir (Gürkan, 2023: 119). Tanbura, cura, divan ve bas bağlama gibi farklı biçimlerin toplulukta bir arada olmasında, Batı müziğinin yaylı çalgılar grubuna ve onun senfonik orkestralardaki merkezî rolüne bir öykünme olduğu açıktır. Bu gibi sebeplerle düşünsel hegemonya, müzikal oturtum açısından da kendini belli etmektedir. Bu bağlamda yine Gürkan'ın şu cümleleri özet mahiyetindedir;

> *"Türk halk müziğinde orkestra ve koro oluşturulmasından, düzenlenen konserlere, icrayı yöneten şeften bu ritüelik sürecin öncesi ve sonrasındaki prosedürlere kadar hemen tüm unsurlar Batı sanat müziği uygulamalarından alınır fakat burada icra edilenler Batı müziği değildir. Yerelden alınan müzik malzemesinin Batının modern sanatı kapsamında sunumudur."* (Gürkan 2023: 121)

Yurttan Sesler'in icra alanında en önemli etkilerinden biri, ülke genelinde üniversiteler, belediyeler, halk eğitim merkezleri ve diğer devlet koroları gibi bütün kurumlarda halk müziği toplulukları için toplu icrayı yaygın ve standart hale getirmiş olmasıdır (Alpyıldız, 2012: 91). Yurttan Sesler'i model alarak kurulan bu toplulukların sahneleme pratiklerinde de benzer şekilde Batı kaynaklı düşünsel hegemonyanın izleri görülür. Günümüzde halk müziğinin kurumsal açıdan nispeten yeni bir temsilcisi olan Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı devlet koroları da konser faaliyetlerini tıpkı Yurttan Sesler'de olduğu gibi genellikle kalabalık bir koro ve orkestra kullanarak gerçekleştirmektedir. Halk müziğinin resmî kurumlar içerisinde icra edildiği her iki toplulukta görülen bu toplu icra anlayışının kaynağı Batı müziğinin konser ve sahneleme pratikleridir. Hatta devlet kurumlarının isimlerinde yer alan "koro" ve "orkestra" kelimeleri bile kökenleri, anlamları ve işlevleri Batı kültürüne dayandığı için sorgulanması gereken düşünsel hegemonya belirtilerindendir. Devlet korolarının bazı pratiklerinde ise hegemonya başka boyut ve içeriklerde kendini göstermektedir. Hatırlatmaya dahi gerek olmadığı üzere, halk müziği ve Batı müziği, vokal seslendirme açısından birbirlerinden çok farklı teknikler ve yeterlilikler gerektirmektedir. Bunun ötesinde, her biri ayrı uzmanlık gerektiren farklı halk müziği yöreleri arasında da seslendirme üslûbu açısından ciddi farklar bulunmaktadır. Bu duruma rağmen, halk müziği devlet korosu sanatçılarına, bambaşka bir eğitimin ve tekniğin gerektiği "çok sesli" düzenlenmiş türküler söyletmek (URL-2; URL-3) ve kişisel üslupları törpüleyerek standartlaşmaya zorlanmış çalgılarla "armonize edilmiş" yöresel saz havaları icra etmek (URL-4) hegemonyanın başka bir boyutta ortaya çıkan sonuçlarındandır. Geleneksel müziği korumak ve aktarmakla

görevli bir kurumun çok sesli düzenlemeler icra etmesi, iyi niyetli bir deneme veya müzikal bir yenilik arayışı olup olmamasından bağımsız, Batı müziği hegemonyasının evrensellik ve çağdaşlık örtüsü altında halk müziği kurumlarında hâlâ yaşadığına işarettir. Defalarca denenmiş ve başarısız olmuş projelerin bir kez daha denenmesi ve buradan çıkması umulan büyük neticeler, yapılan israf ve zaman kaybı noktasında başka bir soru işaretidir.

Buna rağmen, günümüzde koro icrası, Türk müziğinin icra pratikleri içerisinde kalıcı bir yer edinmiş, müziğin kendi iç dinamikleri tarafından eleme-kabul sürecinden geçerek geleneğe eklemlenen bir parça haline gelmiştir. Süreç içerisinde ne kökten reddedilerek yok sayılmış ne de bütünüyle geçerli tek icra biçimi olarak hakimiyet kazanmıştır. Bu süreçte, modelin Batılı olmasının, kabul görmesini ne ölçüde kolaylaştırdığı ve geçerliliğinin ne derece sorgulandığı sorusu da elbette dikkate alınması gereken bir husustur (Şenel, 2023: 177). Bugün için toplu icra, Türk müziğinde farklı tınıya sahip özgün bir icra biçimi olarak, ithal bir kültürel pratiğin yerel özelliklerle "melezleşmesi" ile kendine özgü bir içerik ve konuma ulaşmıştır. Bu bağlamda ele alındığında bu pratik, postkolonyal literatürün önemli düşünürlerinden Homi Bhabha'nın "melezlik" teorisinin somut bir yansıması olarak görülebilir. Kültürel melezlik, kültürler arası etkileşimin sonucu olarak, fikirlerin, pratiklerin ve deneyimlerin birbirlerine eklemlenmesi anlamına gelen bir terimdir (Bhabha, 2016). Bhabha, insan-insan ilişkilerinde, kolonyal tecrübenin yansıdığı dünyevi pratiklerdeki kaçınılmaz olan öykünme ve birbirine karışmaya yoğunlaşmaktadır. Edilgen olanın kendi farklılığını merkez üzerinden yeniden üretmekte olduğunu ve böylece baskın kültürler ile edilgen kimlikler arasında bir çeşit melezlik oluştuğunu savunmaktadır (Özdemir, 2017: 252). Ulf Hannerz, melez kültürlerin, insanların etkin bir biçimde kendi sentezlerini oluşturma çabalarının bir sonucu olduğunu belirtmektedir. Buna göre, "çevre kültür, merkezden gelen anlam ve simgesel biçimleri özümseyip ve onları kendine ait kılmak için önemli oranda dönüştürmektedir" (Hannerz, 1998: 139-162). Müzik alanındaki melezleşme ise kültürel melezleşmenin yansımalarının en iyi görülebildiği alanlardan biridir (Dönmez, 2019: 217; Uluç ve Süslü, 2017; Saral, 2020). Türk müziğinde toplu icra pratiklerinin sosyal çözümlemesi adına Hannerz'in kültürel akışa ilişkin söylemleri de oldukça önemlidir. Kültürel akış açısından dışarıda olan çevrenin, anlamlı yapının aktarıcısından çok alıcısı olduğunu söyleyen Hannerz, ortamda bir değişiklik olmadığı sürece kültürel akış ilişkisinin merkezin lehine dengesiz olduğunu belirtmektedir (Hannerz, 1998: 139). Dildeki melezleşme üzerine yaptığı çalışmada ise Bakhtin, dilde bilinçsiz "organik" melezleşme ve bilinçli "kasıtlı" melezleşme şeklinde önemli bir ayrım yapar (akt. Werbner ve Modood, 2015: 4-5). Organik melezleşmenin, tüm dillerin tarihsel evriminin bir özelliği olarak, düzen ve süreklilik duygusunu bozmadan yeni imgeler, kelimeler ve nesnelerin bilinçsizce dile veya kültüre entegre edilmesiyle kendiliğinden oluştuğunu fakat kasıtlı melezleşmenin mevcut düzeni

bozulmaya uğrattığını belirtmektedir. Genel anlamda, melezleşmenin kültürel sonucu olarak bölgesel gelenekler ve yerel kökenler zayıflamaktadır (Burke, 2011: 24). Bu bağlamda, Türk müziğine 20. yüzyılın başlarında temellük edilen bu icra pratiği, teorik açıdan, yerelin aleyhine dengesiz bir kültürel akışa ve kasıtlı melezleşmeye anlamlı bir örnek teşkil etmektedir.

Son olarak belirtilmesi gereken bir husus ise; TRT bünyesinde yer alan halk müziği topluluklarındaki Batı tarzı toplu icra anlayışı, radyoların kendi içindeki faaliyetleri bir kenara bırakılırsa bugün için büyük oranda değişmiş görünmektedir. Günümüzde halk müziğinin ve radyo sanatçılarının görünürlük kazanıp kitlelere ulaştıkları "TRT Müzik" adlı televizyon kanalı, halk müziği icrasındaki değişimi gözlemlemek için önemli veriler sunmaktadır. Bu kanalın haftalık yayın akışı incelendiğinde, doğrudan halk müziği içeriğine sahip programların genellikle solo icrayı öne çıkaran, bir ya da birkaç solistin değişimli şekilde ön planda olduğu, her çalgının birer tane icracısının bulunduğu, pek çok açıdan geleneksel icra ile uyuşan bir yapıda olduğu görülmektedir.[1] Ek olarak; postkolonyal çözümlemesi yapılan toplu icra pratiğinin, farklı şehirlerdeki radyo ve devlet korosu kurumlarının tamamında geçerli olduğu varsayılmamalı, çözümlemelerin yaygın anlayışlar üzerinden gerçekleştirildiğine dikkat edilmelidir.

2. İcrada Standartlaşma ve Tampereleşme

Batıya öykünme ile başlayan toplu icranın bir sonucu olarak çalgı ve ses icrasında uyum yakalamak adına yapılan standartlaşma ise hegemonyanın yansımasının başka bir boyutudur. Kurumsal halk müziği pratiklerinde toplu icraya öykünme sonucu, icrada birlikteliği sağlamak adına çalgıların ve seslerin özgün tınıları ikinci plana atılmış, küçük nağme, süsleme ve nüans farklılıklarına tolerans gösterilmemiş ve uyumu bozmayacak tekdüze icralar rağbet görmeye başlamıştır. Toplu icranın bir sonucu olarak ortaya çıkan bu tek tipleşme ve standartlaşma her şeyden önce eserlerin kimliklerini ve karakterlerini olumsuz yönde etkilemiştir (Elçi, 1997: 123). Behar'a (2015: 60) göre toplu icranın uyumsuz, kişiliksiz, renksiz, yapay ve cansız yapısı, yöresel türküleri standartlaştırarak onların doğal lezzetlerini ve içtenliklerini ve yerel tazeliklerini kaybettirmiştir. Ersoy'a (2014) göre halk müziği, aslında bu şekilde standartlaştırılarak özellikle Yurttan Sesler tarafından yeniden üretilmiştir.

"Yeniden üretim, kültürel performanslarda görünürlük kazanır. Kavram müzikte: Bir müzik yapıtının, üreticisi/bestecisi, (türkü yakıcısı)

[1] TRT Müzik kanalının haftalık yayın akışında birçok yönden geleneksel icraya uygun programların ağırlıklı bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Her ne kadar bu durum, doldurulması gereken yayın saatlerinin de etkisiyle bir açıdan mecburi olarak gelişmiş olsa da sunulan örneklerin çoğunun olumlu nitelikler taşıması dikkate değerdir. Örnek olarak; "Yedi İklim", "Gönülde Bir", "Zamâne", "Sümer Ezgü ile Anadolu'dan Geldik", "Cümbüşün Peşinde", "Vuslat", "Heybemdeki Türküler", "Sade", "Züleyha ile Sınırsız Ezgiler", "Çınaraltı", "Türkünün Doğduğu Yer", "Doğudan Sesler", "Üç Yâren", "Dilhan", "Sazın Dilinden", "Türkü Deryası", "Zirvedeki Türküler", "Damlalar" gibi programlar gösterilebilir (URL-5).

dışında bir başka kişi tarafından, kimi müziksel bileşenlerin göz ardı edilerek, üretim zamanının ve mekânının dışında, seslendirilmesi (icra edilmesi) durumudur. Yurttan Sesler Türk halk müziğinin yeniden üretilmesi için önemli bir mekanizmadır. Yurttan Sesler, kendi iç dinamiklerinde, kendi teritoryasında, kendi oturtumu ve sounduyla seslendirilen, iş takvimine, iş temposuna ait bir müziksel üretimi, bağlamından koparmış, mekânsal ve zamansal bir göçe tabi tutmuştur, yani halk müziğini "yeniden üretmiştir." (Ersoy, 2014: 937)

Geleneksel çalgılar ve icra stillerinde görülen farklılıklar da "standartlaşma" arayışında tek tipleştirilmeye başlanmıştır (Şenel, 2023: 163). Oysaki bağlama, birçok yörede çok nadir kullanılması veya yurt genelinde homojen bir biçime ve düzene sahip olmaması sebebiyle standartlaşması zor bir çalgıdır. Gürkan'ın (2023), bağlama icrasındaki standartlaşmaya yönelik tespitleri bu açıdan oldukça önemlidir;

> *"Anadolu'daki yerel müzik pratiklerinde çok farklı türlerini görebileceğimiz bağlama, bir bağlama ailesi oluşturulmak üzere boyutları bakımından gruplandırılıp standartlaştırılır. Yine modernleşme kapsamında yapılan bu müdahalelerden biri olarak, perdelerdeki farklılıklar da tampere sistemdeki aralıklara bazı Türk müziği perdelerinin eklenmesiyle standart hale getirilir ki ancak bu şekilde bir grup bağlamanın homojen bir icra sunması mümkün olur."* (Gürkan, 2023: 119)

Halk müziği çalgılarının icrasında ajilitiye yöneliş, virtüözlüğe verilen önemin artması, majör-minör tonlarda akor ve arpej gibi Batı müziği çalgılarının çalım stillerinin yaygınlaşması tek taraflı hegemonik etkinin örneklerindendir. Aslında herhangi bir çalgının, başka çalgıların icra teknikleriyle etkileşime girmesi ve bunun sonucunda icra olanaklarının artarak çalgıların zenginleşmesi kültürel akış açısından olağan bir durumdur. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, geleneksel çalgıların bu alışverişte yalnızca etkilenen konumda olması ve icracıların yeni tını arayışlarında gözlerini genellikle Batı'ya çevirmiş olmalarıdır. Batı dışı bir kültüre ait bir çalgının çalım stilleriyle girilen etkileşim, Batı çalgısıyla kurulan ilişkiye kıyasla çok daha nadir gerçekleşmektedir. Bu durumun nedenleri, kültürel etki ve örtük düşünsel hegemonyaya yapılan eleştiriler sorgulamalarla açığa çıkmaktadır.

Bunların dışında, bazı eserlerin icrasında kaynak kişi icrasının aksine gerçekleştirilen entonasyon tercihleriyle eşit tampere sisteme uyum arayışı da standartlaşmanın göstergelerindendir. Bugün neredeyse tüm dünyada geçerli tek akort sistemi olarak görülen eşit tampere sistem, Batı hegemonyası sebebiyle birbirinden çok farklı olan sayısız geleneği, bu sisteme doğru değişmeye zorlamıştır (Şenel, 2021). Bugün geleneksel müziklerin çoğu, modernleşme öncesindeki perde ve akort sistemlerinden farklı şekilde icra edilmektedir (Şenel, 2023: 163). Radyo bünyesinde notaya alınan bazı eserlerde tampere sistemin bilinç dışı kabulüyle yöresel ve makamsal entonasyon dikkate alınmadan bazı perdelerin tampere sisteme uygun hale getirildiği görülür. Muzaffer Sarısözen bu durumun önüne

geçmek ve yöresel icrayı korumak adına koma değerlerini rakamla belirten pragmatik bir çözüm yöntemi kullansa da bugün kaynak kişi icralarıyla karşılaştırılarak incelenen notalarda pek çok entonasyon hatası mevcuttur (Beştepe, 2018; Karabulut, 2019; Dönmez, 2021). Kaynak kişi icrasında daha pest duyulan Eviç perdesinin "Fa#" olarak, yine daha pest icra edilen Hicaz perdesinin "Do#" olarak yazılması, tipik örneklerdendir. Tampere sistemin üstünlüğünün kabulüyle bilinç dışı yapılan bu değişimler, hegemonik Batı müziği standartlarının halk müziği pratiklerine yansımasıdır.

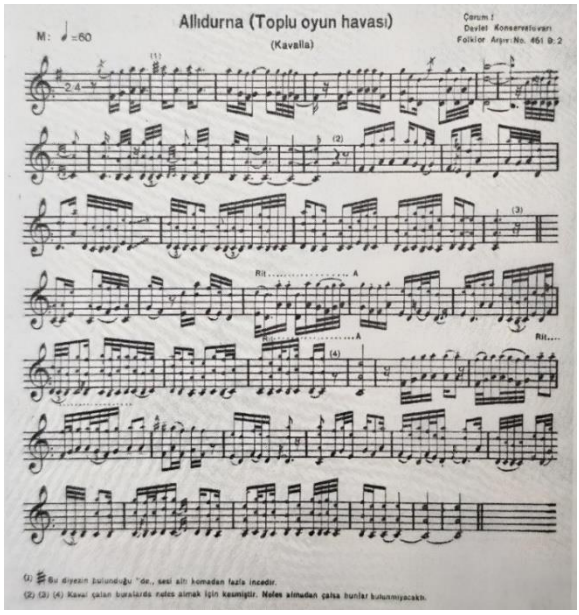
3. Nota Yazımında Hegemonya Etkileri

Nota yazımında örtük düşünsel hegemonyayı yansıtan ve eleştiri konusu yapılan husus; toplu icra, eğitim-öğretim, kaydetme ve hatırlama gibi hususlarda yararlılığı tartışılmayacak olan Batı notasının, ithal edilme ve yaygınlaşma sürecinde kültür ve gelenek üzerinde yarattığı dönüştürücü etkidir. Nota yazımındaki hegemonya belirtileri, ilk önce halk müziği kurumsallaşmasının notasyon konusuna bakış açısında ve yazılan notaların taşıdığı öncelikli konumda ortaya çıkmaktadır. Öyle ki, bütünüyle usta-çırak ilişkisi içerisinde şekillenmiş halk müziği icra ve aktarım geleneğinde, notanın yaygınlaşmasıyla birlikte yazılı müzik metinlerinin, icranın bizzat kendisinden daha fazla önem ve değer kazanmaya başladığı görülür. Günümüzde halk müziği icrasında, derleme faaliyetleri sonrasında Yurttan Sesler bünyesinde yazılmış olan ve bugün TRT arşivi olarak bilinen nota edisyonları yaygın olarak kullanılmaktadır. Dönemin halk müziği otoriteleri tarafından yazılan bu notalar, halk müziği icraları üzerinde örtük bir hegemonyaya sahiptir. Söz konusu notalar, ilgili eserlerin geçerli ve onaylanmış tek versiyonu olarak görülmekte, icrada bu versiyona mümkün mertebe bağlılık beklenmekte ve nota metni bizzat kaynak kişinin icrasından daha çok değer görmektedir (Özdek, 2014: 180; Özdemir, 2019: 2137). Bunun yanı sıra, icra alanında tespit edilen standartlaştırıcı yaklaşımın izleri nota yazımında da görülür. Sabit ve değişmez nitelikteki yazılı müzik metni aynı zamanda toplu icra açısından da kural koyucu mahiyettedir. Koro ve orkestra teşkilinde olduğu gibi toplu icrada uyum, düzen ve birliktelik için de Batı müziği referans alınır ve kusursuz birliktelik için notaya mutlak bağlılık beklenir.

> *"…toplu halde bir orkestra ve koro icrasında hedeflenen 'uyumlu' icranın elde edilmesinde 'nota birliğinin' sağlanması elzemdir. Bu durum Batı müziğinde emredici notasyon olarak bilinen ve müzisyene icradan beklenen tüm ifadelerin porte ve işaretler aracılığıyla açıkça gösterildiği notalama yönteminin ve bu şekilde bir icranın, ilk dönem için Türk halk müziğinde uygulanmasıyla sağlanır."* (Gürkan, 2023: 119-120)

TRT notalarının bu yönde bir otoriteye ve emredici niteliğe sahip olması, notanın Batı müziğindeki önemi ve işlevinin (URL-6), müzik yazısının çok daha kısıtlı anlamlar taşıdığı, sözlü gelenekten beslenen halk müziği üzerindeki hegemonik yansımasıdır. Nota yazımına yansıyan Batı merkezci düşünce kalıplarından bir diğeri de özellikle Sarısözen'in halk

müziğinde çok sesliliğin var olduğunu ispatlamaya yönelik bilimsel arayışlarının sonucu olarak, kaval ile çalınan bir ezginin, icrada tınlayan bütün sesler gösterilerek detaylı bir şekilde notaya alınmasıdır. Bu notalama anlayışının, bağlama, tulum ve çifte icrasında tınlayan bütün sesleri yazmak, hatta kimi zaman çift dizek kullanmak suretiyle gerçekleşen başka örnekleri de bulunmaktadır (Şenel, 2018: 142, 144, 156, 158). Her şeyden önce, çok sesliliğin varlığına yönelik girişilen kanıt çabaları bizzat Batı müziğinin zihinlerdeki hegemonik konumunu yansıtırken, düşünsel hegemonya, halk müziğinin notaya alınmasında çift sesli/çift dizekli yazım gibi pratiklerde somutlaşır.



Görsel 1. Kaval ile Çalınan Bir Ezginin Notası (Şenel, 2018: 154).

Görseldeki eserde ve çift dizek ile yazılan diğer notalarda kaynak kişi icrasında tınladığı için yazılan ikinci-üçüncü sesler, çalgıların icra pratiklerine bağlı olarak doğaçlama olarak gelişen, armoni düşüncesi taşımayan, sabitlik-süreklilik içermeyen ve bilinçli bir üretim ürünü olmayan doğal heterofonik unsurlardır. İcrada duyulan bütün sesleri notaya almak iyi niyetli bir girişim olsa da altında yatan asıl sebep çok sesliliğe öykünme ve Batı tipi nota yazım stili kullanma isteğidir. Görseldeki nota örneğinin icra, öğretim ve hatırlama açısından hiçbir işlevi olmadığı gibi aksine çözümleme ve okumayı da zorlaştırdığı açıktır. Türk müziğinin yapısı gereği, icrada işitilen bütün unsurların eksiksiz bir şekilde notaya alınmasının neredeyse imkânsız olduğu düşünüldüğünde bu girişimin altındaki hegemonyaya bağlı sebepler daha net anlaşılmaktadır.

Standartlaştırıcı bir tutumun sonucu olan bu gibi pratiklerin tümünde zihinlerde yer etmiş Batı ölçütlerinin hegemonyası yatmakta ve Batılılaşma için yapılan bilinçli tercihlerle kültürel ögeleri Batı'ya göre şekillendirmenin

somut sonuçları görülmektedir. Batı müziğinin ölçütleri ve standartları teorik açıdan o derece içselleştirilmiştir ki nota yazımında değiştirici işaretlerin kullanım şekli dahi tonalite düşüncesine göre belirlenmiştir. Söz gelimi, Hicaz makamındaki eserlerde donanım bölümü oluşturulurken, Batı müziğinde diyez ve bemol işaretinin donanımda birlikte yer alamayacağı kuralından ve tonalite temelli düşünceden hareketle, donanıma yalnızca Si bemol (Kürdî-Dik Kürdî perdesi) yazılmış, karakteristik diğer ses olan Do diyez (Hicaz-Nim Hicaz perdesi) ise eser içerisinde gösterilmiştir. Rast perde düzeninin karakteristik iki perdesi olan ve halk müziğinde sıklıkla kullanılan Segâh (veya Uşşak) ve Eviç (veya Pest Eviç) perdeleri de notalarda genellikle biri donanımda biri eser içerisinde gösterilecek şekilde ayrı ayrı yazılmıştır. Bu durumu, radyo geleneğinin başlıca teorik metinlerinden birini kaleme almış olan Mustafa Hoşsu "Halk müziğimizde nota yazımı, evrensel yazım gibidir. Donanıma, diyez ve bemol birlikte konmaz." (Şenel, 2018: 342) diyerek açıklamıştır. Hoşsu'nun Batı müziği standartlarını "evrensel" olarak varsayması başka bir örtük hegemonyayı yansıtırken (Göle, 2010; Şenel, 2014; Ayas, 2021), hiçbir somut faydası olmamasına rağmen bu gibi Batı ölçütlerine uyulması zihinsel koşullanmanın tipik bir yansımasıdır.

4. Usûl Kavramının Ölçü Sayısına Dönüşümü

Muzaffer Sarısözen'in ve radyo ekolünün, halk müziğinde usûl konusuna yönelik tutum ve eylemleri, düşünsel boyuttaki Batı müziği hegemonyasının yansıdığı somut alanlardan birisidir. Kurumsallaşmayla beraber bilimsel temellere oturtulmaya çalışılan halk müziği teorisinde, Osmanlı/Türk müziğindeki usûl kavramı ismen alınmış ancak içeriği itibarıyla tamamen Batılı "ölçü sayısı" kavramına dönüştürülmüştür. Usûl kavramı, Sarısözen'e ait yöntemlerle ve radyo içerisinde şekillenen bir anlayışla dönüşüm yaşarken, bu nazarî tercihte referans noktası tamamen Batılı yöntem ve teknikler olmuştur. Sarısözen'in, Osmanlı/Türk müziği usûl geleneğinin birikiminden yararlanmayıp halk müziğine özgü yeni ve farklı bir usûl geleneği "icat etme" girişiminde izlediği yol ve yöntemler, içerdiği Batılı ölçüt ve standartlar nedeniyle örtük bir düşünsel hegemonyayı yansıtmaktadır. Sarısözen ve takipçileri, halk müziği eserlerinin usûl tespitinde Osmanlı/Türk müziğinin darplara dayalı usûl kalıpları yerine metrik sayıma dayalı Batılı ölçü sayısı anlayışını tercih etmişlerdir (Öztürk, 2006: 168-177; Tilavel, 2018: 205; Kaya, 2023: 123). Usûl, "kısa ve uzun darpların bir kalıp oluşturacak tarzda art arda dizilmesi" ile oluşan ve vurulan bir yapıdayken, Sarısözen ve radyo ekolü için, "toplam bir zaman diliminin eşit birimler aracılığıyla bölünmesi" anlayışı ile sayılan bir niteliğe bürünmüştür (Öztürk, 2006: 160-161). "Sarısözen'e göre halk müziğinde usûl (ölçü), türkü metinlerini oluşturan dizelere göre belirlenebilmektedir… Sarısözen, kendi anlayışıyla böyle bir ilke geliştirerek, derlediği türkü ve ezgileri bu ilkeye göre notaya almaya çalışmıştır" (Öztürk, 2006: 169).

Sarısözen'in "Türk Halk Musikisi Usulleri" (Sarısözen, 1962) isimli kitabında tanıttığı bu yeni "usûl" modeli hem radyo içerisindeki sanatçıların

eğitim faaliyetlerinde hem de Türk müziği konservatuvarlarının halk müziği bölümlerinde uzun yıllar boyunca hâkim yaklaşım olarak varlığını sürdürmüştür. Bu tercih, usûl tespiti, nota yazımı ve icra alanlarında pek çok hatayı beraberinde getirmiş ve içlerinde Sarısözen'in yakın çevresi de dahil olmak üzere birçok araştırmacı tarafından güçlü eleştirilere tabi tutulmuştur (Yönetken 1963; Toraganlı, 1989, Öztürk 2006: 159; Eke, 2009: 277-278). Sarısözen'in bahsettiği söze göre ölçü tayini daha önceden farklı araştırmacılar tarafından geliştirilmiş bir yöntemdir. Macar müzikolog Bela Bartok ve onunla birlikte derleme çalışmalarına katılan Ahmet Adnan Saygun gibi isimler bu yöntemi kullanmışlardır (Öztürk, 2006: 174). Sarısözen'in usûlü ölçüleştiren yaklaşımı özü itibarıyla Batılı ölçütlere dayandığı gibi ölçü sayısı belirlerken sözün bitimini esas alan hece temelli yaklaşımın fikir olarak da kaynağı, usûl geleneğine yabancı olan bu bestecilerdir. Bu durum düşünsel hegemonyanın usûl teorisi inşa etme sürecindeki yansımasına somut bir örnektir. Yeni usûl teorisinde, model alınan Batılı unsurlara dair Seyhan'ın şu ifadeleri oldukça önemlidir;

> *"Halk müziği usûllerimiz, 'düz' ve 'aksak' olmak üzere iki esas bölümde toparlandıkları halde birçok kaynaklarımızda 'basit', 'birleşik' ve 'karma' olarak geçmektedir. Halbuki böyle bir ayırım yapmaya gerek yoktur. Çünkü geleneğimiz içinde batı usûllerinden 3/8, 3/4, 9/8, 12/8'lik gibi 'üçerli biçimde' usûller kesinlikle yer almamaktadır. Bunları gerçekte varmış gibi ileri sürenler, ancak batının metrik sistemine özenme gayreti içinde bulunduklarından dolayıdır."* (Seyhan, 1987)

Sarısözen ve radyo ekolünün usûl konusundaki bu yaklaşımlarının arka planında yatan diğer bir hegemonya belirtisi ise halk müziğine, Osmanlı/Türk müziğinden farklı bir nazarî temel yaratma gayretidir. Sarısözen tarafından yürütülen bu ayrışma stratejisi, erken cumhuriyetin Osmanlı/Türk müziğini dışlayan müzik politikasının bir yansımasıdır. Bu politika özü itibarıyla, Osmanlı ve Şark mirasını reddetme ve ona ait nitelikleri üstünden atma amacını taşımaktadır (Ayas, 2020: 33-47). Usûl konusunda halk müziğine özgü yeni bir teorik temel arayışı, cumhuriyet dönemi politikalarının "millî mûsikî" ideasına (Öztürk, 2016) paralel olarak Osmanlı/Türk müziğini dışlayıcı tutum ve davranışların aşırı Batılılaşmacı yönünü yansıtmaktadır. Bu tutum, bir "iç öteki" yaratarak tüm olumsuz nitelikleri Osmanlı/Türk müziğine yükleyip Batılılaşmaya engel olan unsurları üzerinden atarak kendini Batıya kabul ettirmeyi amaçlayan hegemonya altındaki zihinsel yapıyı göstermektedir. Bu bağlamda, icat edilen yeni teorinin içeriğinin Batılı ölçütlere dayanmasının yanı sıra teori üretmeye yönelik harekete geçiren unsur yine Batı hegemonyasıdır.

Sonuç

Kurumsal halk müziği topluluklarının icra, sahne, konser, notasyon ve teorik konulardaki yöntem, tercih ve pratiklerinin birçoğunda Batı müziğine ait kültürel modellerin örnek alındığı ve bu modellere açık bir öykünmenin olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu öykünmenin kaynağında, Batılılaşma

sürecinin Türk toplumu üzerinde oluşturduğu, sosyal, kültürel, bilimsel ve düşünsel boyutlardaki Batı hegemonyası bulunmaktadır. Söz konusu pratiklerin şekillenmesindeki referans ve ölçütler, meşruiyeti modernleşme, çağdaşlaşma ve evrenselleşme gibi kavramlara dayanan Batılı standartlardır. Bu durumun neticesi olarak, halk müziğinin sahnelenmesinde, aslında yerel geleneklerde nadiren görülen toplu icra anlayışı egemen olurken, ses ve çalgı icrasında Batı müziğinin koro ve orkestra anlayışları örnek alınmıştır. Toplu icranın gerektirdiği uyum ve birliktelik için çalgıların fiziksel yapılarında ve icra tekniklerinde standartlaşma yoluna gidilmiş ve entonasyon tercihlerinde zaman zaman Batı müziği tampere sistemine uyum gözetilmiştir. Halk ezgilerinin notaya alınmasında ise çok sesli müzik yazısına öykünmeyle çift dizekli yazım denemeleri yapılmış, diğer bir takım ilke ve tercihlerde de Batı müziği ölçütleri dikkate alınmıştır. Sarısözen tarafından geliştirilen usûl teorisi ise bütünüyle düşünsel Batı hegemonyası etkisiyle Batılı ölçüt ve kurallara göre şekillenmiş, halk müziğinin ritim boyutu Batılı ölçü sayısı anlayışıyla açıklanmıştır. Ulaşılan bütün bu sonuçlar, kurumsal halk müziği pratiklerinin, özellikle oluşum ve gelişim süreçlerinde, kültürel ve düşünsel boyuttaki Batı hegemonyasının kurduğu tahakkümü ve belirleyiciliği açığa çıkarırken, geçmişin çözümlenmesinin yarattığı bilinç ve farkındalıkla günümüz meselelerini yeniden ele almanın önemini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan cumhuriyet'e mûsikî ve batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, (ed.: Murat Belge), C. 5, 1212-1225, İstanbul: İletişim Yayınları.

Aksoy, B. (1999). Cumhuriyet dönemi musikisinde farklılaşma olgusu. *Cumhuriyetin Sesleri İçinde*, (ed.: Gönül Paçacı), 30-35, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Alpyıldız, E. (2012). Yerelden ulusala taşınan müzik belleği ve yurttan sesler. *Milli Folklor*, 12(96), 84-93.

Altay, Ş. (1983). *Açıklamalı hukuk ve sosyal bilimler sözlüğü*. İstanbul: Bilgi Yayınevi

Ashcroft, B. vd. (2002). *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. 2nd Edition, London: Routledge.

Ayas, O. G. (2018a). *Müziği boğan gürültü: İdeolojinin kıskacındaki musiki*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Ayas, O. G. (2018b). Osmanlı müzik mirasını dışlayıcı devlet politikalarına karşı savunma stratejileri: Musiki inkılâbı'na karşı muhalefetin söylemsel analizi. *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu Müzik ve Politika Bildirileri Kitabı*, (ed.: Özlem Doğuş Varlı), 103-119, Bursa: Etnomüzikoloji Derneği.

Ayas, O. G. (2020). *Musiki inkılabı'nın sosyolojisi*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Ayas, O. G. (2021). Müzikte evrensellik iddialarına sosyolojik bir bakış. *Müziğin Kimlikli Halleri* içinde, (ed.: Özlem Doğuş Varlı), 21-42, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Aydın, S. (1999). *Kimlik sorunu, ulusallık ve Türk kimliği*. İstanbul: Öteki Yayınevi.

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk mûsıkîsinin kısa tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Beştepe, K. (2018). *Notaya aktarılmış Türk halk müziği eserlerinin kaynak kişi icrasına göre incelenmesi*. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bhabha, H. K. (2016). *Kültürel konumlanış*. (çev.: Tahir Uluç), İstanbul: İnsan Yayınları.

Bhambra, G. K. (2015). *Moderniteyi yeniden düşünmek: Post-kolonyalizm ve sosyolojik tahayyül*. (çev.: Özlem İlyas), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Burke, P. (2011). *Kültürel melezlik*. (çev.: Mustafa Topal), İstanbul: Asur Yayınları.

Büyüköztürk, Ş. - Çakmak, E. - Akgün, Ö. - Karadeniz, Ş. - Demirel, F. (2022). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*. (32. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Çakıroğlu, İ. (2022). Türk tarih tezi'nin Türk müziği tarihyazımına etkileri. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 23(2), 407-424.

Çelik, H. - Ekşi, H. (2013). Söylem analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27(27), 99-117.

Çerezcioğlu, A. B. (2015). Tarihsel müzikoloji üzerine yeniden düşünmek. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 8(41), 1444-1452.

Çevik, S. (2013). *Koro eğitimi ve yönetimi*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Dirlik A. (2005). *Postkolonyal aura: Küresel kapitalizm çağında üçüncü dünya eleştirisi*. (çev.: Galip Doğduaslan), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Dönmez, A. O. (2021). Nota yazımı ile icrası arasında uyuşmazlık bulunan türkü motifleri: Muğla örneği. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 9(1), 2659-2672.

Eke, M. (2009). Türk halk müziği ezgilerindeki eksikliklerin giderilerek geleceğe intikâli ve korunması. *38. Icanas Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildirileri Kitabı*, 275-285, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Elçi, A. (1997). *Muzaffer Sarısözen: hayatı, eserleri ve çalışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Elçi, A. (2015). Halk müziği okulu olarak radyo ve Muzaffer Sarısözen'in radyo programcılığı. *Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu Bildirileri Kitab*ı, 57-64, Sivas: Sivas 1000 Temel Eser.

Erdener, Y. (2019). *Kars'ta Çobanoğlu kahvehanesi'nde aşık karşılaşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ersanlı, B. (2021). *İktidar ve tarih: Türkiye'de "resmi tarih" tezinin oluşumu (1929-1937)*. Ankara: İletişim Yayınları.

Ersoy, İ. (2014). Türk halk müziğinin yeniden üretimi/inşası: Ulusal kaynaştırma projesi olarak "yurttan sesler" topluluğu. *International Journal of Human Sciences*, 11(2), 931-947.

Göle, N. (2010). Nilüfer Göle ile postkolonyalizm üzerine. (ed.: Engin Sustam), *Toplumbilim: Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*, 25, 101-108.

Güngör, B. (2018). *Postkolonyalizm ve edebiyat: Türk edebiyatında sömürgeciliğe bakış*. Hece.

Gürel, S. - Okur, M. A. (2022). Eleştirel kuram bağlamında yeniden yorumlanan hegemonya: sivil toplum, iktidar ve kültür ilişkisi. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(2), 454-466.

Gürkan, B. (2023). Cumhuriyetin modern bir müziği olarak Türk halk müziği ve güzel sanatlar sisteminde konumlanışı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Cumhuriyet Özel Sayısı, 111-123.

Hannerz, U. (1998). *Çevre kültür senaryoları, kültür, küreselleşme ve dünya sistemi: Kimlik temsilinin çağdaş koşulları*. (çev.: Gülcan Seçkin - Ümit Hüsrev Yolsal), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Hobsbawm, E. - Ranger, T. (2022). *Geleneğin icadı.* (4. Baskı), (çev.: Mehmet Murat Şahin), İstanbul: Agora Kitaplığı.

İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman içinde müzik: Başlangıcından günümüze örneklerle batı müziğinin evrimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karabulut, E. (2019). *Kaynak kişilerin icrası ile derleme/notaya alım sürecinde ortaya çıkan farklılıklar: Aşık Veysel Şatıroğlu örneği*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kaya, İ. (2017). Sosyolojik düşüncede avrupa-merkezcilik, ötekileştirme ve oryantalist söylem üzerine post-kolonyal bir okuma ve eleştirisi. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 21(3), 1973-2008.

Kaya, O. (2023). Türk halk müziği geleneğinde "usûl"ün temellükü. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 116-125.

Kıyak, H. (2018). *Mızrabı, yayı ve kalemiyle Mesud Cemil*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk geleneğimiz ve Türk musikisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Mimaroğlu, İ. (1995). *Müzik tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Mustan Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin temel kavramları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Mutlu, K. (2015). Kültürel melezlik bağlamında tepecik filarmoni orkestrası. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*, 6, 1-12.

Nandy, A. (1983). *The intimate enemy: Loss and recovery of self under colonialism*. Oxford: Oxford University Press.

Nettl, B. (1986). World music in the twentieh century: A survey of research on Western influence. *Acta Musicologia*, 58(2), 360-373.

Özalp, N. (2000). *Türk mûsikîsi tarihi*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Özdek, A. (2014). Trt Türk halk müziği notaları ve bağlama eğitimi. *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 179-191, Zonguldak: Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları.

Özdemir, M. (2017). *Post-kolonyalizm nedir?.* Ankara: Açılım Kitap.

Özdemir, U. (2019), Notanın otoritesi, otoritenin notası: Türkiye'de nota-merkezli resmî halk müziğinin yapısökümü. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), 2122-2148.

Özer, İ. (1995). *Türk müziği icrasında yönetim*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Özmenteş, G. - Şenel, O. (2019). Türkiye'de hegemonik bir araç olarak müzik eğitimi ve kanonik söylemleri. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2(1), 50-85.

Öztürk, O. M. (2005). Geleneksel müziklerin "westernizasyonu": Binilen dalın kesilmesi. *I. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Öztürk, O. M. (2006). Benzerlik ve farklılıklar: Bütünleşik bir "geleneksel Anadolu müziği" yaklaşımına doğru. *20. Yıl Pan'a Armağan Kitabı* içinde, (ed.: Işık Tabar Gençer - Ferruh Gençer), 151-188, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Öztürk, O. M. (2016). Milli musiki ütopyası: Halk ruhunu garp fenniyle terkib etmek. *İllüzyon – Cumhuriyetin Klasik Müzik Serüveni* içinde, (ed.: Fırat Kutluk), 3-73, İstanbul: h2o Kitap.

Öztürk, O. M. (2018), H. S. Arel'in Türk mûsikîsine bakışında ütopyacılık, Garpçılık ve Türkçülüğün yeri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2). 1853-1873.

Öztürk, O. M. (2023). Müzikoloji: Pür bilimsel bir giriş. *Eleştirel Boyutlarıyla Müzikoloji*, (ed.: Okan Murat Öztürk), 13-64, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Reinhard, U. - Pinto, T. O. (2019). *Türk âşık ve ozanları.* (ed.: Elif Damla Yavuz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rumelili, B. (2014). Batı merkezcilik ve postkolonyalizm. *Küresel Siyasete Giriş: Kavramlar, Teoriler ve Süreçler* içinde, (ed.: Evren Balta), 203-220, Ankara: İletişim Yayınları.

Said, E. W. (2022). *Şarkiyatçılık – Batı'nın şark anlayışları*. (22. Baskı). (çev. Berna Yıldırım), İstanbul: Metis Kitap.

Saral, E. (2020). Kültürel melezleşme olgusunun Karadeniz popüler müziği üzerindeki görünümü, *Researcher*, 8(1), 236–247.

Sarısözen, M. (1962). *Türk halk musikisi usulleri*. Ankara: Resimli Posta Matbaası.

Seyhan, Ö. (1987). Halk müziğimizde usul sorunu. *3. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri Kitabı*, 236-260. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı MİFAD Dairesi.

Sökmen, K. T. (2022). Geleneksel Türk müziğinde şef kavramı. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 20, 113-126.

Sözen, E. (1999). *Söylem: Belirsizlik, mübadele, bilgi, güç ve refleksivite*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.

Şenel, O. (2014). Müziğin evrenselliği varsayımı ve etnomüzikolojide evrensel arayışı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 7(33), 872-889.

Şenel, O. (2021). Müzikte mükemmelin göreceliği: akort sistemlerinin evrimi ve eşit tampere sistemin yükselişi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research,* 14(76), 352-369.

Şenel, O. (2023). Postkolonyalizm ve müzikte postkolonyal çözümleme. *Eleştirel Boyutlarıyla Müzikoloji İçinde,* (ed.: Okan Murat Öztürk), 146-182, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Şenel, S. (2018). *Muzaffer Sarısözen – Türk halk müziği ve oyunları hakkında yazılar, röportajlar, anılar, ardından yazılanlar, belgeler, notalar*. İstanbul: Sivas Platformu Yayınları.

Şener, B. (2014). Uluslararası ilişkilerde hegemonya olgusu ve ABD hegemonyasının siyasal ve kültürel kaynağı: "Amerikan istisnacılığı" ya da "açık/kaçınılmaz yazgı". *The Journal Of Academic Social Science Studies*, 26, 405-420.

Şimşek, A. (2013). Türkiye'de tarih ders kitaplarında avrupamerkezcilik: *İnsan & Toplum,* 3(6), 193-222.

Tanrıkorur, C. (2014). *Türk müzik kimliği*. (2.baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Taşdelen, V. (2013). Kolonyalizm ve edebiyat, *Hece*, 196, 74-84.

Tekelioğlu, O. (1999). Ciddi müzikten popüler müziğe musiki inkılabının sonuçları. *Cumhuriyetin Sesleri İçinde*, (ed.: Gönül Paçacı), 146-153, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tilavel, B. (2017). Trt Türk halk müziği repertuvarında yer alan 23 ve 30 zamanlı türküler için türk müziği usûl geleneği ışığında bir değerlendirme. *İstem*, 15(29), 199-216.

Toker, H. (2024). 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin kapsayıcı müzik politikası ve müzikteki değişim. *Meshk Journal of Religious Music*, 1(1), 19-33.

Tombul, E. (2006). Musikide devrim: Cumhuriyet döneminde Türk musikisine devlet müdahalesinin hikâyesi. *Musikişinas*, 6, 67-80.

Toraganlı, H. (1989). Türk halk musikisi usulleri. *Orkestra*, 19(187), 46-51.

Uluç G. - Süslü B. (2017). Kültürel karşılaşmalar: Melez Müzikler. *The Turkish Online Journal Of Design, Art and Communication*, 7(3), 475-487.

Üstel, F. (1994). 1920'li ve 30'lu yıllarda "millî musiki" ve "musiki inkılabı". *Defter*, 22, 41–53.

Werbner, P. - Modood, T. (2015). *Debating cultural hybridity: Multicultural identities and the politics of anti-racism*. London: Zed Books.

Yetişkin, E. (2010). Postkolonyal kavramlar üzerine notlar. *Toplumbilim,* (25), 15-20.

Young, R. (2024). *Postkolonyalizm: Çok kısa bir giriş* (çev.: Turgay Sivrikaya), Ankara: İletişim Yayınları.

Yönetken, H. B. (1963). Sarısözen'in son kitabı hakkında. *Türk Folklor Araştırmaları*, 8(170), 3069-3072.

Yönetken, H. B. (2006) *Derleme notları I. Kitap: Anadolu'da geleneksel müzik yaşamı üzerine notlar 1937-1953*. Ankara: Sun Yayınevi.

Yükselsin, İ. (2015). Bir 'kültürel aracı' olarak Muzaffer Sarısözen ve erken cumhuriyet döneminde 'Türk halk müziği'nin yeniden inşasındaki rolü. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,* (14), 77-90.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://www.youtube.com/watch?v=YKRsCeG0aS0 (Erişim: 15 Eylül 2024)

URL-2: https://www.youtube.com/watch?v=Ht2Q7lPH4MI (Erişim: 15 Eylül 2024)
URL-3: http://www.youtube.com/watch?v=u7bPZwQc2eM (Erişim: 15 Eylül 2024)
URL-4: http://www.youtube.com/watch?v=W3E5qptC1W0 (Erişim: 15 Eylül 2024)
URL-5: https://trtmuzik.net.tr/yayin-akisi (Erişim: 9 Haziran 2024).
URL-6: Atalay, A. (t.y.). *Müzik yazılarının işlevleri.* https://adnanatalay.com/index.php/muzik-yazilari/muzik-yazilarinin-islevleri/ (Erişim: 20 Eylül 2024)

Extended summary

Postcolonialism is a theory that aims to investigate and reveal the practices of thinking and producing knowledge in the Western way in societies that have been subjected to the hegemony of the West on the cultural, social and knowledge plane. Postcolonialism, as a field of analysis and criticism, focuses on questioning the effects of Western thought on other societies and simultaneously criticizes Western centrism. One of the main functions of the postcolonial approach is to reject Western centrism and liberate minds from Western hegemony. Also, the concept of cultural and intellectual hegemony used in the research means the internalisation of the values, lifestyle, ideas and culture adopted by the dominant group by other groups.

In Turkey, where the process of Westernisation has deeply affected many aspects of social life, the imitation of Western models and being shaped according to Western criteria are at the origin of most of the innovations and changes undertaken with the mission of modernisation. Under the influence of this attitude, especially in the cultural field, existing forms are revised according to the Western reference or completely replaced by the Western form. During this process, traditional music is also reinterpreted from a Western perspective. Especially in the various institutional practices of Turkish folk music and in the formation and development processes of these practices, the traces of Western-centered intellectual hegemony stand out. Questioning the thoughts and practices in this field from a postcolonial perspective and analysing the hegemony of Western criteria is very important in order to reveal the Western-centric thought patterns at the source of the practices, to purify the practices from their ideological aspects and to assign a direction to today's practices based only on musical and scientific foundations.

In this context, in this research I aimed to identify and analyse the implicit Western intellectual hegemony in the background and formation processes of various musical activities, such as performance styles, performance practices, notation preferences and approaches to the theory of usûl (rhythmic patterns) of Turkish folk music ensembles within state institutions, using postcolonial theory and content analysis method. The principal objective of postcolonial analysis is to discern the covert and overt manifestations of hegemony in musical genres and to construct a counter-discourse. In order to undertake such an analysis, it is first necessary to identify the elements that constitute hegemony. Content analysis method, as another technique used in the research, is a technique within the qualitative research method that aims to analyse a written document or the elements contained in a practice within certain rules.

At the end of the research, I came to the conclusion that most of the methods, preferences and practices of institutional Turkish folk music ensembles in terms of performance, stage, concert, notation and theoretical issues are shaped by the cultural models of Western music and that there is a clear emulation of these models. In institutional Turkish folk music practices, a collective performance approach is dominant, which is rarely encountered in local traditions. In vocal and instrumental performance, the choral and orchestral approaches of Western music have been taken as models. In order to achieve the harmony and unity required for collective performance, the physical structures and playing techniques of the

instruments have become uniform and standardised, and intonation preferences in notation have sometimes followed the equal temperament system of Western music. In the notation of folk melodies, attempts were made to imitate polyphony and double string techniques and Western music criteria were observed in some other principles and preferences. The theory of usûl developed by Muzaffer Sarısözen was shaped according to Western criteria and rules under the influence of Western cultural hegemony, and the rhythmic aspect of Turkish folk music was explained with the Western understanding of time signatures.

I have come to the conclusion that the source of all these imitations in the results is the Western hegemony in the social, cultural, scientific and intellectual dimensions created by the process of Westernisation in Turkish society. These results show the effects of cultural and intellectual Western hegemony on institutional Turkish folk music practices, especially in their formation and development processes. They also underline that current issues should be addressed with the consciousness and awareness that comes from analysing past impacts.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 30.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 17.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1575896
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 1132-1158.

Araştırma Makalesi
Research Article

YAPAY ZEKÂ, MADDİ KÜLTÜR VE MODA ÇERÇEVESİNDEN DİJİTAL PLATFORM DİZİLERİNE BİR BAKIŞ: "BLACK MIRROR" İNCELEMESİ

♦

AN EXAMINATION OF DIGITAL PLATFORM SERIES THROUGH THE LENS OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE, MATERIAL CULTURE AND FASHION: A REVIEW OF "BLACK MIRROR"

Murat BİROL*

ÖZ: Son dönemde dizilerin televizyon dışında dijital platformlarda çeşitlilik göstermesi farklı iletişim kanallarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kültür aktarıcısı olarak diziler, dijital platformların da ortaya çıkmasıyla birlikte küresel biçimde yabancı kültürleri de yansıtan dizilerin yerli kültürler ya da dizilerle iç içeliğini sağlamıştır. Kültürlerarası etkileşim diziler yoluyla da topluma yayılmış, bu da dijital platformlardaki içeriklerin çoğalması ve farklı türlerin doğmasına yol açmıştır. Gerilim, dram ve bilimkurgu gibi farklı türleri birleştiren dizi *Black Mirror* bunlardan biridir. Yapay zekâ ve yeni iletişim teknolojileri ortamını ele alan *Black Mirror* dizisi gerçeküstülüğün yanı sıra fütüristik, ütopik ve distopik dünyaları içinde barındırır. Bu çalışma toplumsal, kültürel ve teknolojik açıdan 6. Sezonuyla *Black Mirror*'ı incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, dizinin bölümlerinde yer alan maddi kültür unsurları, moda ve yapay zekâya ilişkin göstergeler ele alınmıştır. *Black Mirror* Netflix üzerinden Roland Barthes'ın göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda toplumdaki dijital dönüşümle birlikte ekranlara yansıyan dizide bireyin teknoloji ve doğa ile sanal ve gerçek arasındaki mücadelesi maddi kültüre nasıl yansımakta, buna dayanan tespitler sunulmuştur.
Anahtar Kelimeler: İletişim Çalışmaları, Yapay Zekâ, Göstergebilim, Moda, Maddi Kültür

ABSTRACT: *The increasing variety of television series available on digital platforms, distinct from traditional television, has facilitated the emergence of diverse communication channels. The rise of digital platforms has positioned television series as significant cultural mediators, enabling the global integration of foreign cultures with local cultures through series that reflect such cultures. Intercultural interaction, facilitated by television series, has permeated society, contributing to the proliferation of content on digital platforms and the development of various genres.* Black Mirror, *a series that blends genres such as thriller, drama, and sciencefiction, exemplifies this trend. The series, which explores the intersection of artificial intelligence and new communication technologies, presents futuristic, utopian, and dystopian worlds, along with elements of surrealism. This study aims to analyze* Black Mirror's sixth season *from social, cultural and technological perspectives. The study examines material culture elements, fashion and artificial intelligence-related indicators present in the series' episodes. Utilizing Roland Barthes' semiotic analysis framework,* Black Mirror *was examined on Netflix. The findings of the study highlight how the tension between technology and nature, as well as the virtual and real, is reflected in material culture within the series, illustrating the broader impact of digital transformation on society.*
Keywords: *Communication Studies, Artificial Intelligence, Semiotics, Fashion, Material Culture*

* Dr.Öğr.Üyesi.- Giresun Üniversitesi Tirebolu İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü/Giresun-murat.birol@giresun.edu.tr (Orcid: 0000-0001-6559-9403)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Dijital platformlarda sunulan kültürel metinleri izleme pratikleri geçmişte zaman ve ortam açısından televizyon yayın akışına bağlı kalınan bir ritüel içerisinde değerlendirilmektedir. Bugün ise izleme eylemi, bireylerin kendi gündelik yaşam pratikleri içerisine sıkıştırılan zamanlarda ya da boş zaman etkinlikleri içerisinde yer almaktadır. İzleme, yalnızca televizyona değil, sosyal medyaya karşı geliştirilen bir kültür olmuştur. Gerçek yaşamda olsun ya da olmasın her şey, video, fotoğraf ya da farklı formatlarda sosyal medyaya eklenerek izleme pratiklerini oluşturmaktadır. Dizi ve filmler de kendi platformları içerisinde başka türleri de içinde barındırarak çeşitli kategoriler biçiminde paketler hâlinde sunulmakta, üyelik karşılığında ya da üyeliksiz, ücretli ya da ücretsiz tüketilmektedir. Daha önceleri televizyon paketleri şeklindeki (Cine5, DigiTürk vb.) oluşumların internet tabanlı versiyonları kullanıcı adı ve şifreler dahilinde üyelerin/kullanıcıların girişiyle mümkün olur. İnternet yoluyla bağlanarak Netflix, BluTV, Exxen, Disney Plus gibi platformlara belirli işlemler sonrasında mobil ya da sabit yer (ofis, ev vb.) hizmetiyle ulaşılmaktadır.

Kimi sahneleri romantik-duygusal kimi sahneleri psikolojik gerilim olan ve bölüm sonlarında felsefik olarak bireyi düşündüren, varoluşu sorgulatan, günlük sorunlara dikkat çeken ve bunların gözden geçirilmesini sağlatan hatta bu yüzden izleyicisini septik-paronayak hâle getirebilen dizi metinleri özellikle pandemi sonrası distopik bağlamda yazılan senaryolarıyla artış gösterse de öncesinde bunu yapan birkaç diziden biri de *Black Mirror* (15 Haziran 2023) dizisidir. Bu da onu özgün, kült yapmıştır. Pandemide, "mekânsal olarak zorunlu karantinada bulunan izleyiciler, dijital platformlara tutunarak, sıklıkla ve yoğun bir şekilde içerik tüketmeye yönelmiştir" (Erdem ve Aytekin, 2021: 317). Ayrıca "Black Mirror'ın yaratıcısı Charlie Brooker, dizinin ürkütücü teknolojik gelişmeler konusundaki öngörüsüne dair ününün 6. Sezonda da devamlılığını" dile getirmiştir (URL-2). Pandemi zamanı yaşanan karantinayı dahi daha öncesinde benzer sahneleriyle sunan dizi, öngörü açısından gündemde tartışma konusu olmuş aynı zamanda bilimkurgu ve dram türlerini de bir araya getirerek her geçen gün izleyici sayısını artırmıştır.

Söz konusu çalışma ile ilgili olarak son yıllarda yapılan çalışmalara bakıldığında; Türkiye'de sosyoloji ve iletişim alanlarında dikkat çeken dizi, incelemeleri bölüm odaklı olarak farklı sezonlardan ya da sıklıkla bir bölüm ile 3 bölüm arasında gözetim çalışmaları temelinde (Ersoy, 2018), militarist söylem ve öteki çerçevesinde (Özsel, 2018), postmodernizm ve kimlik perspektifinde (Çıtak, 2018), yapay zekâ örneği olarak (Onay ve Övür, 2018), nöro-imge ve beyin ekranlar bağlamında (Soykan, 2020), simülasyon kavramı (Çelik ve Özçınar, 2020), kullanıcı arayüzleri temsili (Sayılgan, 2021), çoğulculuk karşıtı yansımalar (Doğaner, 2023) şeklinde çalışılarak ele alınmıştır. Çalışmada örneği alınan dizi üzerine kitap bölümü olarak iki çalışma da göze çarpar. Bunların birinin distopik yansımalar şeklinde (Pembecioğlu, 2020) bir diğerinin de dijital kimlik ve benlik çerçevesinde

dizinin bir bölümünün ele alındığı (Özsel, 2018) çalışmalar olduğu görülür. Bu noktada maddi kültür, moda ve yapay zekâ ekseninde alanyazında bir boşluk bulunmakla birlikte; çalışma, ardalanında bunların anlam ve gösterge örüntüsünü irdelemekte ve son sezonu üzerinden bunu göstermeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda çalışma sezonun tüm bölümleri -yayınlanan son sezon- olarak ele alınması açısından önceki çalışmalardan farklılık taşımakta, anlamsal bütünlüğe erişmesi noktasında 5 Bölüm içerisinde karşılaştırmalar yaparak da vurguladığı noktalar doğrultusunda önem arz etmektedir. Nitekim bilimkurgu sinemasına ve yapay zekâ filmlerine odaklı çalışmaların önemli bir bölümünün kültürel incelemeler alanından geldiğini belirten Terzioğlu da (2023: 47), bu çalışmaların filmde öne çıkan kültürel kodları, dili, simgesel figürleri, bu figürlerin taşıyabileceği anlamları, bu filmi ortaya çıkaran sosyolojik ve kültürel bağlamı çözümlemek üzere yorumlandığına işaret eder. Bu bağlamda çalışmada yer verilen dizi de türünde kült bir dizi olmasıyla çalışma kapsamında değerlendirilmiştir.

Kültürle birlikte teknoloji ve toplumu bir araya getirerek ve toplumun teknoloji kullanımıyla kültürü nasıl biçimlendirdiği yolunda özellikle konuştuğu dil, beden dili ya da tükettiği ürünler çerçevesinde moda da belirleyici bir unsuru oluşturur. "Moda, çeşitli kültürel kodları göstermeye yardımcı olan gösterge araçlarını yaratacak şekilde bedenle birlikte hareket eden maddi nesnelerden oluşmaktadır" (Gottdiener, 2005: 306). Burada modanın görünen yüzüyle maddi kültür oluşumunda kendini göstermesi ve bunu da diziler yoluyla sunması toplumda meşrulaşması açısından dizileri önemli kılmaktadır. Dizilerin ve modanın coğrafik alana yayılımı paralelinde dijital platformlar bugün küresel ölçekli olarak hızlılık açısından tüketime katkıda bulunur. Yapay zekâ ise tüm bunların yanında yalnızca donanımsal olarak değil, içeriksel anlamda da belirleyicilik sunmaktadır. Bu noktada, araştırmanın amacını içeriksel olarak yapay zekânın da konu edildiği, kültür ve teknolojinin topluma yansıması sonucu beraberinde getirdiği sorunlar; biçimsel olarak da bunu maddi kültür unsurlarıyla vitrininde sunan dizinin göstergesel olarak modayı kullanması oluşturmaktadır. Araştırma, dizinin son yayınlanan ve toplam 5 Bölümden oluşan 6. Sezonuyla sınırlıdır. Bu çerçevede kültür, toplum ve teknoloji şöyle konumlanır: Maddi kültür olarak moda ile biçimsel özellikleri taşıyan kültür, izleyici kitlesini de içine alarak kendi kültürünü oluştururken; diziler internet tabanlı küresel platformları kullanarak coğrafik açıdan hızlı biçimde yayılmaktadır. Zaman ve ortamda birliktelik ile izleyici ya da kullanıcı dolayısıyla toplumlar diziyi ya da metayı tüketen tektip özneler konumuna gelmektedir. Medyanın da ideolojik bir aygıt olduğu düşünüldüğünde, düşünce ve görüşlerin tektipleştirilmesinde ideolojik aygıtların yerinin büyük olduğuna değinilmiş, kültür endüstrisinin yaygınlaşma, kitleselleşme, standardizasyon sağlama, tektipleştirme, bilinçsizleştirme yönündeki temel aracın ise kitle iletişim araçları olduğu belirtilmiştir (Çavuşoğlu, 2014: 57; Gök, 2019: 35). Teknoloji de yapay zekâ ile geleceğe dair öngörülerde bulunmak adına geçmişten beslenmekte ve

toplumları yönlendirmektedir. Netflix (teknoloji) ve "Black Mirror" (dizi örneği/kültür) bağlantısını kurmak bu anlamda önemlidir.

Maddi Kültür Olarak Moda

Maddi kültür görünürde sıklıkla moda olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü moda otomobilden eve, dekorasyondan giyime, kullanılan objelerden teknolojik ürünlere dek her şeyi içine alır. "Maddi kültüre yapısal yaklaşımın temel ilkesi; her nesnenin anlamını bir başka nesneyle göstergebilimsel ilişki içinde edindiğidir. Yani nesneler ilişkisel ve bağlamsallaşmış anlamlara sahiptir (…) Örneğin Ford marka bir motorlu aracın ne olduğu ancak diğer motorlu araç türlerine göre farkları nasıl algılandığında görülmektedir" (Woodward, 2016: 113-114). Bauman da (2023: 23) bu bağlamda tüketiciler toplumunda hayaller ve peri masallarının içeriğinin çekici ve arzulanan bir metaya dönüşmek olduğundan söz eder.

Estetik algı da özellikle son dönem yeni medya ile birlikte moda ve tüketim ürünlerini kapsayarak ayrımı belirgin hâle getirmiş ve sosyal medyanın sosyal sınıflardaki kullanımına kadar dahi değişim gösterdiği bilincine ve/veya izdüşümüne toplumu yönlendirmiştir. Simmel (2015: 114), "alt tabakalar yüksek tabakaların modalarını devralmaya başladığında yüksek tabakaların bunlardan vazgeçtiğini" belirtmiştir. İşin özünde tabakalar ve kastettikleri, tüketim ve aidiyet duygusunun geliştirilmesi üzerinden gereksinimden ötede yapıldığının belirleyicisi olmuştur. Bugünün insanının kullanıcı profillerinde "istek değil ihtiyaç" diyerek paylaştıkları lüks tüketim ürünlerine işaret etme nedeni de budur. Bu çerçevede, estetik operasyon olmaya gerek kalmadan aynı filtreyi kullanarak kendi vitrininde, profilinde sanal avatarın ötesinde kendinden oluşan avatarı eş deyişle görmek istediği kendini yaratan kullanıcı "kendini" her gün benzer şekilde sunmaktadır. Böylelikle "yalanını" önce kendi inandırıcılığıyla çevreye de benzer şekilde yayarak, o dünyada yaşamaya kanalize olur. Kendi yansımasını öyle gören kullanıcı profili, kendini görünendeki şekilde aksettirerek sanal dünyaya aidiyetini "gerçek"leştirmiş olur. Özsel de (2018: 195) buna ilişkin olarak, benliğin internet üzerinde var olan kişilik niteliklerinin tümünü kapsadığına işaret etmiştir.

Yapay Zekâ

Yapay zekâ, teknoloji ile birlikte gündemimize girmiştir. Tıp, spor, sanat vb. alanlarda kullanımı yaygınlaşmıştır. Valin (2018: 5) yapay zekâyı, bir cihazın öğrenme, analiz etme ve problem çözme gibi insanın bilişsel işlevlerini gösteren gelişmiş bir teknoloji uygulaması olarak ele alır. Günümüz pratiği olarak yapay zekâ akıllı taşınabilir teknolojilerde ya da mobil cihazlarda daha açıkça uygulama telefonlarındaki sosyal medyada karşımıza çıkmaktadır.

Dünya tarihine bakıldığında toplum yapılarının da değiştiği görülmektedir. Avcı-toplayıcı toplum yapısından, önce tarım sonra sanayi toplumuna geçildiği bilgi toplumu sonrasında da süper akıllı topluma evrildiği bilinmektedir. Endüstri 4.0 ile birlikte 21. yüzyıl sonrası Toplum 5.0

olarak da adlandırılan "süper akıllı toplum", dijital dönüşüm düşüncesine odaklanarak endüstri ile birlikte kamu hizmetlerini de teknolojiyle örgütlemesi konusunu ele alır. Böylelikle bireysel yaşantılara da konfor alanı sağlayarak kaliteli yaşamaya dair zemin hazırlayan teknolojilerin kullanılırlığını yaygınlaştırmış olur. Bu bağlamda yapay zekâ, bulut teknolojisi, sanal/artırılmış gerçeklik, nesnelerin interneti, blok zinciri ve kuantum hesaplama, dijital dönüşümün temelini oluşturan unsurlardan bazılarıdır (Butler, 2020; URL-5).

Yapay zekâ teknolojilerinin ve robotların birden yaşama girerek "dünyayı ele geçirme" olasılığının şu an yalnızca filmlerde görülebilen bir konu olduğu, bunun yanında teknoloji ürünleriyle olan tüketimle birlikte zaman içerisinde alışılarak ya da deneyerek yaşantılara girdiğini ve gelecekte de aynı şekilde alışkanlıklarla birlikte girmeye devam edeceği söylenebilmektedir (Atasoy Aktaş, 2021: 130). Bu bağlamda, bugün bireysel olarak konuşulan hatta düşünülen şeylerin dahi eldeki ekranlarda eş deyişle "akıllı telefonlarda" görülmesi bu yansımanın bir tesadüf olmadığının göstergesidir. Nitekim insanların akılları ajandalarında, notlarında, hesap makinesinde; anıları ya da duygusal anları fotoğraflarında, müziğinde olmaktadır. Bunları da bir müzik çalar, hesap ya da fotoğraf makinesini içinde bulundurması özelliğiyle "akıllı telefonlar" sağlamaktadır. McLuhan'ın deyişiyle (akt. Avcı, 2020: 27) "beynin bir uzantısı olarak bilgisayar"lar telefonların içindedir ve bugün yalnızca tablet ya da telefonda değil başına "akıllı" (saat, araba, ev, ilaç, toplum vb.) getirilebilen her şeydedir (URL-1). Küresel ağlar sayesinde bir iletişim medyası olan bilgisayarın beynin özellikleriyle benzerliğine Woolley de (1994: 124) dikkat çekmektedir. Öte yandan, yapay zekânın varlığı görülse de günlük görevlerdeki katkısının fark edilmediği belirtilmektedir. Cortana, Siri, Alexa insanların telefonlardaki sanal asistanlardır ve hatırlatma, etkinlik ekleme, sipariş verme ya da önerilerde bulunma gibi hizmetler sunmaktadırlar (Jimenez, 2020: 249).

Dijital Platform, Netflix ve "Black Mirror"

Dijital yayıncılık anlayışı son yıllarda popülerlik ve yaygınlık kazansa da yayıncılık teknolojisi açısından ortaya çıkışı 1990'lı yıllara dek uzanır (Paçacı vd. 2011: 7-8). Dijital platformlar kataloglarında yer verdikleri içerikler ile yeni yayıncılık modeli geliştirerek sinema ve televizyon yayıncılığı alanlarına alternatif ortamlar hâline gelmişlerdir (Medin ve Kaymak, 2022: 62). Film izleme ritüelleri de pandemi gibi tüm dünyayı etkisi altına alan koşullarda toplu izleme pratiklerini arka plana alarak ev ve bireysel izleme alışkanlıklarını gündeme getirmiştir. Dolayısıyla biricik yapılan sinema binaları AVM'lerdeki sıklıkla çatı katına çoklu salon olarak dizayn edilen sinema izleme alışkanlıklarından ev sinemasına evrilirken "Netflix and chilling" yaşam mottosundaki bireysel ya da arkadaşlarla birlikte projeksiyon ya da atıştırmalıklar eşliğindeki izleme alışkanlıklarını topluma ekmiştir. Netflix, 1997 yılında Reed Hastings ve March Randolph tarafından ABD'de kurulan bir platform olarak bugüne dek medya sektörüne

getirmiş olduğu yeniliklerle sektörde köklü bir değişim ve dönüşüm süreci yaşanmasını sağlamıştır. Bir yandan medyanın üretim, gösterim ve dağıtım alanlarında yeni anlayışı geçirmiş, öte yandan bu anlayışla birlikte yeni izleyici pratiklerinin ortaya çıkmasında rol oynamıştır (Randolph, 2020: 83). Netflix'in dijital platform sektöründeki en büyük aktör olduğuna dikkat çeken Medin ve Kaymak (2022: 82), sinema sanatının şu anki konumu ve gideceği yolu belirleme ve şekillendirme noktasında Netflix'in en önemli eyleyen olduğunun altını çizmişlerdir.

"Black Mirror" dizisi, İngiltere yapımı bir dizidir ve 2011'de yayın yaşamına başlamıştır. Dizinin yaratıcısı Charlie Brooker'dır. Türü bilimkurgu olarak sunulur. Macera, aksiyon ve dram unsurlarını da barındırır. "Kara Ayna" adıyla da anılabilmektedir. Dizi bugüne dek 6 Sezon çekilmiştir (URL-7) ve dizinin 6. Sezonu 15 Haziran 2023'te Netflix yoluyla izleyicisiyle buluşmuştur. *Black Mirror*, son dönem gündemde olan güncel konulardan yapay zekâ üzerinde de durur. Yaratıcılık ve teknolojinin bir araya geldiği ya da iç içe geçtiği metinlerde bireyin öyküsüne odaklanılır. Ayrıca dizi önceki sezonlarında da yapay zekâ ile ilgili benzer konulara değinmiştir. Böylece tür olarak da izleyicisine ütopik görünümlü distopik sonlu, fütüristik bir dünya sunmaktadır. "*Black Mirror* dizisi, anlatı bağlamında gelecekteki bir dünyayı ve yaşamı betimliyormuş gibi görünmesine karşın, temelde, insanların gerçek yaşam öykülerine olan düşkünlüğünü bir çeşit tarihle ve kendileriyle yüzleşme olarak yeniden tanımlamaktadır" (Pembecioğlu, 2020: 391).

Yöntem

Netflix üzerinden sunulan *Black Mirror* dizisi, çalışmada Roland Barthes'ın göstergebilimsel analiz yöntemiyle ele alınarak incelenmiştir. Bu noktada gösteren, gösterilen ve gösterge örüntüsü ile anlam katmanları (düz anlam ve yan anlam) çalışmada incelenen dizinin bölümleri içerisinde gösterilmiştir. Göstergebilimsel çerçevede anlamın en küçük birimi gösterge iken gösteren işitim imgesi ya da ses dizine, gösterilen ise kavrama ya da kategoriye denk düşmektedir (Parsa ve Parsa, 2013: 6-7). Düz anlam ve yan anlam arasındaki ayrım ise bir örnekle açıklanabilir. Bir trafik işaretinin yoruma açık yan anlamlarının bulunamayacağını belirten Erkman Akerson (2016: 118), olağan ortamından koparılmış başka bir bağlamdaki işaretin, örneğin evin bir köşesine asılan trafik işaretinin, düz anlam katında bir gösterge olmasından çıktığını öne sürmüştür. Barthes (2012: 172), ikincil anlamlar olarak tanımladığı yan anlamlara çağrışımları da eklemlemiştir.

Barthes, 1960'lı yıllarda imge göstergebilimini oluşturmuştur. Christian Metz ise göstergebilimsel kuramı sinemaya uygulamıştır (...) Görsel imgelerin farklı biçimde yorumlanması bilgi birikimine, görsel kültüre vb. yorumculara bağlıdır. Bir imgenin dilsel ve estetik niteliği yazar, imge ve seyirci arasında oluşan karmaşık bir ortak oluşumdur ki bir imgede anlam oluşturacak göstergeleri ortaya koymak ise çözümleme girişimidir (Sığırcı, 2017: 49). Burada kavramsal olarak çağrıştırılan nesnenin, dizi

sahneleri içinde eş deyişle bağlamında nasıl değerlendirildiği ve ne gibi anlamlara işaret ettiği önemlidir.

Black Mirror dizisinin 2023'te Netflix kanalı üzerinden yayınlanan 6. Sezonunda toplam 5 Bölüm bulunmaktadır ve çalışma bu 5 Bölüme odaklanır. Dizinin 6. Sezonuna ilişkin bilgiler Tablo 1'de sunulmuştur:

Tablo 1. "Black Mirror" Dizisi 6. Sezon Bilgileri

Bölüm Numarası	Bölüm Adı	Yönetmen	Süre
1	Joan is Awful	Ally Pankiw	58'
2	Loch Henry	Sam Miller	56'
3	Beyond the Sea	John Crowley	80'
4	Mazey Day	Uta Briesewitz	42'
5	Demon 79	Toby Haynes	75'

Çalışma, örneği sunulan dizi bölümleri dışında diğer dizileri inceleme alanı dışında tutarak dizinin önceki sezonlarında bulunan diğer bölümleriyle de sınırlandırılmıştır. Daha çok romantik komedi, korku ya da müzikal türlerinde modanın maddi kültür unsuru olarak karşımıza çıktığı bilinse de bilimkurgu türündeki bu dizinin içerisinde de örneklerin görülmesi çalışmayı somutlaştırıcı nitelikte ve önemli tutmaktadır. Dizi bölümlerinden sunulan örnekler karşılaştırmalı olarak çalışmada incelenmiş ve birbirleri arasındaki göstergesel ilişkiler göz önünde tutularak anlam bütünlüğüne ulaşılmıştır.

Analiz ve Bulgular

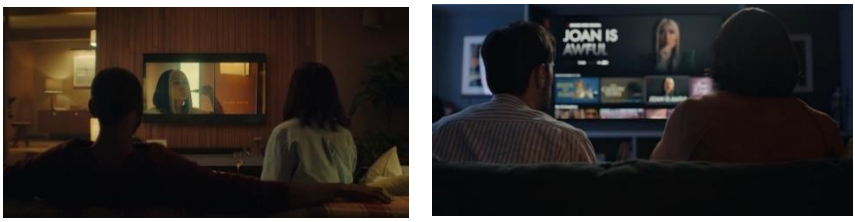
"Black Mirror" dizisinin son sezonunun ilk bölümüne bakıldığında bölüm adının "Joan is Awful"/"Joan İğrenç Biri" olduğu görülür. Bu bölümde, dizi metni biri ile özdeşleşme sürecine ve beraberinde kimlik sürecine dikkat çekmektedir. Dizinin ilk dakikalarında uykudan uyanma, diş fırçalama ve kahvaltı sahneleri sonrası komşusunun selamıyla ana karakterin adının "Joan" olduğu anlaşılmaktadır. Joan aynı zamanda bölüm adında da geçen öznedir. Joan (Annie Murphy) renkli gözlü, beyaz tenli, saçları dikkat çekici bir karakterdir. Göstereni kumral olan saçlarının ön kısmının balyajı karaktere gösterileninde dinamizm katmakta ve onu ayırt edici yapmaktadır. Kendini anlatmak üzere son dönem yerli ve yabancı dizilerde karşılaşılan psikolog sahnelerine bu dizide de rastlanır. Zira iş çıkışı karakterin ilişkisi üzerine psikolojik destek aldığı sahnelere yer verilmiştir. Önceki sevgilisiyle (Mac) görüşerek ona yeni sevgilisi Krish ile evleneceğini söyler, ancak Joan için yine de bir şeyler ters gitmektedir. Bu da dizinin ilk sahnelerinden birinde, itirafından anlaşılmaktadır, çünkü karakter psikoloğa dönerek (07:17. dakikada) şöyle der: "Kendi hayat hikâyemin ana karakteri değilmişim gibi geliyor." Tam bu noktada Edwards'ın (2020: 248) "Dijital her şeyi yok ediyor" çalışmasında sürekli gözetim altında yaşarken bireyin kendi gibi hareket edemediği, bir noktadan sonra da artık kendi olamadığı sözleri akla gelir. Dizi ilerledikçe de bu anlam örüntüsü belirginleşir.

Ana karakterin dizinin 11: 30. dakikasında "Streamberry'de ne var bakalım" dediği görülür, "Netflix" direkt verilmez, ama bu senaristin kurgu dünyasındaki benzer ifadeyle onun gerçekliğindeki "Netflix"tir. "N" yerine "S" göstergesiyle açılan dijital platformdan film/dizi seçiminde dizinin bir sonraki bölümünün adı olan "Loch Henry"ye de platformda bulunan bir dizi olarak göndermede bulunulur. Bu da 11: 48'de sevgililerin izleyeceği film ya da dizi aranırken İskoç cinayeti bilgisi verilerek atlanıp geçilen bir yapımdır. Ve "Joan is Awful" karşılarındadır. Dizi kendi içinde kendini yeniden başlatarak televizyondaki afişinde yer alan Salma Hayek ve karşısında oynayan Joan (Annie Murphy) arasında bir anlam dizgesi yaratır. Saçları ve adı dolayısıyla erkek arkadaşı, dizide karşılarında beliren Hayek'in canlandırdığı Joan'ı sevgilisi Joan'a benzetir. Her bireyin kendi görünümünü aradığından ve bunun içinse "boy göstermekten" başka bir yapacağı bulunmadığını belirten Baudrillard (2016: 29), "varım, buradayım değil; görülüyorum, bir imajım; bak bana, bak! Narsisizm bile değil bu; sığ bir dışadönüklük, herkesin kendi görünüşünün menajeri hâline geldiği bir tür reklamcı saflığı" sözleriyle durumu irdelemektedir. Saçlarının ekrandaki benzerliği üzerine erkek arkadaşına ısrarla benzemediğini söyleyen Joan, farklılık adına modaya başvursa da tanınır kimliğiyle imajının bütünleşmesi noktasında kurban bir ana karakter olur. Düz anlamında efekt ve sunum biçimi dolayısıyla ev sinema platformu açılır. Ancak yan anlamında ana karakter dizideki sahne içinde başkasıyla (özünde kendiyle) bağlantı kurarak bir özdeşleşme süreci yaşarken izleyici de benzer bir durum içinde kendisini bulabilmektedir ya da daha önceki deneyimleri doğrultusunda kendiyle özdeşlik kurduğu kişiyle olan sahneleri burada yeniden yaşayabilmektedir. Böylece özdeşleşme içinde bir özdeşleşme yaşanmaktadır. Bu da yapay zekânın verdiği koşullarla gerçekleşir. Zira gösterenler olarak yatak odasının dekorasyonu, diş macunu ve karakterin bu sabah yaşadıkları eş deyişle (izleyicilerin tanıklık ettiği dizinin ilk sahneleri) dizi, dizi içinde yeniden sunulur. Burada BBG formatına benzer biçimde, evin içinde kamerayla gözetlenen sanki karşılarında bir dizi gibi rol yapan oyuncular izletilmektedir. Mead'in içkin özne (bireysel benlik) ve aşkın özne (sosyal benlik) kavramları yanı sıra akıllara Panoptikon kavramı da gelmektedir.[1] Zira gündelik yaşamlarında bireyler birer dizi, tekrarlar gibi bazı şeyleri yaşarlar ve kendi yaşamlarının baş rolü gibi bir oyun sergilemektedirler. Bu anlamda "oyun" da burada dijital dünya ve gerçek yaşam arasında bir metafordur. Joan, gün içerisinde yaşadığı anları ekrandan akşamüstü dizi şeklinde izlemekte, gün içindeki kayıtlarını görsel olarak takip edebilmekte, bu durum abartılı işlenmişse de ardalanında okumadan geçilen "kullanım koşulları" buna uygunluğunu sağlayan ortamı hazırlamaktadır. Aynı Foucault'nun etkilendiği Panoptikon düzendeki gibi hastaların sürekli olarak kaldığı yer hemşirelere ait olan küçük bir camlı

[1] "İngiliz Filozof Jeremy Bentham tarafından tasarlanarak bir tür hapishane modeli olan 'panoptikon' bütünü gözetlemek" anlamındadır. "Kavramın ana düşüncesi toplumun düşüncelerini kontrol altına almaktır." (Akar, 2024: 9)

bölme tarafından izlenir. Bu camlı bölme Panoptikon teorisindeki kuleye benzemektedir (akt. URL-3). Panoptikondaki gözetleme kulesi ya da hastanelerdeki camlı bölmeler gibi dizide araçsal bağlamda metaforik olarak cam ekran kullanılır, bu da göstergesinde dijital dizi platformlarının izlendiği televizyondur.

Dizideki Joan karakteri kendisini aynı biçimde karşısındaki ekranda dizi oyuncusu olarak görmekte ve bunun şokunu yaşamaktadır. Onu tanıyan arkadaşları da yeni gelen bu drama dizisinde "Joan" olarak yine onu tanımaktadırlar. Joan gün içindeki giysileriyle de aynıdır, ancak sevgilisinin görüntüsü aynı değildir. Joan bu yüzden sevgilisini suçlar, ancak onun yapmadığını duyunca ve sevgilisi onu eski erkek arkadaşıyla buluştuğunu izleyince yanındaki Joan'dan ayrılır. Yanında dokunduğu Joan değil, dijital ekrandaki "kurgu karakter" Joan ona "gerçeği" söylemiştir. Niedzviecki (2010: 42) "Dikizleme Günlüğü"nde dikizleme kültürünün iki temel nedenini hatırlatarak ilkinin bir ruhun başka bir ruha ulaşma ve yaşamın anlamını paylaşma çabası olduğunu vurgulamış ve ikinci olarak da popüler kültürün enjekte ettiği ilgi çekme ve farkına varılma arzusu olduğunun altını çizmiştir. Bu iki gereksinimin bir araya gelerek dikizlemenin çıkış noktasını oluşturmasını öne süren Niedzviecki'nin tüm insanların yaşamlarının izlemeye değer ve herkesin yaşamının para etmesi noktasında sözlerini tamamladığı görülmüştür.



Görsel 1. "Joan is Awful" Bölümü Sahneleri

Bu sahneleri anlamak adına biri izleyicinin ekranı öteki dizinin içindeki ekran olarak ikiye ayrılabilir. İzleyicinin ekranında oynayan Joan'a (Murphy) göre; dizi içinde bulunan ekrandaki Joan (Hayek) bir yalan makinesiyken ilerleyen sahneleri görmeye karakterin tahammül edemeyeceği gösterilir. Burada derin anlamında kurgu karakterlerin de kendilerine göre kurgu karakterlerin kendi gerçekliğini kabul ettirdiği izleyiciye aktarılmıştır. Dolayısıyla bir büyülenme süreci nasıl ki film ya da dizilerden etkilenen gerçek insanlar için geçerliyse, kurgu karakterler için de onlara göre kurgu olan karakterlerin "gerçekliği" geçerlidir. Krish'in dizideki Joan'ın söylediklerine inandığını gören Joan'ın ona dokunarak kendini inandırdığı sahneler kendisini ispatlamaya çalıştığının bir örneğidir. 18:57'deki sahnede "Hey, bunlar gerçek değil. Tamam mı? Kurgu bunlar. Öyle demedim." sözleri karşısında çaresizliği ve sevgilisinin inanışı bir algı operasyonu ortamı hazırlamış ve sevdiği adamı elinden alan aslında yine kendi simülasyonu olmuştur. Güven sorunu, inanırlık ve algı, gerçeklik, içsel hesaplaşma ve maskeleme, yalan ve nefret bu çerçevede gösterilen

kavramlardır. Durumu çözen Joan kendi günlüğünü ekrandan takip etmekte, ama bunu sevgilisinin yanında yapıyor olması onu rahatsız etmektedir. Merak ve örtbas arzusu, iki kişi ile ekranda sunulmakta, iki sevgilinin ilişkisi izleyicinin de böyle bir durumda izleyip izlemek istememesi tarafından ekrandaki iki kişiyle temsil edilmektedir. Zira bilinmesi ve bilinmemesi gereken şeyler Joan'ın yüzüyle gerçek ve yan anlamında afişe edilmektedir. Bireysel bilgisi dışında gelişen olayları ekrandan takip ettikçe rahatsızlığı artmakta zira sevgilisine karşı mahcup olmaktadır. Kontrol mekanizması şaşmış, kendini kendi adına oynayan birinden izlemek ve yanındakine kendini inandırma çabasıyla "kendine ait olmayan bir hikâyenin içerisindedir". Bu bağlamda 07.17'deki sahneye gönderme yapılır. Joan'ın "O bir TV Şovu, gerçek değil" bilinci ve dijitaldeki gösterisinde gerçekmiş gibi başlayarak yalana dönen sahneleri sevgilisinin gözünde onu "gerçek" ve söylediklerini "gerçekçi" kılar. Bu durum gerçek dünyadaki ifşa ve beraberindeki linç kültürüyle aynıdır. Dizinin 22. dakikasında geçen "dizi o, sahte, gerçek değil" ifadeleri gerçekliğin kurgusuna bir sarmal daha yaratır. Her biten günün ardından dizide kendini yeniden gördüğü bir gün "ihanet"i sonrası Joan'ın işine de son verilir. İfşanın toplumsal denetim ve cezalandırma işlevi gördüğünü söyleyen Karayel (2024: 64-65), linç kültürünün sosyal medyada bir kişi ya da gruba karşı organize edilen toplu saldırı ve itibarsızlaştırma kampanyalarını dile getirdiğini ve bu kampanyaların hedef kişiyi psikolojik olarak yıpratma ve sosyal statüsünü zedelemeyi amaçladığını belirtmiştir. Bu bağlamda, linç kültürü zarar vermek amacıyla belirlenen kişi, olay ya da gruplara yönelik kasıtlı biçimde nefret söylemlerinde ya da içeriklerinde bulunmaktır. Bunun için de dijital dünya ve oradaki paylaşımlar kullanılmaktadır. Dijital platformlarda linç kültürü ile mahremiyetin ihlali arasında sıkı bir ilişkisi olduğunu bildiren Kutlu'ya göre (2023: 121), toplumsal kontrol, denetim ve eleştiri gibi söylemlerle linç kültürü yaygınlaştırılmaktadır.

Onay ve rıza süreci sonrasında akıllı telefonlar yoluyla gün içerisinde insanların yaşantıları ve neler yaptıkları izlenmekte, dolayısıyla bu da yapımcıların elinden bir senaryo hâlinde kullanıcının kendisine yansımaktadır. Eş deyişle, yapay zekâ, kimlik, özdeşlik kurgulanmıştır. İletişim kanalları ya da çeşitli uygulamalarla bugün "yapay zekâ ile kullanıcı arasında özdeşleşme sağlandığı" belirtilmiştir (URL-6). Ayrıca, çoğunlukla izleyicilerin dizilerdeki oyuncularla özdeşlik kurması aksine burada yapının bozularak izleyicinin yaşamının merkezde tutulduğu görülür. Dizide oyuncu izleyicinin yaşamını takip etmektedir. Oysa diğer bir boyutta zaten gerçek yaşamdaki serüvenler dizilerde konu edilirken dizide buna da gönderme yapılmıştır. Zira kullanılan oyuncu Salma Hayek'in kendisi değildir (27:45), arka planında onun dijital bir kopyası üretilmiştir. Bu da Deepfake teknolojisiyle (27:56) ilişkilendirilir. Burada özlük hakları (kişinin "kullanım koşulları"na verdiği onay ti'ye alınır) ve rızaya dayalı bir üretim de söz konusudur. Bu, dizinin bir noktasında "ayakkabı koku spreyi" (28:15-28:46) örneği üzerinden verilir. Bu noktada kopyalama ve dijital gündelik yaşamla

birlikte pratikler, rutin, ritüel, tekrar ve alışkanlıklar üzerine durulur. Vazgeçiş, durumu kabulleniş de durumun sonucu ve çözümü üzerinedir. Bauman ve Lyon'un (2013: 136, 140) Amazon.com'dan bahsederken katılımcı filtreleme teknikleri sayesinde, bakılmakta olunan bir kitabı daha önce alan kişinin diğer aldığı kitapları belirtmesinin bir izdüşümü olarak siber dünyanın etkileşim yaratması örneği buna benzer. Eşya değişir teknik aynıdır. Dizide de "masaya konulan kapalı konumdaki bir telefonun konuşmaları dinlemesi" üzerine gönderme yapılarak "arkadaşla mutfakta konuşulan sözcüğün (ayakkabı koku spreyi) bilgisayarda daha sonra karşımıza çıkan reklam" olduğu gösterilir. Bauman ve Lyon buna ilişkin ne zaman Amazon sitesine girseler bir dizi "sizin için seçilenler" başlığıyla karşılaştıklarını, geçmişte aldıkları kitapların kayıtları göz önüne alınarak baştan çıkarıldıklarını belirtmişler, itaatkâr işbirliği sayesinde de Amazon servis sağlayıcıların seçim ve hobileri kendilerinden daha iyi bildiklerini(!) dile getirmişlerdir.

Salma Hayek, Joan'ı canlandıran bir oyuncu olarak kiliseye evlilik törenine aniden giren ve dışkısını bırakan ponpon kız sahnelerini çektiği için itibarının zedelendiğini düşünür, ama bu "gerçek" Joan'ın replika Joan'a (Hayek'e) davetidir. Böylece Hayek ile yüzleştiği sahnede oyuncunun kendisine ve dine karşı saygısızlığı da Hayek tarafından dile getirilir (36:10-41:00). Hayek'in yapımcılardan intikamını aldığı sahnede giydiği sarı tulumu daha modernize edilmiş çizgilerle gösterilse de Uma Thurman'ın Kill Bill'ine göndermede bulunur. Diziyi üreten Kuantum bilgisayarına saldırı gerçekleştirmek üzere Joan'lar kim olduklarını hatırlarlar, güçlerini birleştirirler ve zaferlerine ulaşırlar. Salma Hayek gösterenindeki kadın "Annie" adında Annie Murphy olur, "Joan"ı oynayan ise aslında Annie Murphy değildir. Tutar da (2024: 33) yapay zekâ, siber güvenlik ve dijital bilgi çağında mahremiyetin artık kimsenin dokunamayacağı ve ifşa edemeyeceği kutsal bir mabet olmaktan çıkarak siyasi, ekonomik, akademik ve sosyokültürel kariyer ve başarı için bizzat bireylerin kendileri tarafından pazara sunulan en işlevsel, etkili ve kazançlı bir sermaye hâline geldiğinden söz etmektedir. Bu bağlamda bireyleri ve yaşamlarını "aydınlatma metni" ve/veya "kullanım koşulları" metinleriyle rıza ve onayı yolunda kullanan "Kuantum bilgisayarlar" ya da dizide Hayek tarafından "Strawberry" (çilek) diye alay konusu olan "Streamberry yapımcıları" bu tür kazançlarla elde ettiği sermaye yapılarını sürdürmeyi hedeflemektedir. Böylelikle düz anlamında avukatlarına danıştıklarında sonuç alamayan Hayek ve Joan'ın birlikte kurdukları plan ve işlerliğe dökülmesi, yan anlamında oyuncu ve yaşamları "rıza ile alınan" gerçek kişilerin birlikte hareket ettiklerinde, emeklerini sömürerek elde ettikleri haksız kazançları ile ilgili olarak sermaye sahiplerinden daha güçlü konuma gelmiş oldukları mesajını izleyiciye sunmuştur.

Altıncı sezon ikinci bölümde ölüm-yaşam miti konu edilen bir belgesel film çekilmek istenir. Ancak çekilen belgeselin konusu yapılacak olandan (doğa belgeseli) farklı görünmektedir. Filmi çeken kişinin, dizideki belgesel

yönetmenin (Davis) annesi (Janet), çekecekleri belgeselin aslında başrolündedir. Belgeselde maskeyle cinayet işlenmektedir (40: 33. dakika) ve film birincilik ödülü aldıktan sonra insanlar kutlamalarını maskeler yoluyla yaparlar. Kutlamada kullanılan kırmızı pullu maskeler, belgeseldeki maskeye benzemektedir. Aynı zamanda film ödülü (Bafta) maske biçimindedir, dolayısıyla maske burada bir ikonik gösterge niteliği taşır. Maske, düz anlamında yüze takılan bir aksesuar olurken; yan anlamında kişiye suçluluğu gizleme mekanizması olarak gizemli ve sevimli bir hava katar. Çocuklar için bir oyun unsuru olurken, yetişkinler için eğlence ya da fantezi unsuru olabilmektedir. Sinematografik açıdan korku türünde kullanılırken, kimi zaman sosyolojik çağrışımı açısından bildiklerini gizlemenin ya da kendini gizlemenin bir yolu olmaktadır. Maske, balo, defile ya da partilerde kostümün bir parçası olur. Bir moda unsurudur. Podyum ya da karnaval çağrışımı yapar. Kullanan kişiye özellik, özgülük katar. Byung-Chul Han da (2022: 64) "Şeffaflık Toplumu" çalışmasındaki Rousseau'yu değerlendirdiği bir pasajda 18. yüzyıl dünyasının sahneler, maskeler, karakterlerle dolu bir tiyatro olduğunu ifade etmiş, modanın bizzat teatralliğinden ve günlük giysilerle kostümler arasında bir fark olmadığından hatta maskelerin dahi moda oluşundan bahsettiği görülür. Ayrıca sosyolojik örüntüsüyle maske "Squid Game", "La Casa De Papel" gibi son dönem dijital yapımları bir araya getiren bu dizi dışındaki başka Netflix yapımlarında da kullanılmıştır. Bu, renk ve iş giysisi bağlamında (tulum, kask vb.), kurumsal olarak bazı internet tabanlı firmaların (Getir, Yemek Sepeti vb.) kurye-taşımacılık departmanlarında da günlük yaşamda aynı biçimde gözlemlenebilir. Burada da Janet yaşamına son vermeden önce eski görüntülerdeki gibi duvarda dekor olan maskeyi takarak aynada kendine son bir kez bakar. Alt metninde maske, oğlundan sakladığı gerçeği örtmek adına kullandığı bir unsur olarak görülür. Pia ve Davis genç bir çift olarak ekranda öne çıkan karakterlerdir. Çekecekleri doğa belgeseli için Twitter ve internetin çekmediğinin gösterildiği (05:45- 05:50) İskoç kasabasına gitseler de buranın doğal güzelliği karşısında -Rum Adası- kendilerinden başka kimsenin olmayışı çiftin dikkatini çeker. Oysa turistik olarak keşfedilmeyi bekleyen bir kasabadır. Ancak 1997'de bir genç çiftin ortadan kayboluşu ardından kasabaya kimsenin uğramadığını öğrenirler.



Görsel 2. "Loch Henry" Bölümü Sahneleri

"Loch Henry"de, Pia, doğa yerine geçmişteki kişi ve olaylar üzerine belgesel çekmek ister, Davis yanaşmasa da sonunda kabul etmektedir. Pia, Janet'in katil olduğunu eski kasetler (VHS) üzerine işlenen yeni görüntüleri

izlediği sırada tesadüfen görmüştür. Janet da Pia'nın öğrendiğini fark etmiştir. Pia bir gün kaçarken başını bir kayaya çarpmakta ve suyun içinde sürüklenmektedir. Pia, belgeselin kayda alınmasında da öncülük etmiştir. Davis ise film birinci olduktan sonra bile çekimser, pasif konumda durmaktadır ve bir yalnızlaşma süreci başlamaktadır. Nitekim film öncesi var olanlar artık yoktur: Janet ve Pia. Yalnızlaşmasının nedenleri olarak bunlar görülür. En son annesinin mektubunu okuyarak bölüm bitmektedir. Babası ölümü ardından sakladığı eşyaları açığa çıkaran annesi Janet kendini asmadan önce (47:31) özel eşyalarını ve arşivini belgeselde yer alması için oğluna bırakmış (46:06- 46:51) ve bir not yazmıştır: "Filmin için, annen".[2] Dijital platformda yayınlamak üzere bir içerik hazırlanmış ve bu içerik için tıpkı bir önceki bölümde olduğu gibi yaşamla bir bedel ödenmiştir. Burada belgeselde başka kişiler ve onların hayatları gösterilmek üzere planlanmışken; olay yine okları belgeselde oynayan karakterlerin yaşamlarına çevirmiştir. Böylece izleyicinin algısı içeriğin içerisinde bir içeriğe odaklanır. Ve olay, yaşam içi yaşamlar sürecine entegre olur. Dizinin bölümünde yer alan diğer göstergeler; genç çiftler, gürültülü geçmiş olaylar, korku unsuru olarak Janet'in mutfak sahneleri (rende, kıyma-salça, bıçakla püre düzelttiği sahneler; işkence yaptığı sahnelerle çağrışım yaratır), sakin ve doğal manzara, dijital aksine analog teknolojidir. Bu bağlamda, teknoloji, erillik-dişilik ve gençlik miti dizide işlenmiştir. Dizi içerisinde çekilmek istenen bir belgesel ve o belgeselin malzemesi olan başka görüntüler ekran içi ekranlardan bir yaşam sunarken bölümü, dizinin ilk bölümüne de götürmektedir. *Black Mirror*'ın ilk 2 bölümde geçen "The Callow Years" filminin afişi dikkat çekmektedir.[3] İlk bölümde dijital platform Streamberry'de geçilen yapımlardan biri de Loch Henry olmaktadır.



Görsel 3. "Joan İğrenç Biri" ve "Loch Henry" Bölümlerinden Sahneler

Üçüncü bölümde, "Beyond the Sea"/"Denizin Ötesinde", çalışma ve özel yaşam yeri, kopya ve gerçek yaşam uzamıyla yer almakta, uzamın kopmasıyla simülasyon evreninde hapsolunmakta, zira gerçekten daha gerçek "hipergerçeklik" ortamı kurulmakta ve uzamlarda yer değişikliği sağlanabilmektedir. İlk sahnelerde birbirinden ilgisiz iki farklı aileye yer verilir, iki baba figürü dikkat çeker. Bunlardan biri (David Ross) eşiyle dans

[2] Historik Productions'a belgeselleri için başvurduklarında sunulan günlük ve fotoğraflar bölümün sonlarında annesinin sakladığı kutudaki çeşitli eşyalar içerisinde izleyiciye sunulmaktadır.

[3] İlk bölümde Streamberry dizi/film kataloğunda görünen "The Callow Years" filmi, ikinci bölümde genç çiftin filmleri için gittiği Historik Productions'ta duvardaki dekor ürün/film afişi olarak göze çarpmaktadır.

ederken dizinin 06:36 süresinde saatine bakarak "gitmesi gerektiğini" belirtir. Telsiz gibi bir haberleşme ve iletişim sağlayan giyilebilir teknoloji olarak saatler bu bölümde dikkat çekicidir. Oysa yıl 1969'tur. Uyarıcı veya hatırlatıcı olarak 06:54'te diğer baba figürünün de (Cliff Stanfield) kol saati alarmına izleyici tanıklık eder. Ve o da eşine (Lana) gitmesi gerektiğini söyler. Peşinden her ikisi de ayrı ayrı cihazların olduğu koltuklarına uzanıp gözlerini kaparlar ve gözlerini açtıklarında uzaydadırlar (07:37). Yüksek teknolojide çalışan iki erkek figürün bu trajik öyküsünde, beden ve bilinç ayrımına gidilerek uzaydaki beden uyku hâlindeyken Dünyadaki uzamı uyanık kalmakta, dünyadaki uzamı uyku hâlindeyken uzaydaki beden canlı kalmaktadır.

Bölümde çatışma; arkadaşlık/sahiplenme, kıskançlık ve çıkar üzerine kurulmuştur. David, kendi bedeninin ve ailesinin 4 kişilik bir grubun evlerindeki saldırısı ve katledilmesine uzaydan tanık olsa da bir şey yapamamıştır. 22:50'de Cliff eline aldığı gazeteden Ross ailesini öldüren çete liderinin "doğal düzeni koruduk" söylemine tanıklık eder. Lana, Dünya ile bağlantısı kopan David'e iyi gelmesi açısından ona Dünyaya gelmesi için Cliff'in kendi bedenini kullanabileceği teklifinde bulunmasını söyler. Arkadaşı Cliff adına Dünyaya gelen David'in ruhu kendi bilincinde olan bir yabancılaşma ve kimlik sürecinden de söz edilebilmektedir. Bir yandan da "aynı karakter" uzayda spor yaparken, Dünyada sanatla uğraşmakta gibi sinematografik bir görüntü oluşur. Bu, Baudrillard'ın simülasyon ve hipergerçek kavramlarına izleyiciyi götürür. Ailesi açısından hangisi arkadaşı hangisi kendi karmaşası da söz konusudur. İzleyici de olay akışında bunu öğrenmekte, ancak olay sırasında gerçek ve kopya ile uğraşmaktadır. Bir yandan da iyi niyetini su istimal ederek arkadaşının eşine göz kırpan çapkın bir erkek stereotipine yer verilir. Reenkarnasyon, paralel evren, yapay zekâ, simülasyon evreni ortadadır. Kitapçı dükkânındaki kadın, arkadaşına olanları duyduğunu ve nasıl olduğunu sorduğunda muhatap olduğu kişi aslında David, eş deyişle, kendisidir (49:22-49:47). Kendisini bu sahnede kendisini fark etmeyen birinin ağzından dinler. Sadece görüntü uyuşmadığı için bu durumu kitapçı bilememektedir. Ruh ve yansıması, beden ve bedenötesi bir durum söz konusudur. David bedenini kaybeder, Cliff kendi bedenine girmesine izin verir (29:04). Dünyaya resim yapması için onu kendi evine gönderir. Ama David bu süreçte Cliff'in eşine âşık olur. Kitapçıda erkek figür (David) Lana'ya "Ay zalim bir sevgilidir: Galaksi Yolculuğu" adında bir kitap hediye eder (48:26-48:33), Lana için de eşi görünümlü yabancı ruh yasak aşka dönüşür. Yeni Cliff (David) Lana'yı karakalem çizer, birlikte dans ederler... Lana için de ona eşinin suretinde bir yabancı, tanımadığı bir ruh, David farklı gelmektedir. Aynı beden ancak başka bir ruh karşısındadır. Lana, Cliff görünümlü David'e şöyle der: "Kocamı kıyafet gibi giyip evime sızıyorsun, ama bura evin değil, sen de kocam değilsin" (54:51). Bir iki ziyaret daha gerçekleştirip Cliff tabloyu bitirmesi için ona izin verir. Henry ise (çocukları) tabloyu dağıtmıştır (56:52). Resimdeki ev bozulmuştur, dizideki resim özünde bir yansımadır.

Bozulan göstereninde ev, gösterileninde ailedir. Burada da metafor kullanılır. Ev, aile, yuva bütünsel bir anlam taşır. Düz anlamında ailede anne-baba ve çocuk olsa da yan anlamında baba figürünün ikilemiyle ilişkileri ailenin derin anlamını etkilemiştir.



Görsel 4. "Beyond the Sea" Bölümü Sahneleri

Cliff uzay gemisindeki oda arkadaşının (David) odasını ziyareti sırasında eşinin çizimlerini görür (01:00:58-01:01:35) ve duruma uyanır. Arkadaşının eşinin çıplak resimlerini karakalem çizdiğini gördüğünde aldatıldığıyla yüzleşir. Hiçbir şey yaşanmadığı hâlde David hayal ürünleriyle fantezi geliştirip Cliff'in aklına senaryo yerleştirmiştir. Cliff, David ile Lana arasında bir şeyler yaşandığını düşünür, karakalem fantezi (hayali) nü'leri sayesinde eşinin ona pozlar verdiğini düşündükçe çıldırır (01:05:20). Çizimler Cliff için delildir. David, veda için bir kere daha gitmesini istediğinde Cliff bunu reddedip eşinin kendisine ait olduğunu belirtir (01:09:30-01:10:15). Ancak David, Cliff'in yerine geçerek son kez evine gitmiş, kendisine yapılanı yapmış ve arkadaşından intikam almıştır. Dolayısıyla senaryoda izleyiciyi düşündürmenin aksine Cliff'i değil, Lana ve çocuğunu öldürmüştür. Yaşadığı hissi arkadaşına vererek elini kana bulamıştır. Böylelikle çıkan manzarada iyiliğin sonu nankörlük olmuştur. Bozulan ev resmi de gerçek anlamına kavuşmuştur. Gösterileninde "nankörlük", "intikam", "denklik", "yalnızlık", ve "birbirinin hâlinden anlayarak" aynı masaya oturma ve "beraber sonsuza dek yaşama", iki arkadaşın yaşamlarını gemi görüntüsüyle birleştirmiştir. Yolculuk hâli uzayda sunulmuştur, bu yolculuk ise gösterileninde "sonsuzluk" ile bağdaşır. Charles Trenet'in "La Mer" parçası eşliğinde bu "sonsuzluk denizi" vurgulanır.

"Mazey Day" başlıklı dördüncü bölümde ana karakter olarak siyahi genç bir kadın figür (Bo) bulunmaktadır. Dizinin giriş sahnesinde bileklik, küpe ve saç bandajıyla dikkat çeken Bo'nun özel yaşamıyla ilgili bir ünlünün (Justin Camley) fotoğraflarını çekerek kaçtığı, fotoğrafları bir ajansa satarak gelir elde ettiği görüntülere yer verilmiştir. Daha sonra "Televizyon yıldızı Camley'in erkek dostuyla keyif yaparken yakalandığı" duyurulur. Bo'nun ev arkadaşına "yeni oyuncağı" olarak tanıttığı teknoloji ürünü kemer üzerine taktığı müzikçalarıdır. 2000'li yıllarda popüler bu cihazlardan o dönemin müziklerinden biri Amerie yorumuyla sahnede "1 Thing" (2005) yükselir (02:36). Teknoloji miti burada kendisini gösterirken müzik ve beraberinde mutluluğa giden "her yolu mübah sayan" hedonist, pragmatist ve Makyavelist bir tavır sergilenmektedir. 03:23'te Bo'nun girdiği restoranda

dizinin adı Mazey Day'e gönderme bir müşterinin elindeki Elle Girl dergi kapağı ve içeriğiyle yapılır. Bo ona odaklanırken bir anda televizyondaki haberlerde Justin Camley'in kendini asarak evinde ölü bulunduğuna dair habere tanık olur (03:48). Bir sonraki sahnede, paparazzilerin sarışın bir kadın ünlüyle olan tartışması Bo'yu meslekten uzaklaştırmaktadır. Buna Camley'in ölümünün yarattığı travma da eklemlenir. Bölümde Bo'nun bu olaydan kendini sorumlu tutarak yaptığı vicdan ve iş alanındaki sorgusu anlatılmıştır. Gizemli kimlikler ya da kamuflaj bedenler dizide siyah gözlük, şapka üstüne kapüşon gibi ("Mazey" karakterinde olduğu gibi) moda unsurlarıyla kendini gösterir. Kısa bir bölümde Bölümün adı da olan dizi oyuncusu Mazey Day'in yaşamından kesit verilir ve onun da kayıp haberi yayınlanır. Mazey, bir akşam madde alır ve bir kişinin ölümüne neden olur. Bu durum onda travma yaratır, iş yaşamını etkiler. Böylelikle oyuncu (Mazey) ve muhabirin (Bo) yaşadıkları birbirine denkleşmektedir.

Paparazzilik kadar yeni işi barista olmak (12:23) Bo'ya kazanç getirmemektedir. Aklı da bu yüzden önceki işinde, dolayısıyla ekrandadır. Sonraki sahnede paparazzi bir arkadaşı ona işe dönmesi için cezbedici bir haber duyurmuştur. Mazey Day ile ilgili haberi yapana para ödülü verilecektir. Paraya gereksinimi olan Bo, yeniden bağlantılarını kullanarak işinin başına ve işin peşine düşer. Mazey'in ev adresini öğrenince Bo, evin önünde fotoğraf makinesiyle bekler. Sonra bir arabanın çıktığını görür ve onu takip eder. Araba bir restoranın önünde durur, Bo da durur ancak Bo fark edilmiştir ki arabadan inen kişi Bo içindeyken arabasının lastiklerini bıçaklamıştır. Bo, restoranın sahibinden bilgi alır, arkadaşını arar ve motosikletiyle arkadaşı Hec onu almaya gelir, birlikte bir rehabilitasyon merkezine (Cedarwood Retreat) giderler. Bu sırada arkadaşlarınca da takip edilmişlerdir. Mazey Day rehabilitasyon merkezindedir, zira Bo lastiklerini patlatan adamı görür. Mazey'i içeride bulan Bo, onu yalnız atlatması için bağladıkları yataktan kurtarsa da arkadaşları fotoğraflarını çekmeyi sürdürürler. Fotoğraf çekmek ve yardım etmek arasındaki ikilem sahnede yaşanırken "kurt kadın" imgesinin kullanımıyla metaforik anlatım abartıya dayandırılarak yer bulur ve vahşi olan insanın doğası burada izleyiciye aktarılır. Zira tavandaki pencerede dolunayı gören Mazey bir kurt kadına dönüşür ve mekanik hareket ederek kendisini fotoğraflayan muhabirlere zarar verir. Melezliği temsil eden figürler düşünüldüğünde (robot insan, siborg, insan hayvan vb.), yapay zekâ figürüne odaklı metinlerin postkolonyal eleştiriden beslenerek geliştiğinin görüldüğünü belirten Hellstrand (2016: 251-267), öteki ve melezliğin temsil biçimlerinin postkolonyal teoriyle eşzamanlı nasıl değişip dönüştüğünün izlenebildiğinin de altını çizmiştir. Bo ve Hec kaçarak uzaklaşsalar da restorana erişirler ve Kurt kadın Mazey onları takiptedir. İçeridekilere zarar verirken Bo yerde bulduğu silahı alır ve kurtu (Mazey'i) vurur. Hec makinesini Bo'ya verir, çünkü kendisi boynundan deşilmiştir. Mazey ise kanlar içinde çıplak yatmaktadır ve Bo'ya kendisini öldürmesini söyler. Bo elindeki silahı Mazey'in eline tutuşturur. Bu da ilk sahnelerdeki Camley'in ölümüne yapılan

bir göndermedir. Mazey silahı kendine doğrultur ve Bo'ya bakar. Bo da elindeki makineyle fotoğrafını çeker. Bo'nun Mazey'e yardımı sahnede Mazey'in arzusu üzerine sunulmuştur. Duyulan silah sesiyle restoranın dış görüntüsü üzerinden sahne sonlanır. Gösterenler olarak siyah oje, siyah deri ceket, dövmeler ve metal takılar burada vamp insan stereotipini desteklemekte, aynı zamanda dizinin türü olan gerilim ve karakterlerin asiliğini de dizayn etmektedir. Gösterilen iş yaşamındaki ikilem, ödül olarak para, ceza olarak ölüm, "şöhretin bedeli", özel yaşam ihlali ve paparazzi ilişkileri, travmalar ve fotoğraf çekme-yardım etme arasındaki iradedir. Gençlik, güzellik, dişilik-erillik, yıldızlaşma, güç, başarı, teknoloji gibi mitler söz konusudur.



Görsel 5. "Mazey Day" Bölümü Sahneleri

Son bölüm, Demon 79, adından anlaşıldığı üzere 1979'da İngiltere'de geçen bir öyküyle karşımıza çıkmaktadır. "Red Mirror" yapım başlangıçta kendini gösterir. American Horror Story'nin giriş sahnelerine benzeyen bir gerilim sakinliği söz konusudur. Dijital saat 07:29'u gösterir. Ve 07:30'da alarmın çalmasıyla birlikte ilk bölümdeki Joan'ın uyanış sahnesine benzer bir sahneyle ana karakter (Nida) uyanırken görünür. Bir giyim mağazasının ayakkabı bölümünde satış görevlisi olan Nida, potansiyel bir katil gibi duygularını içinde yaşamaktadır (05:05-05:13). Eşini öldüren erkek müşteriye (Keith Holligan) satış yapmak istememesine rağmen iş arkadaşı Vicky'nin uyarısıyla işinin başına döner. Keith'in parası olmaması üzerine ayırtması gerektiğini belirttiğinde ve Nida'ya telefon numarasını da bir kenara yazmasını söylediğindeki tepkisi ani bir müzikle boğazına sarılmak olur. İzleyici şaşırtılır, ancak sonra yapmak isteyip yapmadığı sahne olduğu anlaşılır. Çalıştığı mağazadaki mankene kasada durduğu sırada dalıp gitmesi dikkat çeker. Manken beyaz tenli, kumral küt saçlı, siyah-beyaz dalga desenli fularlı, beyaz çerçeveli gözlüklü, mini kot etekli ve kırmızı deri montludur. Akşam evinde kitap okuyarak patates kızartması yediği görülen Nida'nın tüplü televizyonundaki haberleri değiştirdiği kanalda müzik listesinde Boney M.'in "Rasputin" hiti anons edilmiştir. Seçim dönemidir ve dönemsel olarak siyahi ayrımı dizide dikkat çeker. İşe gittiği sahnede kapısına yazıyla işaret konulduğu dikkat çeker. Gösterileni ırkçılık ve göçmen karşıtlığı olarak yer bulur. İşe gittiğindeyse hayranlıkla baktığı mankenin çizmesini giydirir ve montuna elini sürer. Bu hayal süreci Vicky'nin müdürün (Bay Duncan) onu çağırdığını söyleyene kadardır. Duncan, herkesin yemeğini yediği depoda yemeklerinin kokusundan Vicky rahatsız oluyor diye Nida'ya getirdiği biryani'sini bodrumda yemesi gerektiğini söylemiştir. Burada

patronun deyişiyle herkes sandviç gibi "normal yemekler" tüketmekte, ancak ağır yemekler olarak siyahi kadın Nida'nın yemekleri dikkat çekmektedir. Bu da bir ırk ayrımı ve etnik kimliğin ulusal kimliğe uyumlanma sürecini yansıtır. Zira 09:38'de bundan sonra depoda yemek üzere Nida sandviç getireceğini belirtir. Duncan, Bay Possett'in eski günlerde orada çalıştığını ve medeniyetten uzak olduğunu belirtir, bu da Nida'ya yapılan bir göndermedir (10:07). Duncan ve Vicky'nin beyaz tenli olmaları diyalogları eşliğinde okunduğunda Nida'ya karşı birlikte olduklarının göstergesidir. Duncan ile konuşması sonrası Vicky'e öfkelenmesi, Nida'nın 10:32'de Vicky'nin boğazına sarılıp kafasını cam tezgâha vurarak şiddet uygulamasıyla resmedilir. Aynı Keith'e kızması gibi bu görüntüler de yapmak isteyip yapamadıkları şeklinde kurguya yedirilmiştir. 10:52'de bodrumun kapısı aralanır ve yemek molası için Nida aşağıya inmiştir. Çoğu karanlık, cansız mankenlerle ve yukarıda duyulan seslerle ürkütücü görünen bodruma loş ışıklar eşlik eder. O sırada Nida tılsımlı, 1926 tarihli (43:13'te geçer) üzeri sembol kazılı olan taştan bir obje bulmakta, kanattığı elinin kanı objeye temas ettiğinden objeyle temasa geçmektedir. Çantasına koyduğu tılsımlı objeyi evde çıkarıp elini sürdüğünde gaipten "merhaba" diye bir ses işitir (13:20) ve objeden gelen ses Nida'ya "üç kişiyi kurban etmesi gerektiği"ni vurgulamaktadır (14:29). Aksi hâlde o ses dünyanın sonunun geleceğini belirtir. Kıyamet, gerçek ve gezegenler ötesi bir yaşamın varlığı burada yine sorgulanır. Bunun için giriş iznini Nida'dan ısrarla alan sesi işitilen ama görünmeyen varlık, taşın biçimini de değiştirmiştir. İki uçlu mızrak üç uçlu olmuştur. Ortam kararmıştır. 15:19'da Şeytan boynuzlu hâliyle arkasında garip sesiyle durmaktadır. Görüntüsünün dünyaya uygun olmadığına karar vererek Boney M. müzik grubunun tek erkek üyesi Bobby Farrell kılığına girmiştir. Nida'nın yakın zamanda görüp beğendiği bu kılığı bilmektedir. Televizyonu ayna gibi kendine yansıtır ve kendisini orada izler. Eş deyişle, Şeytan, insan kılığına girmekte bunu da başroldeki siyahi kadın figür olarak Nida'nın televizyonda sevdiği ve gördüğü bir biçime dönüşerek kan bağı kurduğu kadını korkutmadan yapmaktadır. Şeytan, beyaz tüylü bir kıyafet giymiştir, melek gibi davranmaktadır, oysaki bu bir sanatçının imajıdır. Yüksek topuklu ayakkabısını gösterir, "palyaço kostümünüz mü" diye insanlarla alay eder. Nida olayın şokunu atlatamamıştır. Ona hizmet etmediği takdirde olabilecekleri gösterince Nida uyanır, kendine gelir ve ortağıyla işe koyulur. Burada dini motifler kullanılarak bir masal mitine de gönderme yapılır. Masal, "Alaaddin'in sihirli lambası"dır. Kişinin kendisine yabancılaşması diğer bölümlerdeki gibi burada da konu edilmiştir. Nida, Şeytanın talimatı üzerine, dediklerine başta itiraz etse de Şeytanın kendisine verdiği gelecek görüntüsüyle ölümünü hak ettiğini düşünerek bir insanı öldürür. Nida kafasına tuğla vurup bir erkek figürü (Tim Simons) nehre düşmüştür. Polis bunu araştırırken (27:41) Nida olayı sindirememekte ve o gün işe gitmemektedir. Nida artık bir katildir ve Şeytanı başından def etmesi için iki kişi daha öldürmesi gerektiğini bilir. Şeytan, siyahidir ama beyaz giyimlidir. Nida da siyahidir, Hintlidir. İki siyahinin de sonunda cehenneme

gitmesi yine bir alt metin sunar. Gösterenlerinde kenarları simli pantolon, simli parlak gömlek, ince fular, gümüş topuklu ayakkabı, siyah oje, sağ kulağa takılı küpe ve beyaz kürklü ceketiyle dikkat çeker. Bu bir Popstar havası katarken Şeytanı özündeki gösterenden apayrı gösterir. Boynuzlu hâli daha çok silüet biçiminde detaysız sunulmuştur. Bu hâliyle bölüm fantastik bir kurgudur. Bu bağlamda bir önceki Mazey Day'in kurt kadın figürüne de gönderme yapılır. Gerçeküstücülük göstergelerle sunulur. Üç uçlu mızrak Şeytanın asası olarak bilinir. Dolayısıyla tılsımlı objede varlık ve aidiyeti gösterge ile ilişkilendirilir. Abraham da (2020: 75) delgi, çubuk ya da benzer bir aracın erkek cinsel organını temsil ettiğinden rüyalarda sık kullanılan araçlardan biri olduğundan söz eder. Şeytan dizide akıllardaki çağrışımıyla mızrakla yansıtıldığından burada da erkek figür olarak tasvir edilir, silahı can yakıcıdır, kurbanı kadındır. Diğer insanlar görmese de Nida'nın bilincindeki imajıyla Şeytan sevdiği soliste benzer ve korksa da samimiyet kurar, çünkü yalnızdır, yoldaşlık ettiği kişi de bu yüzden erkektir. Bir kişi öldürüp iki kişi geriye kalınca objedeki üç uçtan baştaki silinir. Şeytan Nida'ya musallat olur, çalışma arkadaşları ya da müşterileri öldürmesi ve ikinci kurbanı seçmesi konusunda ona birtakım talimatlar verir.



Görsel 6. "Demon 79" Bölümü Sahneleri

Nida ikinci kurban öncesi Şeytanla yaşamaya da alışmıştır. Şeytan, Nida'nın gözlerine bazen görüntüler verir; geçmişe ve geleceğe dair, aynı zamanda katletmeden önce de bu görüntüler izleyiciye de aktarılır flashback ya da flashforward olarak ve bu noktada gözleri bembeyaz sanki Türk filmlerindeki "mil çekilen gözler"e sahip bir imaja bürünür. Burada mil, tarihte özellikle savaş filmlerinde de gösterildiği üzere düşmanın gözlerinin kızgın demirle dağlandığı bir ceza türüdür. Nida'nın gözleri de görü geldiğinde gözleri "gözü dönmüş" ifadesinin somut biçimini alır. Ve insanları bu şekilde katletmektedir. 1 Mayıs'a kadar öldürmesi gerekenlerin hususunda Şeytan sürekli hatırlatma yapmakta ve Nida da üzerinde psikolojik baskı hissetmektedir. Bölümde nükleer felaket, göç ve hayranlık ile popüler kültür bir arada olduğu belirtilmiştir (URL-4).

Nida, barda otururken daha önce çalıştığı mağazaya müşteri olarak gelen, eş katili Keith'i kafaya koyar ve onu evinde çekiçle öldürür. Hayalinde zaten daha önce öldürmüştür. Daha sonra gelen kardeşini de (Chris) bıçakla öldürür, böylece iki kurban bir evde sonuçlanmış olur. Ancak Şeytanın görmesi üzerine tılsımlı objede mızrağın üç ucundan ikisi silinmiştir. Oysa Şeytanın deyişine göre, üç kurban üç çizgi olan objeden silindikten sonra kıyamet kopmayacaktır. Üç kişinin ölümünden sonra yalnızca iki çizgi silinmiştir. Bunun üzerine Şeytan telefonla arama yapar ve kendini Misophaes'ten "Gaap" olarak tanıtır. Ve telefondan aldığı yanıta göre

masumların katledilmesinin sayıldığı söylenir. Nida'ya kolaylık olması açısından Şeytan ölümü hak edenleri seçtirse de katillerin sayılmadığı söylenmiştir. Bunun üzerine Keith dışında iki kişi sayılmış ve taştan silinmiştir. Polis bu sırada Keith'in katilinin izini sürmektedir hatta Nida'nın evine gitmekte ancak Nida profesyonel bir yalancı gibi davranmakta ve Şeytanın takdirini kazanmaktadır (59:57). Daha önce iş yerinden ayrıldığı bir sahnede de (53:55'te) kırmızı deri ceketi mankenin üzerinden alarak kendi üzerine geçirmiş ve kırmızı küçük otomobiline bindiği sırada yanında beliren Gaap, Nida'ya "değiştin sen!" demiştir. Kimlik karmaşası yaşanan dizide, Nida'nın başta öldürmek isteyip yapamadığı iki kişiden biri eş katili Keith, diğeri çalışma arkadaşı Vicky'dir. O yüzden aslında son kurban da bellidir ve ana karakter onu kızdıran kişiye yönelmiştir ki daha sonra Şeytandan görüş isteyerek hedefini bir siyasetçiye yöneltir ve Nida otomobiliyle onun trafikte kaza geçirmesine neden olsa da ölmediğini görünce çekiçle yanaşır ki o sırada polis gelir ve Nida'yı yakalar (01:04:44-01:06:32). Nida ifadesinde Şeytanın başta canavar gibi göründüğünü daha sonra Boney M.'deki figüre dönüştüğünü belirtir (01:07:41). Bu arada saat gece yarısına yaklaşır ve Nida hiçbir şey olmadığını görünce deli olduğunu sanır ve Bo gibi kendini suçlar. Siren sesi ardından duyulan (01:09: 35) patlamayla polisler bakarlar ki olay gerçekleşir. Bu sırada Şeytan (Gaap) Nida'nın yanına gelir ve onunla sonsuzluğa, hiçliğe gelmesi için davette bulunur, Nida kabul eder ve 3. kişi ölmediği için de patlama yaşanırken onlar el ele ortamdan ayrılırlar (01:11:51). Böylece dizinin son sahnesine ait metinde kıyamet romantik hâle getirilerek kötü bir mutlu son (!) çizilir. Göstereninde Şeytan korkunçtur, sonra sevimli hâle getirilerek insanileştirilmiştir. Gösterileninde ise Şeytan hem haklıdır, hem yalnız değildir. Final sahnesi müziği olarak da ilk sahnenin başladığı müzik seçilmiş, Art Garfunkel'in Bright Eyes'ı burada eşlik etmiştir.

Sonuç ve Tartışma

Maddi kültürün insanları "moda" olarak donattığı toplumlarda teknolojiyle birlikte gelişen ve beden ile teknolojiyi bir araya getiren bir kültürel oluşumdan söz etmek mümkündür. Yapay zekâ teknolojilerinin tüm dünyayı etkileyerek pratik yaşam koşullarına evrilmesi noktasında, kullanımı sıklaşarak yaygınlaşmış ve yeni teknoloji biçimleriyle yeni kültürel formlar toplumlara eklemlenmiştir. Bununla birlikte geleneksel sürdürülebilirliğiyle televizyon da meta olarak modern çizgisini korumuş aynı zamanda dijital dönüşüm sürecine maruz kalarak kendi içeriğinin dışında izleyicisine alternatifler sunarak bu süreçten etkilenmiştir. Dijital platformlar yalnızca taşınabilir ortamlardan değil, televizyondan da takip edilebilmektedir ki çalışmada ele alınan bölümlerde araçsal bağlamında televizyonun gerek geleneksel gerek dijital çizgilerde olduğu görülmektedir. Doğa ve teknoloji mitinin görüldüğü "Beyon the Sea" gazete ve sinemayı öne çıkarırken, "Demon 79"da ekrandaki yıldızın gerçek yaşama taşınması ve hayranıyla yaşaması göstergesinde televizyon ön plana taşınmıştır. "Mazey Day" paparazzilerin ve haber sunumunda ünlülerin yaşantılarını sunarken

dergi ve televizyondan yararlanmakta, izleyici de dijital platformlarında takip ettikleri *Black Mirror'*da televizyon izlemektedir. "Joan is Awful"da da dijital platformdan takip ettikleri dizilerinde izleyiciler dijital platforma bağlanan karakterlerle platformdaki oyunculuğu görebilmektedir. Dijital platformlar da bu anlamda son dönem modası olarak ele alınır. Düşünceyi önceden okuma ya da yaşamı gözetip benzer nüanslarla yeniden sunma şekliyle ilk bölüm yine yapay zekânın varlığının görüldüğü bölümdür. "Loch Henry"de ise sinema ile birlikte Bafta ödül gecesinin sunumunda televizyonun kitleselliği vurgulanır. Dijital platformlardan da özellikle "Netflix" replikası "Streamberry", dizinin ilk ve ikinci bölümünde görülmesi örneğindeki gibi farklı bölümlerde karşımıza çıkmaktadır.

Yapay zekâ ve akıllı taşınabilir ortamlar; insana gündelik yaşamlarında psikolojik baskı hazırlamakta, akıldan geçenleri ya da yapılması gerekenleri sürekli hatırlatarak bireyleri programlara sıkıştırmaktadır. Ayrıca "Demon 79" ya da "Mazey Day"deki gibi çağrışımlar sayesinde, mitsel figürlerle izleyici gerçeküstüne yönlendirilebilmektedir. Yine ilk bölümdeki gibi, razı olunmayan şeyler yaşanarak hatırlandığı zaman onay verilmiş olunmakta, istenilmeyen ya da ufacık yazılı dikkat çekmeyen, satır arasındaki şeylere, onay kutucuklarının okunmadan tıklanarak geçilmesiyle hedef gerçekleşmekte ama sonrası için üzücü durumlar doğabilmektedir. Dizinin "Loch Henry" ve "Beyond the Sea" bölümlerindeki gibi, kişi ve kişilikler ezber bozmaktadır. Masum görünen kötüler olabilmekle, kadın; anne-katil (Janet), ünlü oyuncu; kurt kadın-madde bağımlısı (Mazey) ve erkek arkadaş; baba-eş ve arkadaşının eşinde gözü olan bir çapkın (David) olabilmektedir. "Loch Henry", "Mazey Day" ve "Beyond the Sea" bu anlamda bir arada değerlendirilebilir. Maddi kültür bunu moda ve teknoloji (ayrıca giyilebilir teknoloji) dünyasıyla ekmekte, dizilerle bize ulaştırmaktadır. Araçsal olarak dönem teknolojilerinin yaygınlaşması ve moda hâline dönüşmesi yine dizi örneklerinde de görülmektedir. Bir başka dünyadaki uzamda saat bir araçken kolun kesilmesiyle bir önemi kalmadığı görülmekte, ruh ve bilinç yaşamaya devam etmektedir ("Beyond the Sea"). Birçok insanın yaşamına neden olacak olayları önlemek adına birkaç kişinin ölümünün tercihinde bırakılması durumu ("Demon 79") ya da magazin ünlülerinin peşinden koşarak para kazanmak ve/veya onların mağdur olduğu durumlarda da "çekim mi yardım mı" sorusunun yanıtı olarak verilen karar süreçleri ("Mazey Day"), örneği seçilen dizilerde mekanik içindeki insan öznesinin etkileşiminin göstergesi olabilmektedir. Aynı zamanda onanmış ama fark edilmeyen daha sonra sonuçları ortaya çıktıkça farkına varılan durumlar karşısında insan çaresizliği ("Joan is Awful") resmedilmiş, farklı bir amaçla başlanan çalışmalarda bilinmeyen karanlık tarafların ortaya çıkışıyla aynı amaca hizmet eden çalışmaların ödül kaygısı güdülerek ama bireyi ikilemde bırakan durumları ("Loch Henry") açığa çıkarılmıştır. Arzulanan bir yaşama sahipken daha sonra beklenmedik şeylerin yaşanması ve bireyin noksana düştüğü anda alternatif başka yaşamlara kanalize olması süreci ve bireyin çıkarını gözeterek başka yaşamlara zarar vermeye evrildiği

noktada ona sunulan fırsatları değerlendirmesi hususunda önemlilik arz etmekte, dolayısıyla diğer yaşamlar hiçe sayılmaktadır ("Beyond the Sea"). Dizinin düz anlam ve yan anlam noktaları böylece farklılık taşır.

Karakterlere bakıldığında, "Joan is Awful"da Salma Hayek ve "Demon 79"da Bobby Farrell (replikası) dizide kullanılan siyahi ünlüler olarak dikkat çekse de Pia ("Loch Henry"), Bo ("Mazey Day") ve Nida da ("Demon 79") siyahi temsiller olması açısından dizide göze çarpan ve bölümler arasında ortak kodlara sahip, alt kültür göstergesinde demografik açıdan da düşük gelirli kadın karakterlerdir. Ancak üçünün de bir misyonu olduğu görülür. Bu da başarı ve mutluluk miti sarmalında sunulmuştur. Buna ek olarak müziğin atmosferiyle de ikonikleşen maddi kültür unsurlarıyla bezenmiş bedenler olarak insanlar mekanik ve meta evreninde "material girl"/"material boy" kavramları adı altında bugünün tüketim kültürünün sıkça rastlanılanıdır. Tüketimin gösterişi boyutunda direkt olarak göze çarpmasa da bölümlerde aslında gizliden yer verildiği dikkat çekmektedir. "Demon 79"da tezgâhtar siyahi Nida'nın, beyaz manken üzerindeki kırmızı deri ceketi arzulaması ve sonunda hedefine ulaşarak giymesi, "Joan is Awful"da ünlü-karakter benzeşimiyle imajlar dolayısıyla yeni bir "karakter ünlü"sü yaratılması, "Beyond the Sea"de yeniden bir yerine geçme durumuyla eski beden ama yeni karakterin (Cliff yerine geçen David'in) resim yapan, kitap okuyan entelektüel bir kimlikle sunumu buna örnektir. "Demon 79"da Gaap ve "Mazey Day"de Bo karakterlerinin erkek ve kadın temsiller olarak siyah oje kullanması son dönem erkek modasında da siyah ojeyi ön plana çıkaran unsurlardır. "Moda" denilince akla gelen yalnızca giyim değil, kullanılan objelerden takılan aksesuarlara kadar genel bir konsept karşımıza çıkmaktadır. Görülen her yerde özellikle insana vitrin olan dijital dünyada görsel okunduğunda, görselliğin evrensel kodu çerçevesinde, toplumlar maddi kültürü de okumuş olmaktadırlar. Dizide başka yapımlara ya da kendi bölümleri arasında yapılan göndermeler ve metinlerarasılığın yoğunluğu yine görsel dil üzerinden göstergelerle anlam kazanmaktadır. Farklı örnekler üzerinden göstergebilimin görünürlüğünü arttıran çalışmalarla toplumsal algının sanal ve gerçek arasındaki ayrımına temas etmesi çalışmanın önerilerindendir. Göstergebilimin sunduğu farkındalıkla toplumun bilinç kazanması açısından temsiller yoluyla iletilen anlam dizgelerini ayırt etmek gerekli ve önemlidir. Bu çalışma da kendinden sonraki çalışmalara bakış kazandırması açısından bir örnek sunmaktadır.

Modern dünyanın koca bir simülasyon evreni olduğunu belirttikleri çalışmalarında gerçekliğin metafizik boyutuna geçtiğine değinen Çelik ve Özçınar (2020: 91, 98), farklı sezonlardan seçilen bölümler üzerinden göstergebilimsel yöntem ışığında her şeyin ikiziyle işlenmiş gerçekliği yaşayan bireyi distopik bir geleceğin beklediği çıktısına vurgu yaptıkları görülmüştür. Bu vurgu bu çalışmada dizinin ilk bölümünde Joan is Awful'da yaşananları akla getirse de dizi türü aynı konuları ele alış biçimleri farklı olarak özel yaşam-mahremiyet, linç kültürü, onay-rıza, özdeşleşme süreçleri ekseninde birey-toplum ilişkisini kurgu bir dünyanın içinde sunması ve

gözetlenmesini göstermesi adına çalışmayı farklı kılmaktadır. Yapay zekânın bugün akıldan geçenleri karşımıza getirmesi ya da beğenilen içeriklere benzer biçimlerde karşımıza sunduğu içerikler düşünüldüğünde dizinin bu sezonunun bugüne daha yakın olduğu anlaşılır. Bu çalışmayla ilintili yapay zekâ temalı Metal Kafa Bölümüne odaklanan diğer bir çalışmada Onay ve Övür (2018:134), yapay zekâ teknolojisinin insanlığın sonunu getirmeden insanlığın yapay zekâ için birtakım önlemler alması, konunun sosyolojik olarak araştırılması gerektiğini vurgulamışlardır. Yine teknolojinin değişimlerle bugüne evrilmesinde yaşanan hızlı gelişmeler yapay zekânın yaşamı kolaylaştırmasına yönelik olumlu yanları yanında kullanım amacıyla ilintili olumsuz yanlarını da beraberinde getirmektedir. Rıza alınarak yapılan dolandırıcılık, uzun uzadıya oluşturulan metinleri insanların okumadan onay verdikleri kabul sözleşmeleri, rıza metinleri vb. bugünün ciddi ya da vital (yaşamsal) sonuçlar doğuran sorunlarının göstergeleri olarak sunulmuştur. Bunu yaparken salt yapay zekâ değil, moda ve maddi kültür unsurları perspektifinde de değerlendirmek anlamsal bütünlüğüne ulaşmak açısından gereklidir. Buradan hareketle gelecekteki çalışmalar sosyokültürel bağlamı göz önünde bulundurarak teknolojiyi ele alması doğrultusunda birey ve toplum temelinde saha incelemesi, algı çalışması, etki araştırmaları üzerine odaklanabilir.

KAYNAKÇA

Abraham, K. (2020). *Rüyalar ve mitler*. (çev.: Emine Nur Gökçe), İstanbul: Pinhan.

Akar, M. (2024). Panoptikon, Sözlük. *Lacivert-Yaşam Kültürü Dergisi*, 113, 9.

Atasoy Aktaş, A. D. (2021). *Dijital platformlarda kullanılan yapay zekâ teknolojilerinin kullanıcı motivasyonları üzerinden incelenmesi: Netflix örneği.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Barthes, R. (2012). *Göstergebilimsel serüven*. (çev.: Mehmet Rifat - Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi.

Baudrillard, J. (2016). *Kötülüğün şeffaflığı: Aşırı fenomenler üzerine bir deneme*. (çev.: Işık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı.

Bauman, Z. - Lyon, D. (2013). *Akışkan gözetim*. (çev.: Elçin Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı.

Butler, T. (2020). What's next in the digital transformation of financial industry? *IT Professional*, 22(1), 29-33.

Çavuşoğlu, Ç. (2014). *Uyarlama dizilerdeki kültürel farkların küyerelleşme ve toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında temsili: "Desperate Housewives,"/"Umutsuz Ev Kadınları" örneği.* İstanbul: Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çelik, R. Y. – Özçınar, M. (2020). Geleceğin distopyası olarak Black Mirror dizisinin göstergebilimsel çözümlemesi. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 7(1), 68-101.

Çıtak, G. (2018). *Postmodernizm ve kimlik perspektifinde distopiktelevizyon dizileri: Black Mirror örneği.* Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Doğaner, S. K. (2023). Dijital çağda göçmenlere yönelik çoğulculuk karşıtı yansımalar Black Mirror: Men againts fire. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö13), 817-831.

Edwards, A. V. (2020). *Dijital her şeyi yok ediyor: Robotlar, büyük veri, algoritmalar geleceğinizi kökten değiştiriyor ve teknoloji devleri bunları size söylemiyor*. (çev.: Melih Yener), İstanbul: Siyah Kitap.

Erdem, N. - Aytekin, B. A. (2021). Covid-19 pandemisinde izleyici deneyimi: Netflix ekseninde dijital platformlara bakış. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (36), 302-325.

Erkman Akerson, F. (2016). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Ersoy, E. (2018). *Gözetim çalışmaları temelinde Black Mirror dizisi: Gerçek ve kurmaca hayat ilişkisi.* Ankara: Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Gottdiener, M. (2005). *Postmodern göstergeler: Maddi kültür ve postmodern yaşam biçimleri*. (çev.: Erdal Cengiz vd.), Ankara: İmge.

Gök, G. (2019). *Popüler sinemada evrensel anlatım öğeleri ve senaryo analizi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Han, Byung-Chul (2022). *Şeffaflık toplumu*. (çev.: Haluk Barışcan), İstanbul: Metis.

Hellstrand, I. (2016). Almost the same, but not quite: Ontological politics of recognition in modern sicence fiction. *Feminist Theory*. 17(3), 251-267.

Jimenez, E. A. L. - Ouariachi Peralt, T. (2020). An exploration of the impact of artificial intelligence (AI) and automation for communication professionals. *Journal of Communication, Behaviour and Sustainable Society*, 19(2), 249-267.

Karayel, F. (2024). 21. yüzyılın ceza sistemi: Sosyal medyadaki ifşa ve linç kültürü. *Lacivert-Yaşam Kültürü Dergisi*, 113, 64-65.

Kutlu, M. (2023). Sosyal medyada kitle psikolojisi ve linç kültürü. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, Güz (2), 95-125.

Medin, B. - Kaymak, A. (2022). *Sinema ve dijital platformlar: Dijital dönüşümün film izleme kültürü, film üretme biçimi ve film seyretme mekânları üzerindeki etkisi*. İstanbul: Doruk.

Niedzviecki, H. (2010). *Dikizleme günlüğü: Kendimizi ve komşularımızı gözetlemeyi niçin bu kadar sevdik?*. (çev.: Gökçe Gündüç), İstanbul: Ayrıntı.

Onay, A. – Övür, A. (2018). Yapay zekâ örneği olarak Black Mirror dizisi metal kafa bölümünün incelenmesi. *Yeni Medya Elektronik Dergisi*, 2(3), 121-135.

Özsel, K. T. (2018). Dijital kimlikler ve benliğin sunumu: "Black Mirror-Nosedive" örneği. *Medya ve Beden*, (ed.: Huriye Kuruoğlu - Kadriye Töre Özsel), 191-207, Ankara: Detay.

Özsel, K. T. (2018). Militarist söylem ve öteki: Black Mirror dizisi "Men against fire" bölümü örneği. *ASOS Journal: The Journal of Academic Social Sciences*. 6(64).507-518,

Paçacı, K. vd. (2011). *Düzenleyici kurumların sayısal yayıncılıkta rolü*. Ankara: Sektörel Araştırma ve Strateji Geliştirme Dairesi Başkanlığı.

Parsa, S. - Parsa, A. F. (2013). *Göstergebilim çözümlemeleri*. İzmir: Ege Üniversitesi.

Pembecioğlu, N. (2020). Ekranlı yaşamın ötesinden distopik yansımalar. *Görsel İmgelerin Bilinçaltı: Psikanalitik ve Göstergebilimsel Yaklaşım*, (ed.: F. Neşe Kaplan - Ali Barış Kaplan), 339-420, İstanbul: Urzeni.

Randolph, M. (2020). *Bu iş asla tutmaz-netflix'in doğuşu ve bir fikrin inanılmaz serüveni*. (çev.: Meltem Yılmaz), İstanbul: Konu.

Sayılgan, Y. (2021). Sinema ve televizyon dramalarında kullanıcı arayüzlerinin temsili: Black Mirror örneği. *ASOS Journal: The Journal of Academic Social Science*. 9(117), 123-135.

Sığırcı, İ. (2017). *Göstergebilim uygulamaları: Metinleri, görselleri, sanat yapıtlarını ve olayları okuma*. Ankara: Seçkin.

Simmel, G. (2015). *Modern kültürde çatışma*. (çev.: Tanıl Bora vd.), İstanbul: İletişim.

Soykan, Ö. Ş. (2020). Black Mirror dizisinde nöro-imge ve beyin ekranlar. *SineFilozofi Dergisi*, (2), 494-508.

Terzioğlu, F. (2023). *İnsanı insan yapan nedir?: Yapay zekâ filmlerine tasavvuf gözüyle bakmak*. İstanbul: Metis.

Tutar, B. (2024). İrade ve mahremiyetin "dijital panoptikonizm" ile savaşı. *Lacivert-Yaşam Kültürü Dergisi*, 113, 32-35.

Valin, J. (2018). *Humans still needed an analysis of skills and tools in public relations*. Chartered Institute of Public Relations (CIRP).

Woodward, I. (2016). *Maddi kültürü anlamak*. (çev.: Ferit Burak Aydar), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Woolley, B. (1994). *Die wirklichkeit der virtuellen welten*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Avcı, N. (2020). İnternet çağında birey, aile ve toplum. *Bilişim Teknolojileri ve İletişim: Birey ve Toplum Güvenliği*, (ed.: M. Şeker vd.), 19-29, Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi (TÜBA). https://www.tuba.gov.tr/files/yayinlar/TUBA-978-605-2249-48-2_Ch2.pdf.(Erişim: 31.03.2023)

URL-2: Black Mirror'ın yaratıcısı: 6. Sezonu yayımlayamadan bölümlerden birindeki tahmin gerçekleşti. https://www.indyturk.com/node/638236/k%C3%BClt%C3%BCr/black-mirror%C4%B1n-yarat%C4%B1c%C4%B1s%C4%B1-6-sezonu-yay%C4%B1mlayamadan-b%C3%B6l%C3%BCmlerden-birindeki-tahmin. (Erişim: 23.02.2025).

URL-3: Eroğlu, M. R. (2019). Panoptikon: Modern bir hapishane. https://www.tesadernegi.org/panoptikon-modern-bir-hapishane.html. (Erişim: 30.06.2023).

URL-4: Göçmen sorunu, politika ve şeytan: Black Mirror'ın yeni sezonunda dikkat çeken ayrıntı. https://www.odatv4.com/digerhaberler/gocmen-sorunu-politika-ve-seytan-black-mirror-un-yeni-sezonunda-dikkat-ceken-ayrinti-48696263. (Erişim: 01.07.2023).

URL-5: Keidanren (2018). Society 5.0 - cocreating the future. *Keidanren Policy & Action.* https://www.keidanren.or.jp/en/policy/2018/095_proposal.pdf (Erişim: 25.04.2023).

URL-6: Talibi, İ. (4 Haziran 2023). Yapay zekâ ile arkadaşlık: "Onun gibi bir arkadaşım olmasını isterdim".

https://www.indyturk.com/node/637066/bi%CC%87li%CC%87m/yapay-zeka-ile-arkada%C5%9Fl%C4%B1k-onun-gibi-bir-arkada%C5%9F%C4%B1m-olmas%C4%B1n%C4%B1-isterdim. (Erişim: 24.02.2025).

URL-7: Black Mirror (2011). Netflix Resmi Sitesi. https://www.netflix.com/tr/title/70264888. (Erişim: 14.07.2023).

Extended Summary

The study focuses on Season 6, the last season of the Black Mirror series, which is about the recently interconnected artificial intelligence platforms. Here, 5 episodes are presented to the audience and they show the blurred line between real and virtual life. At this point, individual and accompanying social problems between culture and technology have been examined through digital platform series practice. In addition, how material culture elements were used in the series, and some findings emerge through the semiotic method in which ideology is shown within the framework of fashion and lifestyles.

Material culture is embedded in serial practice using visual language. This draws attention in the study by being explained through semiotics, which is discussed in the methodological part of the study. The series contains references to other productions watched on different platforms such as Netflix or online. The series also made references between its own episodes. Here, intersemiotics or the intensity of intertextuality gains meaning through signs. Studies that increase the visibility of semiotics through different examples should be supported. It is important for the study to touch upon the distinction between the virtual and the real in the social perception that has been structured recently by uniformization, commodification, standardization or reproduction. Semiotics guides in terms of social awareness and society's awareness. This study sets an example for other studies in terms of distinguishing the meaning systems conveyed through representations in the series discussed in the study. It also offers some suggestions to the society. Simply put, the approvals we give in our daily lives can later turn into serious problems. In order to avoid the problem of similar people and similar relationships, it is necessary to read the subtexts of the series presented as an example. This study also provides a semiotic-based example in terms of providing insight into subsequent studies.

When we look at previous studies, we see that news about the series are scanned and descriptions of other researchers about the series are included. However, in another study, the presentation of identity and self was examined through an episode of the series and it was observed that the focus was on the themes of digitalization. In this study, society is explained in its semiotic aspect through the axis of culture, technology and digital platforms. The process of hegemony of visual culture has begun to change perceptions. Artificial intelligence mediates this by eliminating the distinction between virtual and real. The study analyzes the problem of the postmodern individual as the question marks in his mind are transferred to society through a series of reflections. As a result of the study, findings are presented based on how the material culture based on the individual's struggle between technology and nature/virtual and real is reflected, with the transformation of smart devices, which are indispensable in people's daily lives, in other words, the content as well as the technological tool, using artificial intelligence.

A total of 5 episodes of the 6th Season of the "Black Mirror" series *(released on June 15, 2023)*, presented on Netflix in 2023, were examined in the study with Roland Barthes' semiotic analysis method. The examples presented from the series episodes were evaluated comparatively in the study. Semiotic relations between the series episodes were taken into consideration and semantic integrity was achieved. In the sections discussed in the study, it is seen that television has both traditional and digital lines in its instrumental context. From digital platforms, especially the "Netflix" replica "Streamberry" appears in different episodes, such as in the first and second episodes of the series. In terms of topics, the denotation and

connotations of the series differ. Additionally, in terms of characters, the black representations in the series attract attention. They are low-income female characters, but it stands out that all three of them have a mission and purpose. It is noteworthy that although the ostentatious dimension of consumption is not directly shown, it is actually included in details and secretly in the chapters. When visuals are read everywhere, especially in the digital world, which is a showcase for people, societies actually read material culture within the framework of the universal code of visuality. The method of reading this is also presented in semiotic analysis.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Bu çalışma, 15-16 Eylül 2023 tarihinde Gümüşhane Üniversitesi tarafından düzenlenen "10. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Konferansı: Maddi Kültür Kültür Unsuru Olarak Moda"da sunulan bildirinin genişletilmiş ve gözden geçirilmiş biçimidir./ *This paper is an expanded and revised version of a presentation given at the 10th International Language, Literature, and Culture Conference: Fashion as an Element of Material Culture, organized by Gümüşhane University on September 15–16, 2023.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 29.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 02.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1575649
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 1159-1171.

Araştırma Makalesi
Research Article

TÜRK POPÜLER MÜZİKLERİNDE YEDİ ZAMANLI RİTİMLER

♦

SEVEN-BEAT RHYTHMS IN TURKISH POPULAR MUSIC

Erkan KANAT*

ÖZ: Popüler müzik denildiğinde ilk akla gelen özelliklerden biri de, bir popülasyonun azımsanmayacak çoğunluğu tarafından sevilen, beğenilen, tüketilen müzik türü olduğudur. Bir müzik ürününü tüketicisi nezdinde beğenilir yapan şeyin onun kurgusunda yer alan tüm dinamikleriyle yani yapısal özellikleriyle ve tüketicinin müzik algı estetiği ile yakından ilişkisi olduğu göz ardı edilemeyecek bir gerçektir. Öte yandan akılda kolay kalıcı olması, kolay anlaşılabilir, kolay algılanabilir olması gibi özellikleri popülerliğinin diğer belirteçlerindendir. Dünyanın farklı coğrafyalarındaki yerel kültürlerin içindeki popüler müziklerde ya da küresel bazda popülerliğe sahip müzik ürünleri arasında üretimsel açıdan benzerlikler bulunur. Müzikteki zaman kavramı açısından bakıldığında karmaşık ritimlere sahip olmayan, tempo tutularak eşlik edilebilen, eğer söz unsuruna sahip ise ezberlenmesi kolay ve akılda kalıcılığı olan sözlere sahip, basit melodilerden türetilmiş müziklerin daha fazla tüketilmesi tesadüfi değildir. Bu makale çalışmasında da Türk popüler müzik türlerindeki yedi zamanlı ritim kalıpları konu edilmiş ve müziğin üretimine dair kurgulanışta bu ritim kalıplarının yapısallığı üzerinde durulmuştur. Türk Müziği nazariyatında yer alan yedi zamanlı usûller ile ilişkileri de örnekler gösterilerek irdelenmiş ve bu alanda çalışma yapan araştırmacılara katkı sunulması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Popüler Müzik, Ritim, Yedi Zamanlı Usûller, Devr-i Hindi, Devr-i Turan

ABSTRACT: *One of the first characteristics that comes to mind when talking about popular music is that it is a genre loved, appreciated, and consumed by a significant majority of a population. It is an undeniable truth that what makes a music product appealing to consumers is closely related to all the dynamics involved in its structure, as well as the consumer's aesthetic perception of music. Additionally, features such as being catchy, easily understandable, and readily perceivable are other indicators of its popularity. Within the popular music of various local cultures around the world, or among globally popular music products, there are production-related similarities. From the perspective of the concept of time in music, it is not coincidental that music characterized by simple melodies, non-complex rhythms, and lyrics that are easy to memorize and catchy, if present, tends to be consumed more. This article discusses seven-beat rhythmic patterns in Turkish popular music, focusing on the structural aspects of these rhythms in the context of music production. The relationships with the seven-beat modes found in the theory of Turkish music have also been explored with examples, aiming to contribute to researchers working in this field.*

Keywords: *Popular Music, Rhytm, Seven-beat Rhytms, Devr-i Hindi, Devr-i Turan*

*Dr.Öğr.Üyesi-İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitimi Bölümü/İstanbul-kanate@itu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-5695-4589)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Müzik ve popüler olma hali arasında bir ilişki söz konusu olduğunda toplumda sınıfsal bir ayrım yapılmasının mümkün olmayacağı ifade edilebilir. Çünkü herhangi bir müziğin popüler olması bireylerin sosyal statüsüyle ilişkili değil, onun ne kadar tüketildiği ile ilişkilidir. Bu sebeple de popüler müziği hangi açıdan ele alırsa alsın yazınsal çalışmalara bakıldığında, sosyolojik bağıntılarla da birincil derecede ilişki kuran tartışmalara rastlanır. Bunun en temel sebeplerinden biri müziğin birlikte yapılan bir iş olarak düşünülmesi yani insana dair bir üretim oluşu ve üretiminden tüketimine dek geçirilen tüm süreçlerinde birey ve müzik arasında kurulan bağın ürün-üretim-tüketim ilişkisine dayanmasıdır. Ancak kültürel bir görüngü olarak müzik ele alındığında bu alanı tartışanların bakış açısına göre şekillendirilerek bir müzik türünün içeriği, yapısal özelliği vb. etmenlere göre yüksek kültür ya da alt kültür ürünü olarak konumlandırılır. Sosyolojik bağıntılardan bağımsız olsun ya da olmasın kuramsal bir çerçeve çizilmeye çalışılan popüler müzik için meramını ifade etme gayretinde olanlar batıda ortaya çıkan teorik çerçeveler dâhilinde ifade olanağı bulmaktadır. Bunun altında yatan sebep ise popüler kültür ve özelinde popüler müzik kavramlarının ortaya çıktığı toplumların batılı olmasıyla ilişkilidir. Bu bağlamda çizilen kuramsal çerçeveye ilişkin Yetkin Özer'in de ifade ettiği gibi popüler müziğin incelenmesi ürün-üretim ve tüketim üçgeninin tepe noktaları arasındaki ilişkilerin tanımlanma çabasına dayalıdır (2003: 37). Sözü edilen bu üçgen, salt popüler müziği hem endüstri kavramıyla hem de tüketicisi ve ürünün kendisi arasında ilişkiye bağlı olarak eğlence ile ilişkilendirebilmektedir. Popüler kültüre ve özelinde popüler müziğe eleştirel yaklaşımın öncülleri olan Adorno ve Frankfurt Okulu'nun ortaya koyduğu perspektifte popüler müzik, dinleyicisinde pasif dinleme alışkanlığı yaratan, Ayas'ın derinlemesine ayrıntılar sunan çalışmasında da aktardığı gibi "sonsuza dek tekrar eden standartlaşmış bir formül içeren" (2019: 153) ve bireyin bağımsız yargılarda bulunma yetisini elinden alan bir şey iken, hegemonya kavramıyla müziği ilişkilendiren Gramsci'nin ve Birmingham Okulu'nun perspektifine göre ise bireyin kendi anlamını yeniden üretebildiği, dinleyicisini pasif olmaktan çıkaran ve etkin bir tüketici konumuna sokan bir şeydir. Ancak hangi açıdan bakılırsa bakılsın popüler müzik tartışmalarında ana eksen ürün-üretim ve tüketim üçgenine dayalıdır. Değişkenler ise hangi perspektiften ele alınmasına göre biçimlenir.

Popüler müziğin özelliklerinden biri olarak düşünebileceğimiz standartlaşmış kalıpları kullanıyor oluşu, bir parçası olduğu popüler kültürün de şekillenmesi açısından önemlidir. Bir bakıma popüler müziğin sorunlu bir müzik olarak tanımlanmasına neden olan standartlaşma olgusu, beraberinde hızlı tüketim ve salt müziğin içeriğini etkiler. Çünkü meta olarak üretilen müziğin vereceği mesaj, içeriksel olarak sanat ürünü olmasından çok sahip olduğu yapısal özellikleri sayesinde bir diğerine benzeyen temalar içerir. Michael Kuyucu'nun da ifade ettiği gibi, standartlaşma beraberinde

hızlı tüketimi getirmekte ve müziğin kalitesinden çok, anlık ve hızlı tüketilecek özelliği ön plana getirmektedir (2016: 190)Bu noktada öncelikle üretim safhasına odaklanmak iyi bir başlangıç noktası olabilir. Henüz dijitalleşme sürecine geçmeden önce de müzik üretiminde aktör konumundaki üreticilerin gerek sahip oldukları donanımsal ögeler ve teknik koşullar, gerekse tüketici beklentisi ile ortaya çıkarılan metanın şemasal kurgusu birbirine benzer özelliklere sahipti. Kayıtlı müzik ürünlerinin ortaya çıkarıldığı ses kayıt stüdyolarının teknik ekipmanları, kullanılan enstrümanlar, vokal ve çalgısal yorumlamaya kadar birçok argüman benzer niteliklerdedir. Diğer yandan oligopol bir alan olduğu için müzikteki standartlaşmanın ortaya çıkmasında etkili olan müzik kayıt endüstrisinin işleyişine bakıldığında, öne çıkan belli başlı üretici aktörlerin ortaya koydukları müzik ürünlerinin içerik ve biçimsel açıdan hakimiyeti bu standartlaşmada etkilidir. Bu hâkimiyetin getirisi olarak da zincirin diğer halkalarına sirayet eden reaksiyon, üretimdeki yapısal benzerliklerin önünü açmaktadır. Satıcısı az, alıcısı çok olan bu pazardaki işleyiş hali kendi içinde bir rekabet ortamı yaratırken aynı zamanda birbirinden uzaklaşmamaya da çalışır. Çünkü müziğin popüler olma hali ile tüketicisinin onu ne kadar çok tekrar ettiği arasında mutlak bir bağ bulunur. Üreticiler de bu bağın süregelmesi için birbirine benzeyen temaları bazen kısmi değişiklerle başka bir parçaya dâhil ederek yeniden kullanır. Üstelik temadan kasıt yalnızca bir midi ses, bir akor ya da bir çalgının her farklı parçada kullanılması olarak da algılanmamalıdır. Bu tema, kayıt endüstrisinin canlı müzik piyasasından ayrı bir alan oluşuyla da ilişkilidir. Kayıt sektörü her müzisyenin performans sergileyebileceği bir alan değildir. Çünkü kayıt müzisyenliği, anda yapılan ve dinleyicinin sadece o an dinlediği, hata payı yüksek sahne performanslarından farklı olarak başka dinamiklerin belirleyici unsur olduğu, teknik olarak da hata payı olmayan bir üretim biçimidir. Örneğin; canlı müzik performanslarında orkestra içindeki çalgılardaki entonasyon tolere edilebilir ancak stüdyo kaydında böyle bir tolerans noktası yoktur. Hata payı sıfır noktasında olduğu için en doğru, en hatasız performans gerçekleşinceye dek kayıt yeniden tekrarlanır. Bu tekrar durumu ise üretimin zamana yayılması ve sürenin uzamasıyla yapımcıya mali açıdan yük bindirerek ekonomik koşullarını etkileyeceğinden dolayı mümkün mertebe en kısa sürede gerçekleşmelidir. Bu durumda da kayıt tecrübesi fazla olan, çalgısına hâkim müzisyenler söz konusu hatayı ya hiç yapmayacağından (bir pasajı bir kerede seslendirebilmek gibi…)ya da hata olsa dahi çok kısa sürede bunu telafi edebilme yetisine sahip olduğu için üretim noktasında tercih edilen olur. Bu niteliklere sahip müzisyenler de ağırlıklı olarak canlı performans sergileyen müzisyenlerden sayıca oldukça az olduğu için kayıt sektörünün aktörleri hem daha prestijlidir hem de belirleyici rollere sahiptir. Müzikteki standartlaşmaya üretici açısından bakıldığında, benzerlik içeren kurgusallık bir göstergedir. Popüler müzik kategorisinde değerlendirilen müzik parçalarının aranjmanı, içerisinde yer alan çalgıların kullanım oranı, belli makamların ön planda olduğu ya da

modal olarak benzerlikleri olan, armonizasyon açısından ise bazı şarkıların üç-dört akorla bile tasarlandığı repertuarı meydana getirir. Tüm bunlara ek olarak müziğin üretimi noktasında ses mühendislerinin mix-mastering aşamalarında kullandıkları uygulama ya da programların birbiriyle benzer oluşu standartlaşmanın gerekçelerinden biri olarak öne sürülebilir.

Yapısal Standartlaşmanın Göstergesi: Ritim Kalıpları

Popüler müzik kategorisine sokulabilecek müzik parçaları arasında yapısal açıdan benzerliğin, dolayısıyla standartlaşmanın bir diğer göstergesi de bu müzik parçalarının sahip oldukları ritim kalıplarıdır. Üretim noktasında sanatsal bir kaygı taşımasından daha çok toplumsal düzlemde tüketim alışkanlıkları hesaba katılarak ortaya çıkarılmış müzik parçaları, kasıtlı bir biçimde süreleri ortalama 3-4 dakikayı geçmeyecek biçimde kurgulanır. Ancak bu kurgulama biçiminde parçaların sanatsal bir nitelik taşımadığı anlamı da ortaya çıkmaz. Popüler müzik kategorisindeki şarkılar arasında karmaşık yaylı partisyonlarına, çok kanal barındıran bu parçaların kayıtlarında belli bir mantıkla kurgulanmış karmaşık ritim kompozisyonlarına ya da seslendirilmesi zor *unison* müzik cümlelerine de rastlanılabilir. Ancak bu, üretilen müziğin içkin yapısına ilişkindir. Dolayısıyla tüketiciye ulaştığında asıl önemli olan, dinleyicinin almak istediği mesajı kolay ve anlaşılabilir, algılanabilir ve tekrar edilebilir biçimde almasıdır. Kolay algılanabilir olma ve tekrar edilebilme arasındaki sıkı ilişki bir müzik parçasının popüler olma derecesinde etkilidir. "Müzikte tekrar, kimi zaman bir eserin akışı içinde birimleri birbirine bağlayan, kimi zaman da akışını tamamen üzerine kurulduğu ögelerden biridir. Tekrarın motononluk olarak değerlendirilip değerlendirilmeyeceği ayrı bir tartışma konusu olmakla birlikte akılda kalıcılığı artırmaya hizmet ettiğine şüphe yoktur. Akılda kalıcılık ise popüler müzikte yaşamsal öneme sahiptir" (Karahasanoğlu vd. 2019: 3). Bu minvalde kolay algılanabilirlik ve akılda kalıcılığı kolaylaştıran etmenlerden birinin de tüm düzenleme mantığı içerisinde bu parçaların sahip oldukları ritim kalıpları olduğunu ifade etmek mümkündür.

Türk popüler müziklerine bakıldığında, özellikle son birkaç yılda ciddi bir tüketim ürünü haline gelen rap müzik dışarıda bırakılarak bir oranlama yapılırsa; pop ve arabesk müziğin oldukça fazla dinleyici kitlesine sahip olduğu söylenebilir. Aslında rap müziğin 90'lı yıllarda popüler olmuş örneklerine rastlansa da yakın zamanda ortaya çıkmış örneklerinin çok daha fazla dinleyici kitleye ulaştığı ifade edilebilir. Pop müzik ve arabesk adı altında nitelenen repertuar söz konusu olursa, bu iki müzik türünün tarihi de 90'lardan da öncesine dayanır. Örneğin; 70'li yılların kültürel atmosferinde aranjman adı verilen şarkılar toplumsal düzlemde oldukça popülerliğe sahiptir. 80'li yıllarda ise arabesk altın çağını yaşamış, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses gibi yorumcuların albüm satış rakamları milyonlar ile ifade edilirken, 90'lı yıllarda pop müziğin atağa geçtiğini belirtmek mümkündür ve o yıllarda piyasaya çıkan Tarkan, Sertap Erener, Aşkın Nur Yengi gibi yorumcuların albümlerinin tirajı da bunu

ispatlar niteliktedir. Elbette ki Türk toplumunda popüler müzik dendiğinde sadece pop ve arabeskten de bahsedilmez. Özellikle klasik Türk müziğinin şarkı formu içerisinde *Semai, Düyek* gibi küçük usûllerde bestelenmiş, belli makamların ağırlıkta olduğu, sözleri de Osmanlıca gibi karma bir dilden sıyrılmış ve adına kimi zaman *alaturka* da denilen repertuarla birlikte *halk müziği* adı altındaki yerel ezgilerin de ciddi derecede popülerliği vardır. Birbirinden farklı nitelikleri de barındıran bu müzik türleri arasında bir standardizasyondan söz edilecek olursa, parçaların sahip oldukları ritim kalıpları bir ortaklığa ve tüketicinin kolay algılayabileceği, eşlik edebileceği bir zaman kavramının varlığına işaret etmektedir. Ancak geleneksel ezgileri bu bağlamın dışında da değerlendirmek gerekir. Çünkü müzikteki bölgesel-yöresel karakteristik özelliklerin belirteçleri arasında gösterebileceğimiz bazı ritim kalıpları, zaman kavramı açısından birleşik ya da karma yapılardadır ve tek düze değildir. Ancak gerek ezgisel motifler gerekse sözel unsurlar bu ezgilerin popüler olmasında etkilidir. Henüz müziğin üretimi aşamasında bilinçli bir şekilde sözler belli ritim kalıplarının üzerine kurulur ve *Midi* sesler vasıtasıyla süslenerek yine belli bir düzen içerisinde aranje edilir. Tekrarı kolay hale getirmenin basit bir yolu olan bu ritim kurgusunda belli başlı kalıplar özellikle seçilir ve elle, ayakla tempo tutmaya, bedeni harekete geçirecek bir devinime sahip nitelikteki vuruşlar önceliklidir. Ayrıca dakika başına vuruş sayısını ifade eden BPM (beats per minute) değerleri, sözü edilen bu müzik parçalarındaki tempoyla ilişkilidir ve belli değerler arasındadır. Örneğin radyo program sunuculuğu da yapan Michael Kuyucu çalışmasında (2016: 200) 2015 yılının 27 Temmuz- 2 Ağustos aralığında Türkiye'nin en çok dinlenen radyolarında yayınlanan on şarkının BPM'lerini tespit etmiş ve bu on şarkıdan yedi tanesinin BPM değerinin 110 ile 160 arasında, kalan üç şarkının ise 93-99 BPM arasında olduğunu belirtmektedir. Bu değerlerin aralıkları her müzik parçası için sabit değerler değildir ancak standartlaşmanın göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu standartlaşma belirtecinde söz unsurunun da etkisi vardır. Çünkü sözlerin melodi ile birlikte anlaşılabilecek bir biçimde seslendirilmesi belli bir hızda ifade edilmesini gerektirir. Yani bu söylemler gündelik konuşma biçimi gibi belli bir hızda seyretmelidir. Aşırı hızlı ya da aşırı yavaş söylenen şarkılar dinleyicideki eşlik hissiyatını olumsuz etkiler. Bu minvalde özellikle bilgisayar destekli ortamda üretilen müziklerde kullanılan Midi ses dosyaları ve -gerek canlı olarak çalınsın gerekse bilgisayardaki *Loop* seslerden üretilsin-parçanın ritmini veren kurgusallık *Shuffle, Slow Rock, Baion, Rock'n Roll, Bossa Nova, Bolero, Shake* gibi *batı* menşeli ritim kalıplarının yanı sıra, tarihsel süreçteki kültürel etkileşimler vasıtasıyla Türk popüler müzikleri içine sızabilmiş ve de yoğun olarak kullanılan *Vahde*[1]*, Maksum, Çifte,* Saidi, El Darj gibi Arap ritim kalıplarıyla ortaya çıkarılmaktadır. Türkü adıyla nitelenen popüler geleneksel ezgilerde de eğer

[1] Burada sözü edilen ritim kalıplarının Türk müzik endüstrisinde kullanımına, tarihsel süreçteki Türk-Arap müzik kültürü etkileşimi ve bu süreci hazırlayan koşullar ve sonrasındaki sosyo-kültürel gelişmeler ve kuramsal bir çerçeve için bk. (Kanat, 2023).

yöresel nitelikleri yerine bilgisayar ortamında ve modern bir düzenleme ile kayıt edilecekse yine bu adını saydığımız ritim kalıplarının da dahil edilmesi söz konusu olabilmektedir. Burada sözü edilen ritim kalıpları arasında ilginç bir bağ bulunmaktadır. O bağ da bu ritim kalıplarının büyük çoğunluğun iki ya da dört zamanlı oluşuyla ilgilidir. Bazı kaynaklarda da bu ritimlerden bazıları sekiz zamanlı olarak tanımlanabilmektedir. Ancak altı zaman haricinde kalan dört ve sekiz, ikinin katları olarak telaffuz edilebilir. Yani bazı notalarda dört zamanlı görülen müzik parçalarının farklı biri tarafından yazılmış notasında sekiz zamanlı olarak görülebilmesi muhtemeldir. Ancak söz konusu zaman katları altı zamanlı ritim kalıpları da ikinin katı olmasına rağmen kullanılmamaktadır. Altı zamanlı ritim kalıpları için *Yürük Semai*, *Semai* ya da *Altı* terimleri kullanılır ancak nazari çerçevede tanımlanmış olan *Sengin Semai* bu terimlerin dışında kalır ve kayıt sektöründe adından çok fazla bahsedilmemektedir.

Belli standartlara indirgenmiş biçimde stüdyo aktörlerinin sözel yolla geliştirdikleri terminoloji içerisinde Vahde, Çifte, Maksum (Arap adıyla da bilinir) gibi ritim kalıpları popüler müzik türleri içerisinde en fazla görülen ritim kalıplarının başında gelmektedir. Her ne kadar özellikle türkü olarak sınıflandırılan yöresel ezgilerde karşımıza çıkabilen karma ya da birleşik yapıdaki on bir, on iki zamanlı gibi ritim kalıplarındaki ezgilerin popülerlik derecesi dört ya da sekiz zamanlı bir türküye oranla daha düşüktür. Bunun sebebinin dört ya da sekiz zamanlı ritim kalıplarının dinleyici açısından algılanabilmesinin daha kolay oluşuyla bağlantısının olduğunu ileri sürmek mümkündür. Toparlamak gerekirse; popüler müzik sahasında büyük oranda iki, dört ya da sekiz zamanlı müzik parçaları (buna kısmen altı zamanlı müzik parçaları da dâhil edilebilir) ritim kavramı açısından eşlik edilebilir, tempo tutulabilir, tekrar edilebilir olmaları açısından daha yüksek popülerlik oranına sahip olduğundan standartlaşmanın hem gerekçesi hem de sonucu olarak düşünülebilir.

Popüler Müzikte Yedi Zamanlı Ritim Kalıpları

Türk popüler müzikleri arasında bir oranlama yapıldığında pop, arabesk, alaturka olarak da ifade edilen küçük usûllerde bestelenmiş ve büyük çoğunluğu bundan yetmiş, seksen yıl öncelerinde bestelenmiş şarkılar ile türkü adıyla sınıflandırılan geleneksel ezgilerin oluşturduğu repertuarın ilk sıralarda yer aldığı ifade edilebilir. Küreselleşmenin, dijital çağın müzik alanına etkisinin yanı sıra, sosyal ve görsel-işitsel medyaların da etkisiyle dünyanın farklı coğrafyalarına ait müzik parçalarının tüketilmesi elbette söz konusudur. Ancak toplumsal düzleme bakıldığında toplumun kendi dilindeki, kendi kültürüne ait ya da bu kültüre entegre olmuş ve kulakların aşina olduğu çeşitli çalgılarla ve vokal yorumla ortaya çıkan müzik parçaları elbette ki daha fazla dinler kitleye sahiptir. Sözü edilen bu repertuarın tümü şemsiye bir terim olarak popüler müzik adı altında irdelenirse büyük oranda aksak olmayan ritim kalıplarıyla üretilmiş, bestelenmiş, kurgulanmış müzik parçalarına rastlanır. Bu konuya ilişkin örnek bir analiz çalışması olması açısından Ozan Baldan ve Abidin Özpek

tarafından kaleme alınan *Pop Musikisi* (2020) adlı kitapta analiz edilmiş yirmi beş müzik parçası içinde,

1 eser: 2/4,

5 eser: Nim Sofyan,

2 eser: Sofyan,

8 eser: 4/4,

1 eser: Semai,

1 eser: Yürük Semai,

2 eser: Türk Aksağı

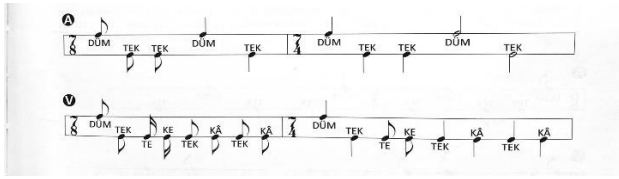
4 eser: Düyek,

1 eser: Aksak

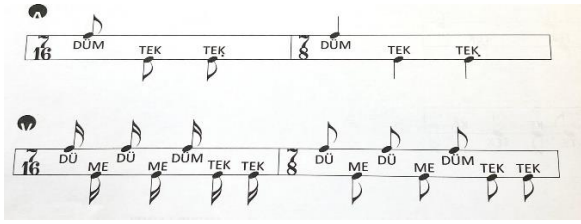
usûllerinde tespit edilmiştir. Buradaki analizde yazarların usûl ayrımı yaparken, Sofyan usûlü dört zamanlı olduğu halde hangi kritere dayanıp 4/4 ve Sofyan olarak ya da Nim Sofyan iki zamanlı olduğu halde 2/4 ve Nim Sofyan gibi ayrımlarla ayrıştırdığı net değildir. Ancak bu ayrıştırmadan ziyade dikkat etmemiz gereken husus yirmi beş müzik parçası içinde iki, dört ve sekiz zamanlı parçaların ağırlıkta oluşudur. Buradan da popüler müzikteki standartlaşmanın ritim kalıpları açısından da irdelenebileceği sonucuna varılabilir. Çünkü belli başlı zamanlardaki ritim kalıplarının daha fazla kullanılır olduğu aşikârdır.

Günümüzde de Türk musikinin nazari esasları için temel teşkil eden sistem Arel-Ezgi-Uzdilek sistemidir. Bu teorik anlayışa göre de usûl esaslarına bakıldığında yedi zamanlı iki ritim kalıbı karşımıza çıkar. Bunlardan biri Devr-i Hindi, diğeri de Devr-i Turan (bazı kaynaklarda Mandıra adıyla da ifade edilir) usûlüdür. Devr-i Hindi usûlü düzüm şekli bakımından 3-2-2 şekline sahip iken, Devr-i Turan 2-2-3 düzüm şeklindedir.[2] Popüler müzik endüstrisinin üretici aktörleri ise çoğu zaman bu ritim kalıplarını düzüm şekli itibariyle sahip oldukları üçerli ve ikişerli birim zamana göre adlandırmaktadır. Örneğin; Devr-i Hindi usûlü yapısı itibariyle ilk üç birim zamanında Semai usûlünü barındırdığı için, üreticilerin bu usûle verdikleri ad: *Bir-ki-üç-bir-ki-bir-ki* ya da *Üçü Başta Yedi*'dir. Devr-i Turan usûlünde ise üç birim zaman sonda olduğundan o usûle ise *Bir-ki-bir-ki-bir-ki-üç* ya da *Üçü Sonda Yedi* adı verilmektedir. Bu adlandırma, aynı zamanda icracıların kendilerince ortaya çıkardıkları bir terminolojinin de göstergesidir.

[2] Ozan Yarman, bu usûllere ek olarak 2-3-2 düzüm şeklinde olan Devr-i Aryan usûlünü terkib etmiş, bu usûlde ve Nişabureyn adı verdiği makamda bir peşrevini yayımlamıştır. Bk. (URL-1)
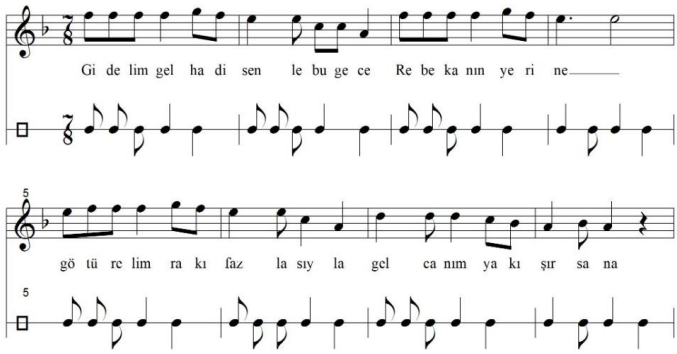


Şekil 1. Devr-i Hindi Usûlü (Yarkın, 2014: 21).



Şekil 2. Devr-i Turan Usûlü (Yarkın, 2014: 22).

Şekil 1'de verilen Devr-i Hindi ile şekil 2'de verilen Devr-i Turan usûllerini gösteren notada A harfi ile belirtilen nota usûlün ana halini ifade etmekte iken, V harfi ile belirtilen nota da kudüm velvelesini göstermektedir. Bu vuruşlar büyük oranda klasik Türk müziği eserleri arasındaki şarkılarda ya da dini müzik repertuarına dahil edilebilecek ilahi vb. formlarda karşımıza çıkar. Meşk sistemi ile kuşaktan kuşağa aktarılan usûllerin ana hallerinde genelde değişimlere rastlanmaz iken, süsleme manasına gelen velvelelerde ise darp değişkenliği söz konusu olabilmekte ve velvele ile icra edilen kimi eserde farklı süslemeler görülebilmektedir. Özellikle popüler müzik türlerinde karşımıza çıkan yedi zamanlı müzik parçalarında bu iki usûlün Türk müziği nazari anlayışındaki yalın hali ya da kudüm velvelesi yerine icracılarca şekillendirilmiş ve düzüm şekillerine ters düşmeyen darpların kullanıldığı görülebilmektedir. Örneğin; pop müzik yorumcusu Akın tarafından seslendirilen ve 1995 yılında Göksoy plakçılık etiketiyle piyasaya çıkan "Suskun Yüreğim" adlı albümde yer alan "Rebeka'nın Yeri" adlı popüler parça yedi zamanlı bir ezgidir. Ancak kayıtta icra edilen 3-2-2 düzümündeki ritim kalıbı Devr-i Hindi'den farklı darplara sahiptir. Youtube portalındaki kayıttan analiz edilen parçanın sözlü bölümünden bir kısıma ait nota[3] aşağıda verilmiştir.
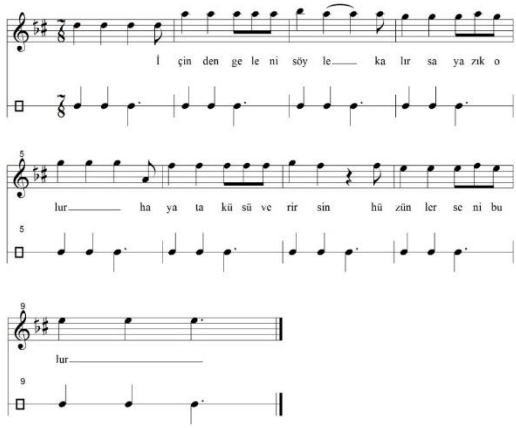
[3] Örnek olarak verilen notalar, Finale nota yazım programının 25.5.0.290 sürümünde yazılmıştır. Melodik satırların alt kısmında bulunan ritim partisyonu ise kayıtta duyumsal açıdan en fazla hissedilen kuvvetli ve zayıf darplar üzerinden yazılmış, notaların sapları yukarı olanlar *Düm*, sapları aşağı olanlar ise *Tek* vuruşlarını simgelemektedir.



Şekil 3. Rebeka'nın Yeri Adlı Parçada Kullanılan Ritim Kalıbını Gösteren Nota (URL-2).

Örnek olarak analiz edilen parçanın kaydında en belirgin vuruşlar baz alınarak kuvvetli ve zayıf vuruş şeklinde ayrılmış ve notaya bu düzlemde yansıtılmıştır. Buna göre dörder ölçülük gruplar halinde düşünülürse ilk üç ölçüdeki darpların ilk iki vuruşu kuvvetli, üçüncü vuruşu zayıf, dördüncü ve beşinci birim zamana denk gelen vuruş kuvvetli ve son iki birim zamana ise zayıf vuruş denk gelmektedir. Dördüncü ölçüde ise ilk iki birim zamanı kapsayan vuruş kuvvetli, üçüncü birim zamandaki vuruş zayıf, dördüncü ve beşinci birim zamandaki kuvvetli ve son iki birim zaman ise zayıf darba denk gelmektedir. Buna göre Devr-i Hindi usûlü ile düzüm şekli açısından uyumlu görünmesine rağmen parçada kullanılan ritim kalıbı ile bire bir örtüşmeden söz edilememektedir.

Bir diğer örnek ise, Pinhani adlı rock grubunun 2006 yılında piyasaya çıkan "İnandığın Masallar" adlı albümündeki "Hele Bi Gel" adlı, darp dizilimi açısından Devr-i Turan usûlüne benzer yapıda icra edilmiş parçasıdır. Youtube portalındaki kayıttan analiz edilmiş parçanın sözlü bölümünden bir kısmın notası şu şekildedir.



Şekil 4. Hele Bi Gel Adlı parçada Kullanılan Ritim Kalıbını Gösteren Nota (URL-3).

Örnek olarak analiz edilen parçanın kaydında en belirgin vuruşlar baz alınarak kuvvetli ve zayıf vuruş şeklinde ayrılmış ve notaya bu düzlemde yansıtılmıştır. Buna göre kayıtta kullanılan davul (drum) 2-2-3 düzümündeki parçada ilk dört birim zamanı kapsayacak iki kuvvetli darp ve son üç birim zamanı kapsayacak bir zayıf darp ile icra edilmiştir. Büyük oranda Devr-i Turan usûlü le benzer darplar içerse de üçüncü ve dördüncü birim zamanı kapsayan darp Devr-i Turan'dan ayrıldığı için düzüm şekli açısından benzerdir ancak darp açısından farklılığa sahip olduğu için bire örtüşmeden söz edilememektedir.

Sonuç

Türkiye'nin popüler müzik kültürü söz konusu olduğunda hem üretim aşaması, hem ürünlerin kendisi hem de tüketici açısından çok farklı boyutlarda ve açılımlarda incelenmeye, araştırmaya muhtaç alanların olduğu aşikârdır. Çünkü popüler müzik dendiğinde ilk akla gelen salt müziğin içeriği dahi olsa insan eliyle üretilen, insana dair ve insan tarafından tüketilen bir meta olarak da bakılırsa yalnızca müzikolojik incelemeler yeterli kalmaz ve sosyoloji, edebiyat gibi alanlarla daha da genişletilebiletecek disiplinlerarası bir muhataplık seviyesinde ele alınabilmektedir. Şemsiye bir terim olarak popüler müzik, toplumun beğeni hiyerarşisinde sınıf ayrımı gözetmeden farklı türleri içerisinde barındıran ve dönem dönem değişkenlik gösterse de tüketici toplumun her koşulda tüketme ihtiyacı duyduğu, bunun yanında da kimlikleri, duyguları ve sosyal normları şekillendirme gibi vasıfları bulunan ve toplumsal değişimler ile bireysel deneyimlerin yansıtıcısı olarak da tanımlanabilir. Ortak duygulara hitap edebilen ve bu bağlamda kitle kültürünün de meydana gelmesinde etkili olan popüler müzik, her ne kadar Adorno'nun bakış açısıyla sahte bireyselleşme yaratıp, tüketicisini itaatkâr ritmik birer köle haline getiriyor ve özgünlüklerini ellerinden alıyorsa da toplum içerisindeki belli bir kitleyi ya da uzak coğrafyalardaki farklı kültürleri bile ortak paydada buluşturabilmesi açısından sosyal çimento görevi üstlenir. Bu bağlamda popüler müziğin içkin yapısındaki bazı dinamiklere odaklanmak gerekir. Özellikle popüler adı altında ele alınan müzik parçalarının birbirleri ile benzer üretim biçimleri, bir noktadan sonra standartlaşmanın göstergesi haline gelmekte ve türler arasında ayrım yapmanın ve bir müziği bir türün içine yerleştirmenin giderek zorlaştığı bir hale evrilmektedir. Tüketim döngüsü içinde sürekli tekrarlara başvurarak kolay akılda kalması hedeflenirken aynı zamanda vermek istediği mesajı en kısa ve yeniden hatırlanabilir, eşlik edilebilir şekilde iletebilmesi için çeşitli temaları sürekli ve benzer biçimde kullanır. İşte bu benzerliklerden biri de popüler müzik türlerinde sıklıkla kullanılan ritim kalıplarının varlığı ve kullanılma biçimidir. Türkiye'nin popüler müzikleri söz konusu olduğunda pop, arabesk, klasik Türk müziği (ya da daha dar çerçevede alaturka) ve türkü adıyla da tanımlanan geleneksel ezgilerin görece daha fazla tüketildiği ve bu açıdan başı çektiği söylenebilir. Bu popüler müzikler arasında da aynı zamanda ortaklığın sembolü olarak da ifade edebileceğimiz ritim

kalıplarının büyük oranda iki, üç, dört ve sekiz zamanlı çeşitli usûller olduğu ifade edilebilir. Bu kurgusallığın sözel yapıdaki hece ölçüsü ya da söz dizilimiyle ilgisi bulunduğu gibi müzik eğitimi gerektirmeden kolay algılanabilen, aksamayan, tekrar ve dil ya da bedenle eşlik edilebilen ritim kalıplarıyla oluşturulması doğaldır ki dünyanın hangi coğrafyasına gidilirse gidilsin en az tüketilen müzik türünün en karmaşık müzikler olduğu sonucuna varılacaktır. Bu bağlamda, söz gelimi Karadeniz bölgesinin karakteristik ritim kalıpları arasında yedi zamanlı ritimler büyük yer tutar. O yörenin müzik kültürü ile yetişmeyen birinin yedi zamanlı gibi aksayan ritim kalıplarını algılayamayışı ya da o ritim kalıbında bir parçaya doğru tempoda ve düzende eşlik edemeyişi anlaşılabilir bir durumdur. Popüler müzik parçaları içerisinde de yedi, on bir, on üç gibi ritim kalıplarında şarkıların dört ya da sekiz zamanlı parçalara göre büyük oranda az oluşu da popülerlik derecesinin oluşmasında etkilidir. Sonuç olarak da Türk popüler müziklerinde yedi zamanlı müzik parçalarının görece azlığı da bunu destekler niteliktedir. Herhangi bir müzik türü kültürel bir öge olarak düşünülür ve müzikolojik bir çerçevede değerlendirilirse kuramsal yaklaşım gerekliliği de duyulabilir. Bu açıdan usûl nazariyatı üstünden karşılaştırma yoluna gidildiğinde nazari esaslarla belirlenmiş yedi zamanlı usûller ile popüler müzik türlerinde görülen ritim kalıpları arasında benzerlik kurma çabası teorik bir bakış açısı getirebilmek açısından gerekli bir yol olarak karşımıza çıkar. Düzüm şekli açısından benzerlik görülse de kullanılan darplar açısından bire bir örtüşmeye çoğunlukla rastlanılmaz. Çünkü kuramsal çerçevede usûller *kudüm* gibi belli bir müzik türünün içinde kullanılan çalgılar üzerinden düşünülerek geliştirilmiş ancak popüler müziğin renkli ve çok yelpazeli dünyasında bu usûllerin nazari esaslarda ifade edilen darplarla icra edilişi tatmin edici olmayacaktır. İcracıların müzikal yetenekleri doğrultusunda yeniden şekillenmiş ve üretilen müziğin değişken yapısına göre yeniden şekil verilebilen ritimler kullanılması da doğal bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Sayıca kısıtlı örnekle ifade edilse de, popüler müzik türlerinde kullanılan yedi zamanlılar ile Türk müziğinin usûl repertuarında görülen yedi zamanlı usûller arasında benzerliğin mutlak surette olduğu gözlemlenebilir. Ancak bire bir örtüşmenin büyük oranda olmadığı ve müziği üretenlerin de bu ritim kalıplarına "üç başta yedi" ya da bir-iki-bir-ki-bir-ki-üç" gibi farklı adlar veriyor oluşu popüler müzik alanının kendine has dinamikleri ve değişkenleri olduğunu gösterir niteliktedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Ayas, O.G. (2019). *Müzik sosyolojisi-kuramsal bir giriş*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Baldan, O. - Özpek, A. (2020) *Pop musikisi, Türk pop musikisinde 25 eserin makamsal analizi*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Kanat, E. (2023). Türkiye'de popüler müziğin benzerliğini oluşturan ortak unsur: Ritim yapıları. İstanbul: İTÜ Lisansüstü Eğitimi Enstitüsü Yayımlanmış Doktora Tezi.

Karahasanoğlu, S. vd. (2019). 2007- 2017 yılları arasında Türkiye'nin popüler müzik şarkı sözlerinin betimsel ve semiyotik analizinde tekrar ve kalıplaşmış-bireysel yan anlamlar. *Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu Bildirileri,* 679-682, İstanbul: İTÜ Tmdk Yayınları.

Kuyucu, M. (2016). Theodor W. Adorno'nun perspektifinden popüler Türk müziğinde standartlaşma sorunsalı. *TRT Akademi*, 1(1), 188-208.

Özer, Y. (2003). Popüler müzik incelemesinde etnografi. *Popüler Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 37-50.

Yarkın, F. (2014). *Türk musikisinde usuller*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://www.ozanyarman.com/nisaburyan.html (Erişim: 27.10.2024)

URL-2: https://youtu.be/2TDfwyaZg3E?si=zYgolaQTRvggUOTe (Erişim:27.10.2024)

URL-3: https://www.youtube.com/watch?v=1lQ80N7e2Dc

(Erişim: 27.10.2024)

Extended Summary

This study investigates the usage of seven-beat rhythmic patterns within genres classified as popular music in Turkey. It highlights the relationship between rhythm and popular music consumption habits, particularly emphasizing how certain rhythmic structures are more prevalent than others. The study employs a descriptive analysis method and evaluates sample melodies representative of the Turkish popular music repertoire. Findings indicate that compositions with non-odd time signatures such as 2/4, 4/4, and 8/8 are more dominant in popular music, whereas seven-beat rhythms are relatively rare. The paper contributes to existing literature by offering a sociomusical perspective on rhythm usage within popular genres.

The relationship between music and popularity in society transcends class distinctions. The popularity of a musical piece is not determined by the social status of its audience but by the extent to which it is consumed. Consequently, analyses of popular music frequently intersect with sociological discourse. One reason for this is the inherently social nature of music production—it is a human-made product shaped through various stages of production and consumption. The link between the listener and the musical product is mediated by these stages and is deeply embedded in the dynamics of consumer culture.

Popular music typically exhibits standardized forms, which serve to reinforce its alignment with broader aspects of popular culture. Standardization is often criticized as a factor that undermines artistic quality, facilitating rapid consumption and leading to the homogenization of musical content. As a result, music produced as a commodity often features repetitive thematic structures dictated more by form than by artistic innovation.

This study explores the presence and function of seven-beat rhythmic patterns within Turkish popular music. It seeks to understand why rhythmic patterns such as 2/4, 4/4, and 8/8 are more dominant and aims to contribute to the literature on the relationship between rhythmic structure and the notion of popularity in music. By doing so, the study provides a new perspective on how rhythm influences accessibility and reception in popular music forms.

A descriptive analysis method was adopted for this study. Selected melodies from the Turkish popular music repertoire—across genres including pop, arabesque, alaturka, and türkü—

were transcribed with a focus on rhythmic and melodic structure. These transcriptions were then compared and analyzed. In addition, relevant literature authored by various researchers in the field of popular music was reviewed and cited. All references are listed in the bibliography in accordance with academic publication ethics.

One of the most notable indicators of structural uniformity in popular music is the consistent use of certain rhythmic patterns. Rather than being driven by artistic concern, many popular songs are crafted to align with social consumption habits. Most are deliberately structured to be approximately 3–4 minutes in length, thereby maximizing radio play and listener engagement. However, this does not inherently negate their artistic merit.

Even within the popular music category, complex string arrangements, multitrack recordings with sophisticated rhythmic structures, and technically challenging unison phrases may be observed. These elements, however, reflect internal structural complexity rather than determine accessibility or popularity.

The ease with which a musical message is perceived and repeated plays a vital role in a song's popularity. This correlation between clarity and repeatability has a direct impact on listener retention. An analysis of the Turkish popular music repertoire reveals that genres such as pop, arabesque, alaturka, and türkü—especially those composed in smaller rhythmic units—tend to dominate the field. Many of these compositions date back seventy to eighty years and remain relevant due to their cultural resonance.

Globalization, the digital age, and the rise of social and audiovisual media have indeed facilitated the global exchange of musical content. Nevertheless, songs composed in the native language, using instruments and vocal techniques embedded in the local culture, continue to enjoy the widest popularity within the domestic sphere.When examined under the umbrella term "popular music," most compositions utilize regular time signatures—such as 2/4, 3/4, 4/4, and 8/8. The usage of odd meters like 7/8, 11/8, or 13/8 is markedly limited. This lack of rhythmic complexity plays a role in making the music more palatable and repeatable for a wider audience. Consequently, the rarity of seven-beat compositions within Turkish popular music is both a result and a reinforcement of this trend.

This study demonstrates that Turkish popular music is largely dominated by compositions in even time signatures, with seven-beat rhythms being relatively rare. The correlation between rhythmic structure and popularity appears significant, as easily grasped and repeatable rhythmic frameworks tend to be more widely consumed. The underrepresentation of complex rhythmic forms, such as seven-beat meters, supports the argument that rhythmic accessibility is a key factor in popular music consumption. These findings offer a valuable contribution to the study of rhythm in popular music, particularly within the Turkish cultural context.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 22.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 14.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1572061
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 1172-1187.

Araştırma Makalesi
Research Article

THE POWER OF MUSIC IN INTERNATIONAL RELATIONS FROM HISTORICAL AND CONTEMPORARY PERSPECTIVES

♦

TARİHSEL VE ÇAĞDAŞ AÇIDAN ULUSLARARASI İLİŞKİLERDE MÜZİĞİN GÜCÜ

Zeynep ÖZER*- Fatih AYDEMİR- Hatice ONURAY EĞİLMEZ*****

ABSTRACT: In international relations and cultural diplomacy, music has an important role in many interactions and contexts. It is recognised that music can be used effectively as a part of soft power to trigger people's emotional responses and build meaningful bonds, especially in diplomatic events and visits. This phenomenon has been observed in the historical process from past to present in terms of international relations. An example of this is that music was considered to be effective in bridging the gap between the Eastern Bloc and Western countries during the Cold War. The aim of this research is to investigate the use of music as soft power, the concepts of cultural diplomacy and musical diplomacy in detail, and to examine the role of music in historical and contemporary diplomatic strategies. In this context, it is concluded that music can be used as a diplomatic tool in international relations, it can help to strengthen cultural ties and increase mutual understanding, it has the potential to create bonds between different cultures and promote international cooperation by triggering people's intercultural interaction and expressing their identities. In line with the findings of the research, it is thought that it can help us better understand the role and impact of music in international relations and contribute to future diplomacy strategies by emphasising the importance of musical diplomacy in diplomatic relations.

Keywords: Cultural Diplomacy, International Relations, Music, Music Diplomacy, Soft Power

ÖZ: *Uluslararası ilişkilerde ve kültürel diplomaside müzik birçok etkileşim ve bağlamda önemli bir rol oynamaktadır. Müziğin tarihte özellikle diplomatik etkinliklerde ve ziyaretlerde insanların duygusal tepkilerini tetiklemek ve anlamlı bağlar kurmak amacıyla yumuşak gücün bir parçası olarak etkili bir şekilde kullanılabileceği kabul edilmektedir. Bu olgu, uluslararası bağlamda ve tarihsel süreç içerisinde geçmişten günümüze gözlemlenebilmektedir. Soğuk savaş döneminde müziğin Doğu Bloku ile Batılı ülkeler arasında köprü kurmada etkili olduğu düşünülmekteydi. Bu araştırmanın amacı müziğin yumuşak güç olarak kullanımını, kültürel diplomasi ve müzikal diplomasi kavramlarını detaylı bir şekilde incelemek, müziğin tarihsel ve çağdaş diplomatik stratejilerdeki rolünü incelemektir. Bu bağlamda müziğin uluslararası ilişkilerde diplomatik bir araç olarak kullanılabileceği, kültürel bağların güçlendirilmesine ve karşılıklı anlayışın artırılmasına yardımcı olabileceği, insanların kültürlerarası etkileşimini tetikleyip kimliklerini ifade ederek farklı kültürler arasında bağ kurma ve uluslararası işbirliğini*

* Dr.-MEB/Bursa- zeynepozer@uludag.edu.tr (Orcid: 0000-0001-5884-3367)
** İstanbul Avni Akyol Güzel Sanatlar Lisesi/İstanbul (Orcid: 0000-0003-4233-8539)
*** Prof.Dr.-Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü/Bursa- haticeegilmez@gmail.com (Orcid: 0000-0002-4880-2200)

This article was checked by Turnitin.

teşvik etme potansiyeline sahip olduğu sonucuna varılmaktadır. Sonuç olarak, bu araştırmanın uluslararası ilişkilerde müziğin rolünü ve etkisini daha derinlemesine anlamaya katkı sağlayabileceği; ayrıca müzikal diplomasinin diplomatik ilişkilerdeki önemini ortaya koyarak gelecekteki diplomasi stratejilerine yön verebileceği değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Kültürel Diplomasi, Müzik Diplomasisi, Müzik, Uluslararası İlişkiler, Yumuşak Güç*

Introduction

International relations are a broad concept that focuses on effective communication between countries. In modern usage, it is not limited to relations between states, but also includes relations between different constitutions in the context of religious, humanitarian organisations and private companies (Lawson, 2023). Since the interaction between societies is at the forefront in these relations, international relations should be addressed with a broad perspective covering many disciplines such as anthropology, sociology, psychology, geography, history and art (Kaşıkçı, 2019). International relations can be established through different elements such as political, economic, religious, social and cultural ties (Lebow, 2008). In light of these diverse elements, states adopt various strategies to strengthen their international presence and promote their interests across multiple domains.

One of the most significant strategies employed by countries is public diplomacy, which serves as a crucial component of cultural diplomacy. Through public diplomacy efforts, countries aim not only to benefit politically or economically but also to enhance their international image and foster deeper connections with global audiences (Saliu, 2017).

Although not explicitly stated as an assumption, it is clear that culture determines our identity and that the concept of culture now embodies or simply represents the idea of difference (Reeves, 2004). For this reason, many scholars argue that culture should receive more attention in international relations (Daniel & Musgrave, 2017). However, the lack of a coherent public-private and inter-institutional strategy for cultural exchange and cultural diplomacy is indicative of the fact that arts, culture and media are often overlooked by policymakers and the philanthropic community, limiting the potential of existing programmes (Schneider, 2009).

Cultural diplomacy refers to a policy area in which states aim to mobilise their cultural resources to achieve their foreign policy objectives (URL-1). Art is one of the easiest cultural products to define. As a physical cultural product, the fact that art is produced, discussed and exchanged makes it easy to observe. Works of art can be experienced through many senses such as sight, hearing, touch and even taste (Oscarson, 2009). For this reason, throughout history, art forms have not been limited to the societies in which they were initially created, but have reached a broader audience.

Among the branches of art, music has an important role in intercultural communication and stands out in terms of its power of expression (Türkmen, 2012). Like a good play, a great art exhibition or an exciting sporting event, music has a mass appeal with its ability to drag listeners into various emotional states (Statler, 2012).

Diplomats came together for musical events, music players performed as national representatives, and music was used as a component of ceremonies and strategies (Ramel & Prevost-Thomas, 2018). Although this type of diplomacy usually arises from state-sponsored events, great diplomatic successes have been achieved through music (Fosler-Lussier, 2015). In 2004, after a concert given by Daniel Barenboim in Ramallah, a Palestinian girl said, 'I am very happy that you are here, because you are the first thing from Israel that is neither a soldier nor a tank', symbolising the rupture, showing that opposing representations can change through music (Ramel & Jung, 2018).

Music stimulates human behaviour and is inevitably present in different cultural contexts. Our social and cultural backgrounds shape the way we interpret, experience and respond to music (Macdonald et al., 2012). In international relations, music is used as soft power to promote respect, cooperation and mutual understanding (Demir, 2017). Especially popular music is recognised as a powerful factor in international relations and plays a prominent role in the international soft power competition (Marc, 2020). In recent years, music's usage as a tool in international relations has been increasing. Despite this fact, cultural diplomacy, especially music diplomacy, has received limited attention in the fields of Political Science and International Relations due to mainstream cultural approaches based on realist and liberal theories (De Souza, 2023). In this study, the function of music in international and diplomatic relations is analysed in detail within the framework of the concepts of soft power, cultural diplomacy and music diplomacy. In this direction, we discuss the diplomatic role of music from historical and contemporary perspectives and analyse its impact on international relations in depth. In addition, we study how different music genres are used in the context of international relations.

The Role of Music as a Soft Power

In the 21st century, the concept of soft power has become one of the most significant determining factors of foreign policy. It is the ability of a state to emotionally connect to the values, beliefs, culture and bureaucratic system of another state (Saeed & Askari, 2021). A quarter of a century ago, when Joseph Nye (Nye, 1990) coined the term of soft power in international relations, there was a huge backlash and the term sparked much debate. Although the concept is quite widespread in public opinion, it is not sufficiently theoretically grounded and is often used intuitively. Joseph Nye first used it in 1990 in his book 'Leading: The Changing Nature of American Power' in 1990. Nye explains the term as 'the ability to get what you want

not through coercion or payment, but through attraction' (Nye, 2004). Nye argues that a country can achieve its desired results in international politics through other countries holding its values in high regard, emulating the example of it or trying to reach its status (Lovric, 2016).

Soft power is a persuasive power based on the attraction of culture, values and a good representation of a country, which is not military or economic in nature (Kunkunrat, 2024). The concept of culture as soft power in international relations is a kind of intellectual power and a significant constituent of a state's national power. At the same time, culture as soft power is closely related to politics, economy and military system. A country's cultural reputation and its ability to set norms, rules and regimes to administer its international actions represent the main sources of its power (Haneş & Andrei, 2015). In general, cultural diplomacy, by guiding or shaping foreign strategy, helps to build inter-communal relations and thus to achieve favourable conditions on the global stage (Khosravishakib, 2017). The growing interest in cultural diplomacy is related to the utility of cultural instruments to support diplomatic objectives. This interest recognises the possible power of culture to intervene in mostly tense political spaces and the lack of success of traditional diplomacy alone to accomplish its goals (Shannon, 2024).

For example, the Beatles, once labelled a 'secret weapon' by the British Prime Minister, were awarded an MBE (a distinguished medal awarded by the Queen for contributions to the arts and sciences) for 'services to export' (Smith, 2003). This was linked to the 'British invasion' in the 1960s, which refers to the phenomenon of British musicians and popular music gaining enormous popularity in the United States (Nisbett, 2016).

The 1950s was a period in which Turkey-US relations developed in different areas. Along with hard power means such as NATO membership, the Truman Doctrine and Marshall Aid, relations between the two states also benefitted from soft power elements. In this process, jazz music became one of the soft power instruments used by the US in public diplomacy to export its cultural values (Doe, 2010). In this context, musicians became key actors of cultural diplomacy thanks to their music and songs, and created a new and distinct 20th century (Çağlı, 2024). Research has also shown that jazz has played a considerable role not only in the foreign policy of the United States but also in the understanding of the State Socialist countries of Eastern Europe (Ritter, 2019).

Diplomatic Role of Music from Past to Present

Throughout history, states have made use of sports and music to convey messages, promote their political, social and cultural values, and especially to send diplomatic messages (Haydari, 2019). Music has also been an element of communication in all areas of human interaction, such as peace and war. Although not possessing a straightforward influence on decision-making or leadership, music has indirect effects in international

relations (Jansen, 2015; Diamond, 2010). Music is a tool for non-verbal communication through musicians and composers who are unofficial representatives of various administrations. Its aesthetic value creates a universal language beyond politics, helping to create a common ground of civility and civilised interaction. The thing that diplomacy and music have in common is their ability of expressing the meanings of war and peace (Hinde, 1972; Ramel & Prevost-Thomas, 2018).

Throughout history, leaders have used music as a tool in diplomatic relations (Toker & Erbay, 2018). For example, it is known that Queen Elizabeth I of England presented an organ decorated with gold jewels to Sultan Mehmed III of the Ottoman Empire (Wood, 2022). This gesture laid the foundation of British-Ottoman music-historical relations and laid the foundation for a relationship with a long history (Shawa, 2024). Similar interactions continued with the modernisation process of the Ottoman Empire in the 19th century (Kutlay, 2019). It is known that the last Seljuk ruler, Gıyaseddin Mesud II, gave Osman Bey various musical instruments as symbols of sovereignty. These symbols were accepted as an expression of the sovereignty of Turkish rulers and continued to be used in Turkish states after the adoption of Islam (Sayers & Tahsin, 2016). Apart from the Ottoman Empire and the United Kingdom, different countries gifted musical instruments to each other throughout the history. During the Harris Treaty (1856), King Mongkut of Thailand presented the United States of America with six musical instruments, including a pair of long drums, wooden drums, oboes, gongs, and karen drums (Taylor & Smith, 2017). In the context of the musical diplomacy of international relations, countries did not only gift musical instruments to each other. Musical manuscripts also served an important diplomatic function as gifts until the 16th century (Eichner, 2020).

From the 17th century to the end of the 19th century, European states used the arts effectively with regard to international relations. European countries directed foreign delegations to watch spectacular theatre and opera performances in order to improve international relations. While this practice showed diplomatic courtesy and respect, it was also done to impose European sovereignty on the other side (Aydemir, 2023). For example, for British ambassadors in Venice, attending Italian musical events was an essential part of their diplomatic mission. Likewise, Italian politicians utilised their rich local tradition of sacred music in order to influence, mobilise or threaten distinguished visitors from foreign countries (Mailes, 2022). Opera became a central area of diplomatic activity during this period. Opera not only demonstrates the importance of music as a diplomatic tool, but also indicates how music and theatre interact with politics and culture (Everist, 2021).

Organised in 1932 in Cairo, the Congress of Arabic Music was an important milestone in international relations and world music history. Musicians and academics from Europe and the Near East attended this

congress, thus creating a platform for the exchange of various philosophical and musicological views (Racy, 1991). Musicology has been of strategic importance for expanding the imperial ambitions of countries in the region. Therefore, it seems surprising that Spain, with a relatively small presence in the region, participated with only one delegate, despite its growing imperial ambitions. Spain's participation in the Congress marks a significant change in the dynamics of North African politics. The musicological discourse clearly demonstrates the impact of non-interventionism, not only in the dimension of challenging Arab music, but also by reducing or even weakening the racial understanding of Europeans (Liano, 2023).

Senegal, another colonial country, organised the World Negro Arts Festival in 1966 to celebrate its independence from France and to promote better understanding between 'continents, races and cultures'. With the participation of forty-five countries, this festival centred on music in pursuit of diplomatic objectives. Music not only helped Africans rediscover their pre-colonial heritage. It also promoted intercultural dialogue and cultural development that supported liberation from the colonial past (Grincheva, 2024).

At the end of the 1960s, East Germany took various initiatives to improve its diplomatic relations with Egypt, Syria and Lebanon. Accordingly, it accelerated this process by organising state-sponsored concert tours in the region through well-known ensembles such as the Dresdner Philharmonie (Dresden Philharmonic Orchestra), Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig (Leipzig Radio Symphony Orchestra), Gewandhausorchester Leipzig (Leipzig Gewandhaus Orchestra) and Deutsche Staatsoper (German State Opera) (Kelly, 2019). During the Cold War, music provided an important international platform for the German Democratic Republic. As the state was diplomatically unrecognised by many Western countries until the early 1970s, it relied on artists to shape its international image and allocated a significant budget for this purpose (Müller, 2010). It is also noted that rock and roll music in the 1960s and 70s had a significant and empowering influence in Eastern Europe. This music is argued to be working best when it is free from governmental overtones, in the strength of its honesty, effective means of distribution and the freedom it reflects (Kounalakis & Simonyi, 2011).

It is the universality and adaptability of the Kodaly method that has made its wide appeal as a globally recognised music teaching method and the success of its application to be widespread from Japan to Canada. The flexibility of the Kodaly concept and the creativity of its practitioners made the international promotion of the method far above the practice of disseminating cultural propaganda in the service of 'Hungary that is building a living and existing socialism', as the communist authorities wished for. The Kodaly method was neither a product of the communist regime nor a plot of the Cold War, so it survived both, thanks to its complex history and cultural potential (Laszlo, 2019).

Scholars argue that hip-hop serves as a cultural ambassador for the US, creating sympathy in Middle Eastern youth towards American culture mediated by a musical form identified with a minority group struggling for liberation and civil rights (El-Khairy, 2009). It is also noted that young people in the Middle East are more inclined to identify with music of African American origin, which makes it ironical that the music related to resistance is used to extend America's role as an 'empire' (Khatib & Dodds, 2009). Glusac (2016) has argued that while hip-hop diplomacy appears to be a clever 'new version' of the US cultural diplomacy strategy, it carries the same systemic contradiction as the jazz diplomacy of the Cold War era.

The Role of Music in Diplomacy and Cultural Interactions

Terms such as 'musical diplomacy', 'cultural diplomacy' and 'music and international relations' are just some of the categories that scholars have used to examine the political uses of music that transcend nation-state borders. These concepts provide a framework for analysing the performances of music in its political contexts (Pestel, 2021). Of these concepts, cultural diplomacy remains to attract great interest as a promising way for states to put 'soft power' to use. However, decision-makers and scholars, who argue for the effectiveness of cultural diplomacy in terms of impressing foreign societies and states, seldom recognize how cultural commodities are really received abroad (Shannon, 2024).

In January 1965, the University of Michigan Jazz Band travelled widely in Latin America as part of the State Department's Cultural Presentations Programme. This event can be seen as an example of the extensive impacts of cultural diplomacy. Initially, the State Department planned such cultural and illuminating programmes as a one-sided connection tool, taking concepts from the US to new parts of the world. However, the tours transformed not only the viewers, but also the performers themselves and even the communities to which they went back (Fosler-Lussier, 2010). This can be taken as evidence that music can change intercultural interaction not only in one direction but also in two directions.

The U.S. Air Force Band is committed to helping establish a bond between the United States and the world community through world-class musical presentations and ceremonies. Using music to build bridges between language, culture, community, and socio-economic differences, the Band's concerts enhance worldwide relations and stimulate good and continuous ideas about the US Air Force and the United States (Sartain, 2015).

The Eurovision Song Contest, celebrating its 50th anniversary in 2005, is the biggest and most viewed international celebration of popular music and one of the annual television programmes that has been broadcasted for a long time in the world. Launched in 1956 by the European Broadcasting Union as a live show to unite post-war Western Europe with the help of music, the contest allows participating countries to enter new and original

pop songs (Raykoff & Tobin, 2007). Since its start in 1956, the Eurovision Song Contest has always reflected cultural, economic, social and technological developments as well as political changes in post-war Europe (Vuletic, 2018). The Eurovision Song Contest is not only the biggest song competition around the world, but also possibly the world's biggest voting for a non-political position (Stockemer et al., 2017).

The complexity and ambiguity of the relationship between Spain and Morocco is reflected in the Festival des Andalousies Atlantiques d'Essaouira (Essaouira Atlantic Andalusian Festival), which celebrates cultural elements such as Andalusian music and flamenco through collaboration and performance. It is not only a musical event, but also a means for cultural diplomacy between Spain and Morocco. The festival allows Morocco and Spain to explore their common cultural heritage on the basis of an idealised past and allows artists to redefine notions of identity and authenticity (MacNeil, 2021).

The Eurovision Song Contest was first established in 1956 for the countries of Western Europe and has grown to become one of the world's largest popular music events and one of Europe's leading television programmes. Organised annually by the European Broadcasting Union, it now includes the participation of public broadcasters from almost all European countries (Vuletic, 2018b). Turkey first participated in the Eurovision Song Contest in 1975 (İzmir, 2023). In the 1970s and 1980s, the competition was considered as significant as a national team match or the games of Turkish football teams taking part in the European league, and was followed with excitement and enthusiasm as if it were a 'national issue' (Bekcan & Hançarlı, 2021). However, after the last participation in 2012, the Turkish Government decided not to participate in the competition. In the statement made by the Turkish Radio and Television Corporation (TRT), reasons such as the voting system being unfair, being heavily dependent on political influences and emphasising certain music styles were cited for not participating in the contest (URL-3).

Since Kim Jong-un came to power, the North Korean state has embarked on an accelerated process of internationalisation (URL-2). One of the key elements in this process is a cultural diplomacy programme, which can be considered quite strong given North Korea's isolated nature. Performing arts are at the centre of these cultural exchanges and events. In 2012, the North Korean Symphony Orchestra travelled to France and North Korea's large-scale 'Sea of Blood' opera troupe toured across China (Cathcart & Denney, 2013). In the same period, a new pop music group called the Moranbong Band, supported by the North Korean regime, was used to influence Western observers on North Korea's 'opening up' policy (Moody, 2019). These initiatives show that North Korea uses music as a means to contribute to its diplomatic and strategic goals.

Conclusion and Discussion

Culture is at the centre of human development and civilisation. Art, literature and music have been elements that united nations long before countries developed economic or commercial ties (Dorbayani, 2021). Cultural events, especially those related to music, generally have the opportunity to showcase the best characteristics of a nation. Indoor and outdoor music festivals, music competitions, musical exchanges, academic music collaborations, educational music programmes, music exhibitions, music fairs, music concerts, music conferences and music symposia all take place on a national or international level (Lianu, 2016). Culture is very significant in social theory construction, as the metaphysical constituent of the theoretical core is mainly created by the background information of a cultural society (Qin, 2016). Music as a cultural and social phenomenon supports intercultural connection by stimulating the desire to learn and establishing a social atmosphere (Parncutt & Dorfer, 2011). Moreover, as a social activity embedded in the socio-political context, music can achieve diplomatic purposes such as representation and communication, as it is filled with symbolic meanings interpreted by the receiving society (Pundziute, 2018).

Academic analyses of international connections show almost no interest in music, ignoring its power in communication (Bleiker, 2005). In contrast, both the political actions for change by pop musicians and the debate of popular culture in international connections have increased in recent years (Franke & Schiltz, 2013). Moreover, the importance of music for international relations scholars has been a secondary research topic that has only received special attention in recent years (Potter, 2020).

From the anti-war message of Joseph Haydn's Missa in Tempore Belli to the extraordinary musical artistry that emerged in the wake of the terrorist attacks of 11 September 2001, the horrifying realities of warfare and the quest for peace have motivated composers over the centuries (Bleiker, 2005). As a reason or consequence of political progresses, music functions as a mirror that reflects beliefs about politics. In this context, music can be considered as an influential element, which forms norms, values and identities (Hawn, 2013).

In his study, Kakegawa (2024) stated that instrumental music, with its emotional and metaphysical dimensions of human experience, offers an innovative method of transforming diplomatic interactions and increasing intercultural understanding. He also stated that by creating a common sharing space through music, increasing mutual understanding by crossing the boundaries of non-verbal communication can contribute to international development. In a similar study, Williams (2020) stated that cultural diplomacy is a well-understood aspect of international relations, but the role of music in geopolitics has not been examined in sufficient detail in this field. He also added that music is not considered in the same field within the scope

of international relations, and that the relations between global political events and music can be a field for analysis when viewed through the lens of cultural diplomacy.

Bolet (1948), in his article evaluating music as a diplomatic tool, stated that the United States at the time could not fully utilise its capabilities and resources to compete with other countries in terms of disseminating their culture and music. He also gave the example of Canada conducting music programmes in Latin America in order to maintain international relations. This situation shows that there were academicians who considered music as a diplomatic tool and evaluated it in this context in 1948. As another example, Mishra (2022) stated that music could be used as soft power in cultural diplomacy between two opposing states, India and Pakistan. Mishra (2022) stated that connecting people through art and cultural exchanges could provide an alternative to the hegemonic and hostile discourses of the two governments. In another study, Shaikh et al., (2022) emphasised that music diplomacy should not be neglected as it contributes to the maintenance of friendship between Pakistan and India.

The conception that music is more likely to promote union among cultural communities in some cases than in others is supported in the wider literature (Crooke et al., 2024). While music provides opportunities for misunderstandings, condescension and other out-of-character communication, it also provides opportunities to build rapport and redefine roles adopted in negotiations (Mahiet, 2018). Due to the construction of harmony as a positive and well-organised power, we can conclude that music can be a tool to help produce good results on a universal scale (Ferraguto & Mahiet 2014). In addition, based on the data obtained from the literature review conducted in this research, we can determine that the diplomatic power of music is realised through phenomena such as composers, music forms, works, music events and instruments.

Recommendations

In light of the results and discussions, several recommendations for future research and practice can be offered:

- The role of music in diplomatic contexts can be systematically investigated, especially in regions where cultural diplomacy has not been extensively studied.
- It is considered important for policymakers and cultural institutions to include music-focused initiatives in official diplomatic strategies to strengthen people-to-people connections.
- It is thought that it would be useful to adapt music as a soft power according to the cultural, historical and political characteristics of target societies to avoid misunderstandings and ensure real interaction.

• Future studies can examine detailed case studies of successful and unsuccessful music diplomacy initiatives to derive best practices and theoretical models.
• Encouraging collaborative music projects involving artists from different backgrounds can serve as practical models of intercultural dialogue and mutual respect.

REFERENCES

Written Sources

Aydemir, B. (2023). Inspirational sources of modern Turkish theatre and opera: Sefaretnames (Ambassadorial reports) and diplomacy. *Journal of Academic Social Science Studies*, 16(95), 201-214.

Bekcan, U. - Hançarlı, P. U. (2021). Evaluation of Eurovision song contest as a cultural impact tool. *Journal of History Culture and Art Research*, 10(1), 84-97.

Bleiker, R. (2005). Of things we hear but cannot see: Musical explorations of international politics. *Resounding International Relations: on Music, Culture, and Politics*, (ed.: M. I. Franklin), 179-195, New York: Palgrave Macmillan.

Bolet, J. (1948). Music: A diplomatic weapon. *Music Journal*, 6(5), 34.

Cathcart, A. - Denney, S. (2013). North Korea's cultural diplomacy in the early Kim Jong-un era. *North Korean Review*, 9(2), 29-42.

Crooke, A. H. D. et al. (2024). Music, social cohesion, and intercultural understanding: A conceptual framework for intercultural music engagement. *Musicae Scientiae*, 28(1), 18-38.

Çağlı K., E. (2024). Jazz as soft power in Turkey–US relations during the early Cold War period. *Journal of Balkan and Near Eastern Studies*, 26(2), 226-245.

Daniel, J. F. - Musgrave, P. (2017). Synthetic experiences: How popular culture matters for images of international relations. *International Studies Quarterly*, 61(3), 503-516.

De Souza, G. M. G. (2023). *Music as a cultural diplomacy Instrument: The Jazz Diplomacy during the Cold War*. Hradec Králové: University of Hradec Králové, Faculty of Arts Bachelor's Thesis.

Demir, M. (2017). Music as a cultural diplomacy between Israel and Turkey (2008-2016). *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(32), 1225-1240.

Diamond, J. (2010). Music as soft power tool. *Public Diplomacy Magazine*, 17(2), 45-56.

Doe, J. (2010). Jazz as cultural diplomacy: The case of Turkey and United States in The 1950s. *Journal of American History,* 88(3), 1232-1220.

Dorbayani, S. M. (2021). *Cultural diplomacy: the role of music and creative industry in establishing dialogue and understanding for social impact*. UK: University of Salford.

Eichner, B. (2020). Musical diplomacy in a divided city: The Lassus-Mayrhofer manuscripts. *Early Music,* 48(1), 55-74.

El-Khairy, O. (2009). Hip-Hop's global soundscape: Boom Bap Babylon or Babylon's Boom Bap? *Words. Beats. Life: The Global Journal of Hip-Hop Culture*, 4(1), 10.

Everist, M. (2021). Music, theatre, and diplomacy: The paris opéra during the second empire. *Diplomatica*, 3(2), 278-301.

Ferraguto, M. - Mahiet, D. (2014). *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*. Berlin: Springer.

Fosler-Lussier, D. (2010). Cultural diplomacy as cultural globalization: The University of Michigan Jazz band in Latin America. *Journal of the Society for American Music*, 4(1), 59-93.

Fosler-Lussier, D. (2015). *Music in America's Cold War diplomacy,* Vol. 18, California: University of California Press.

Franke, U. - Schiltz, K. (2013). "They don't really care about us!" on political worldviews in popular music. *International Studies Perspectives*, 14(1), 39-55.

Glusac, L. (2016). Cultural diplomacy in action: The United States' export of Hip Hop to the Muslim world. *Serbian Political Thought*, 13(1), 75-92.

Grincheva, N. (2024). The past and future of cultural diplomacy. *International Journal of Cultural Policy*, 30(2), 172-191.

Haneş, N. - Andrei, A. (2015). Culture as soft power in international relations. *International Conference Knowledge-Based Organization,* 21(1), 32-37.

Hawn, H. L. (2013). Utilising popular music to teach introductory and general education political science classes. *European Political Science*, 12, 522-534.

Haydari, L. (2019). The role of sports and music in public diplomacy: The case of Kosovo. *Przegląd Europejski*, 3, 189-203.

Hinde, R. A. (1972). *Non-verbal communication*. (ed.: Robert A Hinde), London: Cambridge University Press.

İzmir, B. (2023). Dışarıdan eve taşınan eğlence kültürü: 1970'lerde Türkiye'de televizyonun sosyo-kültürel yaşamdaki yeri. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı 1 (Cumhuriyetin 100. Yılına), 1451-1474.

Jansen, S. (2015). Cultural diplomacy and international relations: Exploring the linkage between culture and statecraft. *Journal of International Relations,* 29(4), 789-802.

Kakegawa, U. (2024). *Transcending political dissonances: Music as an instrument of diplomacy.* Canada: The University of British Columbia Unpublished Honours Thesis.

Kaşıkçı, E. (2019). Uluslararasi ilişkiler ve müzik Türk müziği-Yunan müziği örneği. *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler III,* (eds.: Haluk Yücel et al.), 177-202, Konya, Eğitim Yayınevi.

Kelly, E. (2019). Performing diplomatic relations: Music and East German foreign policy in the Middle East during the late 1960s. *Journal of the American Musicological Society*, 72(2), 493-540.

Khatib, L. - Dodds, K. (2009). Geopolitics, public diplomacy and soft power. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 2(1), 5.

Khosravishakib, M. (2017). Essential of cultural (literature, art, music, customs…) negotiation as a resources of smart and soft power in age of globalization. *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, 6(6), 101-105.

Kounalakis, M. - Simonyi, A. (2011). The hard truth about soft power. *Perspectives on Public Diplomacy. Paper*, 5, 25-27.

Kunkunrat, K. (2024). Korean cultural diplomacy: Uniting society through soft power. *Best Journal of Administration and Management*, 2(3), 157-162.

Kutlay, E. (2019). A historical case of Anglo-Ottoman musical interactions: The English autopiano of Sultan Abdulhamid II. *European History Quarterly*, 49(3), 386-419.

Laszlo, S. (2019). Promoting the Kodály Method during the Cold War: Hungarian cultural diplomacy and the transnational network of music educators in the 1960s and 1970s. *Múltunk*. Special Issue, 107-140.

Lawson, S. (2023). *International relations*. New Jersey: John Wiley & Sons.

Lebow, R. N. (2008). *A cultural theory of international relations*. Cambridge: Cambridge University Press.

Liano, S. (2023). Empire, diplomacy, and the racial imagination: Spain at the Cairo congress of Arab music (1932). *The Journal of North African Studies*, 28(3), 589-634.

Lianu, O. (2016). Music–one of the best ambassadors of cultural diplomacy. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*, 9(2-Suppl), 195-200.

Lovric, B. (2016). Soft power. *Journal of Chinese Cinemas*, 10(1), 30-34.

MacDonald, R. et al. (2013). *Music, health, and wellbeing*. Oxford: Oxford University Press.

MacNeil, D. (2021). *Imagining the past forward: Flamenco, Andalusian music, identity, and cultural diplomacy. The festival des Andalousies Atlantiques D'essaouira.* Canada: Dalhousie University Doctoral Dissertation.

Mahiet, D. (2018). The diplomat's music rest: Branding new and old diplomacy at the beginning of the nineteenth and twenty-first centuries. *International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage*, (ed.: Frédéric Ramel - Cécile Prévost-Thomas), e-book, 115-139.

Mailes, A. (2022). Singing nuns and soft power: British diplomats as music tourists in Seicento Venice. *Religions*, 13(4), 330.

Marc, I. (2020). Around the world: France's new popular music diplomacy. *Modern & Contemporary France*, 28(3), 253-270.

Mishra, M. (2022). Instrumentality of music in cultural diplomacy between India and Pakistan. *International Journal of Public Law and Policy*, 9(1), 75-91.

Moody, P. (2019). Evolving Strategies at Reconciliation: Inter-Korean Sports and music diplomacy in historical perspective (1985-2017). *Culture and Empathy,* 2(4), 251-278.

Müller, M. (2010). Cultural diplomacy and the GDR: The role of music in the Cold War. *Journal of Cold War Studies,* 12(3), 45-67.

Nisbett, M. (2016). Who holds the power in soft power? *Arts & International Affairs*, 1(1), 110-148.

Nye, J. S. (1990). Soft power. *Foreign policy*, 80, 153-171.

Nye, J. S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. New York: Public Affairs.

Oscarson, S. J. (2009). *The art of diplomacy: The use of art in international relations*. Washington: Georgetown University.

Parncutt, R. - Dorfer, A. (2011). The role of music in the integration of cultural minorities. *Music and the Mind: Essays in Honour of John Sloboda*, 379-412, Oxford: Oxford Academic Books.

Pestel, F. (2021). 15 performing for the nation: Perspectives on musical diplomacy. *Musicking in Twentieth-Century Europe: A Handbook*, (ed.: Klaus Nathaus - Martin Rempe), 325-346, Berlin, Boston, De Gruyter Oldenbourg.

Potter, S. (2020). Music, identity and national cohesion in Mali: The role of music in the post-colonial era. *Contemporary Voices: St Andrews Journal of International Relations*, 1(3), 51-74.

Pundziute, G. (2018). Music that divides: The case of Russian musical diplomacy in the Baltic states. *International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage*, e-book, 235-256.

Qin, Y. (2016). A relational theory of world politics. *International Studies Review*, 18(1), 33-47.

Racy, A. J. (1991). Historical worldviews of early ethnomusicologists: An East-West encounter in Cairo, 1932. *Ethnomusicology and Modern Music History*, (eds.: Stephan Blum et al.), 68-91, Illions: University of Illions Press.

Ramel, F. - Prévost-Thomas, C. (2018). *International relations, music and diplomacy: Sounds and voices on the international stage*. Berlin: Springer.

Ramel, F. - Jung, M. (2018). The Barenboim case: How to link music and diplomacy studies. *Arts and International Affairs*, 3(2), 1-11.

Raykoff, I. - Tobin, R. D. (eds.). (2007). *A song for Europe: Popular music and politics in the Eurovision Song Contest*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd.

Reeves, J. (2004). Strategies, civilizations and difference. *Culture and International Relations,* (ed. Julie Reeves)*,* 25, London: Routledge.

Ritter, R. (2019). Between propaganda and public diplomacy. *Popular Music and Public Diplomacy*, (ed.: Mario Dunkel - Sina A. Nitzsche). Frankfurt: Deutsche Nationalbibliothek.

Shaikh, S. et al. (2022). Music diplomacy: A case of Pakistan-India relations. *Pakistan Journal of International Affairs*, 5(2), 1021-1033.

Saeed, M. - Askari, M. U. (2021). Significance of soft power for pursuing foreign policy objectives. *Journal of Indian Studies*, 7(1), 123-138.

Saliu, H. (2017). The new nature of cultural diplomacy in the age of online communication. *Journal of Media Critiques*, 3(10), 87-100.

Sartain, K. (2015). *Roots, Rock and public relations: A study of the US government's use of music as a*. Louisiana: Louisiana State University Honors Theses.

Sayers, W. - Tahsin, H. (2016). Music and music education from Ottoman Empire to Modern Turkey. London: AGP Research.

Schneider, C. P. (2009). The unrealized potential of cultural diplomacy: "best practices" and what could be, if only…. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 39(4), 260-279.

Shannon, J. H. (2024). Melodies heard and unheard: The promise and limits of cultural diplomacy through music. *Music and Cultural Diplomacy in the Middle*

East: Geopolitical Re-Configurations for the 21st Century, 71-92, Cham: Springer International Publishing.

Shawa, H. (2024). Strike an Elizabethan pose: Early music diplomacy—Queen Elizabeth I's clockwork organ gift to the Ottoman court. *Music and Cultural Diplomacy in the Middle East: Geopolitical Re-Configurations for the 21st Century,* 51-68, Cham: Springer International Publishing.

Smith, J. (2003). *Beatles and British cultural diplomacy.* London: Harper Collins.

Statler, K. C. (2012). The sound of musical diplomacy. *Diplomatic History*, 36(1), 71-75.

Stockemer, D. et al. (2017). Voting in the Eurovision song contest. *Politics*, 38(4), 428-442.

Taylor, P. M. - Smith, W. B. (2017). Instruments of diplomacy: 19th century musical instruments in the Smithsonian collection of Thai royal gifts. *The Journal of the Siam Society*, 105, 245-272.

Toker, H. - Erbay, H. İ. (2018). The Musical performance presented for Sultan Abdülaziz at the Crystal Palace-as an example using music as a diplomatic tool. *Musicologist*, 2(1), 32-48.

Türkmen, E. F. (2012). Kültürler arası ilişkilerde müziğin rolü ve önemi Karol Szymanowski'de Anadolu izleri. *Qualitative Studies*, 7(2), 1-13.

Vuletic, D. (2018). *Postwar Europe and the Eurovision song contest*. London: Bloomsbury Publishing.

Vuletic, D. (2018b). The Eurovision song contest in the musical diplomacy of authoritarian states. *International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage*, 213-234, Berlin: Springer.

Williams, M. M. (2020). *Instrumentation and International Relations: Music as a Major Key in cultural diplomacy.* Texas: Texas State University Honors Thesis.

Wood, J. L. (2022). "Of the Organs of Her Minde": The keyboard diplomacy of Elizabeth I. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*, 17(1), 108-117.

Electronic Sources

URL-1: Clarke, D. (2020). Cultural diplomacy. *Oxford Research Encyclopedia of International Studies*. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190846626.013.543 (Accessed: Semtember 3 2024)

URL-2: Esteban, M. (2019). The EU's role in stabilising the Korean Peninsula. *Real Instituto Elcano*. https://www.realinstitutoelcano.org/en/work-document/the-eus-role-in-stabilising-the-korean-peninsula/ (Accessed: September 4 2024)

URL-3: TRT Haber. (2012). https://www.trthaber.com/haber/gundem/trt-eurovision-kararini-acikladi-67160.html (Accessed: June 1 2024)

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarların bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Bu çalışma üç yazar tarafından ortaklaşa hazırlanmıştır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi, literatür taraması, ana argümanların oluşturulması ve metnin büyük bir kısmının yazımı ilk yazar tarafından gerçekleştirilmiştir. İkinci yazar, kaynakların derlenmesi, belirli bölümlerin yazımına katkı sağlanması ve içerik bütünlüğünün sağlanmasında görev almıştır. Üçüncü yazar ise çalışmanın son okumasını yapmış, kaynakların kontrolü ve biçimsel düzenlemeler konusunda katkıda bulunmuştur. Tüm yazarlar çalışmayı okuyup onaylamıştır. */ This study was jointly prepared by three authors. The theoretical framework of the study, literature review, formulation of main arguments, and writing of a large part of the text were carried out by the first author. The second author was responsible for compiling sources, contributing to the writing of certain sections, and ensuring content integrity. The third author reviewed the final draft, contributed to the verification of sources, and assisted with formal editing. All authors have read and approved the study.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 27.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 14.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1574591
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 1188-1207.

Derleme Makale
Compilation Article

MONOGRAMLARIN TARİHSEL VE GÜNCEL KULLANIMI

♦

HISTORICAL AND CURRENT USE OF MONOGRAM

Elanur PİLİCİ*

ÖZ: Görsel semboller, tarih boyunca kimlik oluşturma ve iletişim kurmada önemli bir rol oynamıştır. Krallar, hanedanlıklar, soylu aileler, şehirler ve kurumlar, monogram tasarımı aracılığıyla kimliklerini ve değerlerini nesilden nesile aktarmışlardır. Semboller, antik çağlardan günümüze kadar evrimleşerek güncelliğini korumayı başarmıştır. Zamanla ürünlerin, hizmetlerin ve kurumların tanınırlığını artırma ihtiyacı, tasarımın gelişmesine zemin hazırlamıştır. Kişilerin adı ve soyadı baş harflerinden oluşan monogramlar, bu tasarım ihtiyacının ilk örnekleri arasında yer alır. Daha eski tarihlere bakıldığında ise şehirlerin isimlerinin baş harflerinden oluşan monogram tasarımları da karşımıza çıkar. Kitap başlangıç harfleri, paralar, mühürler ve çeşitli ürünler, tasarlanan monogramların kullanıldığı alanlardan sadece birkaçıdır. Makalede, kimlik ve marka oluşturmada etkili bir araç olarak kullanılmaya devam eden monogramları grafik tasarım ürünü olarak ele alarak tarihsel gelişimini nitel araştırma yöntemi ile incelemeyi ve işlevlerini tartışmayı amaçlamaktadır. Bu çalışmada, monogramların tarihsel gelişimi ve günümüzde grafik tasarım bağlamındaki işlevleri ele alınmıştır. Literatür taramasına dayalı bu derlemede, görsel sembollerin tarihsel süreç içindeki dönüşümleri ve markalaşma üzerindeki etkileri incelenmiş; bulgular, tarihsel örnekler üzerinden değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Monogram, Semboller, İnisiyal, Mühür, Logo

ABSTRACT: Visual symbols have played an important role in identity formation and communication throughout history. Kings, dynasties, noble families, cities, and institutions have transmitted their identities and values from generation to generation through monograms. These symbols have evolved from antiquity to the present day, managing to remain relevant. Over time, the need to increase the recognition of products, services, and institutions has paved the way for the development of design. Monograms consisting of the initials of people's names and surnames are among the first examples of this design need. Looking further back, monograms comprised of the initials of the names of cities also appear. Book initials, coins, seals, and various products are just a few of the areas where monograms are used. This study aims to examine the historical development of monograms, which remain an effective tool for identity and branding in modern graphic design, and discuss their various functions. Within this context, the study methodologically examined the academic studies based on description and observation, and the results were evaluated in the conclusion section.

Keywords: *Monogram, Symbols, İnitials, Signet, Logo*

* Doç.-İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü/İstanbul-elanurpilici@aydin.edu.tr (Orcid: 0000-0003-1831-8036)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Monogramlar, tarih boyunca birçok medeniyet tarafından sembolik ve estetik ifadenin bir aracı olarak kullanıldığı, bir kişinin ya da kurumun isminin baş harflerinden oluşan görsel tasarımlardır. İlk örnekleri antik döneme kadar uzanan monogramlar, özellikle Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde büyük bir değer ve önem kazanmıştır. Bu dönemde monogramlar farklı toplumsal sınıflar tarafından kimlik ve statü göstergesi olarak benimsenmiştir. Aristokratlar, dini yapılar ve ticari kurum ve kuruluşlar, bu hoş, zarif ve anlam yüklü sembolleri kendilerini temsil eden güçlü birer araç olarak kullanmışlardır. Monogramlar, sadece birer harf kombinasyonu olmaktan öte, tarihsel süreç içerisinde bir sanat formuna dönüşerek temsil ettiği ve taşımış olduğu kültürel anlamlarla bir prestij simgesi haline gelmiştir.

İnsanlık tarihi boyunca semboller varlığını sürdürmüş ve farklı kültürlerde farklı biçimlerde karşımıza çıkmıştır. Mısır'da hiyeroglif, Mezopotamya'da çivi yazısı değişime uğrayarak sembollerin ilk öncülerinden biri olarak kabul edilir (Akın, 2006: 37). Aslan, boğa ve kartal gibi figürler, kraliyet gücünü ve kudretini temsil etmek için kullanılmıştır. Semboller, zamanla Avrupa'daki toplumlar tarafından da benimsenmiştir. Özellikle de Gotik mimari gibi sanatsal akımlarda yer almıştır.

Gotik tarzda inşa edilen katedraller ve kaleler, genellikle aslan heykelleri ve mimari süslemelerde kullanılan, hayvan veya grotesk insan biçiminde tasvir edilen heykeller olan gargoyle figürleri ile süslenmiştir. Bu semboller, bir yandan yapının/binanın ihtişamını ve gücünü vurgularken, diğer yandan da dini ve manevi anlamlar taşımıştır. Avrupa'da amblem ve arma kullanımı da bu dönemde yaygınlık kazanmıştır. Soylu aileler ve şövalyeler, kimliklerini ve değerlerini temsil eden amblemler ve armalar tasarlamışlardır.

Türk tamga geleneği de bu bağlamda ele alınabilir. Kökenleri Milattan Öncesi dönemlere uzanan ve günümüzde de özellikle Hazar ötesi Türk toplulukları tarafından büyük önem verilen bir kültür mirasıdır. Çağdaş Türkçede kullanılan damga sözcüğü de buradan gelmektedir. Tamgalar, bireyi veya toplumu ifade eden özel işaretler olarak, Türklerin kendilerine ait her şeyin üzerine kazıdıkları semboller olmuştur. Bu işaretler kimi zaman birbirine benzese de, her biri farklıdır ve Türk toplumlarının düşünce dünyasını yansıtır. Ayrıca, sahip oldukları varlıkların bir tür "tapu belgesi" işlevini görürler. Tamgalar, Türklerin düzenli aile ve toplum yapısında farklılıklarını ortaya koymak için kullandıkları hususi imzalardır. Oğuz Kağan Destanı'nda da görüldüğü gibi, bu işaretler Türk tarihinin derinliklerinden gelen bir gelenektir. Mezar taşlarından hayvanlara, kaya yazıtlarından taş kitabelere kadar geniş bir alanda kullanılmıştır. Bu kültür, yalnızca geçmişin bir kalıntısı değil, aynı zamanda bugüne kadar süregelen bir mirastır. Tamgalar, Türk boylarının kimliklerini korumalarına ve coğrafi

olarak geniş bir alanda iz bırakmalarına yardımcı olmuştur. Hunlardan başlayarak Göktürkler, Uygurlar, Kırgızlar, Peçenekler ve diğer birçok Türk topluluğu tamga kültürünü benimsemiş ve bu gelenek üzerinden bir kimlik inşa etmiştir. Günümüzde de Türk dünyasında, özellikle Kazak, Kırgız, Türkmen ve diğer topluluklar arasında bu miras yaşamaya devam etmektedir.

Selçuklular ve Osmanlı İmparatorluğu gibi büyük imparatorluklar da çift başlı kartal, tuğra ve hilal gibi sembolleri kullandılar. Osmanlılar, hükümdarlıklarının ilk yıllarında farklı tuğra formları kullanmış olsalar da, 15. yüzyıldan itibaren kendilerine özgü ve tanınan bir tuğra biçimini geliştirmişlerdir (Sertoğlu, 1975: 15). Bu özgün tuğra, yalnızca padişahın imzası değil, aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin ve onun temsil ettiği gücün de simgesi haline gelmiştir. Tuğralar, Osmanlı padişahlarının imzası niteliğindeydi ve resmi belgelerde Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü ve otoritesini yansıtıyordu.

Uzak Doğu'da da benzer sembol ve işaretlerin aynı işlevlere sahip olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Özellikle Japonya'da samuraylar, ailelerini ve soylarını temsil eden monlar kullanmışlardır. "Mon" kelimesi Japonca'da bir aile ya da klan amblemi anlamına gelir. Bu monlar, genellikle kutsal hayvanlar veya doğa motiflerinden oluşmuştur. Samuraylar için mon, sadece bir sembolden ibaret değildi; aynı zamanda kimliklerinin, soyluluklarının ve sadakatlerinin de bir göstergesiydi. Boller, samurayların zırhlarında, kılıç kınlarında, bayraklarında ve hatta ev eşyalarında yer alırdı. Monlar, samurayın hangi aileye ya da klana bağlı olduğunu ve bazen de onun kişisel özelliklerini simgelerdi.

Güç sembolleri, farklı kültürlerde farklı anlamlar taşısa da ortak bir paydada buluşmaktadır: Gücü, kudreti, prestiji ve otoriteyi temsil etmektedir. Semboller, tarih boyunca insanlığın inançlarını, değerlerini, tarihsel/toplumsal düzeylerini ve siyasi ideallerini yansıtmıştır.

Bu çalışmadaki amaç monogramın, kimlik oluşturma ve iletişimde yarattığı algılamayı tartışmak ve rolünü vurgulamaktır. Antik çağlardan günümüze kadar gelmiş olan monogramlar, kişilerin, ürünlerin, hizmetlerin ve kurumların tanınırlığını artırmak amacıyla tasarlanmıştır. Monogramların neredeyse yazı kadar eski olduğu söylenebilir. İlk monogramlar, Mısır'da imza yerine kullanılan kaşeler olarak bilinmektedir. Bu semboller, Mısır'dan Yunanistan'a ve Roma'ya yayılmıştır. Antik Yunan'da sikkeler üzerinde kraliyet imzası olarak kullanılan monogramlar da bilinmektedir. Başka medeniyetlerde de paraların üzerinde sıkça monogramlara rastlamaktayız. Aynı zamanda, dini monogramlar da oldukça yaygındır. Bunlar arasında en ünlüsü "Chi - Rho" sembolüdür. Bu sembol, Grek alfabesinin Chi (X) ve Rho (P) harflerini ustaca iç içe geçirerek gizemli bir imza oluşturur. Bu imza, erken Hristiyanlığın en eski ve en güçlü sembollerinden biridir ve İsa Mesih'in kimliğini fısıldar.

Monogram kelimesi Yunanca kökenlidir. Mono ve gram sözcüğünün

birleşmesinden oluşmuştur. Monogram tasarımı ile tipografiyi bir araya getiren iç içe geçmiş birkaç harf içeren bir sembolü ifade eder. Genellikle kurum adının veya sahibinin isminin iki veya üç harflik bir kombinasyonunu içerir. Sprague monogramı şöyle tanımlamaktadır:

> Monogram - bileşik bir harf veya adından da anlaşılacağı gibi, artık ayrı olmayan iki veya daha fazla harfin tek bir işarette (basit veya karmaşık) birleşimidir. İster bir kişinin birden fazla isminin baş harfleri olsun, ister rozet, sembol ya da ticari marka olarak kullanılsın fark etmez. Önemli olan, birkaç harfin anlamını taşıyan tek bir işaret olmasıdır. (Spragu, 1927: 1).

Monogramlar, bir veya birkaç harfin estetik bir bütünlük içinde birleştirilmesiyle oluşan, kişi veya kurumların kimliğini temsil eden özgün işaretlerdir. Bu harfler, bir isim veya soy ismin baş harflerinden oluşur ve sıklıkla iç içe geçmiş bir şekilde tasarlanır. Monogramlar, yalnızca bir imza olmaktan öte, bir markanın görsel kimliğinin temelini oluşturan güçlü bir sembol haline gelebilir.

Günümüzde monogram, birçok ünlü moda evinin ve lüks markanın vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. Louis Vuitton, Chanel, Gucci gibi markaların ikonik monogramları, bu markaların prestijini olduğu kadar tarihini de yansıtmaktadır. Monogramların bu kadar popüler olmasının nedenlerinden biri, akılda kalıcı ve tanınabilir olmalarıdır. Sadece birkaç harften oluşan bu işaretler, tüketicilerin zihninde son derece güçlü bir imaj oluşturur ve markayla özdeşleşmelerini sağlar.

Monogramların önemi sadece görsellikten ibaret değildir. Aynı zamanda tarihsel ve kültürel bir değere sahiptir. Kimlik ve iletişim kurma ihtiyacının bir ürünü olarak ortaya çıkan monogramlar, zaman içinde evrimleşerek modern tasarımın temelini oluşturmuştur. Günümüzde de kişisel markalaşma, moda ve tasarım dünyasında önemli bir yer tutan monogramlar, markaların kendilerini farklılaştırmak ve tüketicilerle daha güçlü bir bağ kurmalarını sağlamaktadır.

Monogramlar, markalaşmadan kişisel ifadeye, moda ve dekorasyondan grafik tasarıma kadar geniş bir kullanım alanı bulmakta ve modern dünyada da önemini sürdürmektedir. Hem görsel çekicilikleri hem de işlevsellikleriyle dikkat çeken monogramlar, bir yandan sade ve zarif bir estetik sunarken, diğer yandan kişisel ya da kurumsal kimliklerin güçlü bir temsilcisi olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışma, monogramların tarihsel evrimini ve farklı kültürel dönemlerde nasıl bir anlam kazandığını detaylı bir şekilde inceleyecektir. Ayrıca monogramların sanat ve tasarım dünyasındaki yerini değerlendirerek, gelecekteki yaratıcı ve yenilikçi kullanım alanlarına dair öngörüler sunmayı amaçlamaktadır. Monogramların geçmişten günümüze uzanan bu etkileyici yolculuğunu keşfederken, onların bir simge olmanın ötesinde, görsel dilin güçlü bir aracı olduğunu da gözden geçireceğiz.

Makale, literatür tarama yöntemi ve metinsel analiz yoluyla analiz edilmektedir. Nitel araştırma yöntemi kullanılarak kitap, tez, makale ve internet kaynaklı literatür taraması yapılmıştır. Tarihsel süreçten elde edilen bulgular kuramsal çerçevede, incelenmiştir ve araştırma kapsamında markaların pazarlama stratejisinde kullanılan logo, sembol, monogramlar markalaşmada en önemli unsurlardan biri olduğu açıklanmıştır.

1.Monogramın Kısa Bir Tarihi

Monogram, sanatçının kişisel damgası niteliğindedir. Tarihte ilk örneklerine antik Roma döneminde rastlanan monogram, özellikle Orta Çağ'da yaygınlaşmış ve sanatçılar için imza yerine kullanılmıştır. Özellikle 15. ve 17. yüzyıllarda yaşayan ressam ve gravürcüler, eserlerine kişisel tarzlarını yansıtan özgün monogramlar eklemişlerdir. Dürer'in ünlü monogramı gibi, bu işaretler sadece bir imza değil, aynı zamanda sanatçının kimliğinin görsel bir ifadesi olmuştur. Monogram kullanımı, 19. yüzyılda da sürdürülmüş ve Ön-Raphaelciler, Toulouse-Lautrec, Nabiler, Klimt ve Kandinsky gibi önemli sanatçılar tarafından benimsenmiştir." (Akın, 2006: 39)

Önceleri tek harften, sonraları iç içe girmiş iki ya da daha çok sayıda harften oluşman arma ya da marka, bir adın bütün harflerinden ya da mektup kâğıdı, mühür ya da başka yerlerde kullanılmak üzere kişinin ad ve soyadının baş harflerinden oluşabilir. Erken Yunan ve Roma sikkelerinin çoğunda hükümdarların ya da kentlerin monogramları yer alır (Ana Britannica, 2004: 198).

İnsan türüne ait bilinen en eski arkeolojik kalıntılarından elde edilen bilgiler, işaret, sembol ve simgelerin kullanıldığı bilinmektedir. İsmin baş harflerinden (inisiyal) oluşan ve sanatsal bir tasarım halinde bir araya getirilmiş yazı karakteri ya da figür olarak tanımlanabilecek monogramın bilinen en erken kullanımı, Antik Yunan ve Roma dönemindeki paralar üzerinde olmuştur (Öztürk, 2016: 69).

Monogram, kişisel ve kurumsal kimliği ifade etmek amacıyla bir veya daha fazla harfin birleşiminden oluşan sembollerdir. Antik Yunan ve Roma dönemlerinde monogramlar, toplumun çeşitli kesimlerinde önemli bir rol oynamıştır. Bu semboller, yalnızca estetik bir öğe olarak değil, aynı zamanda sosyo-politik ve ekonomik kimlikleri belirlemede kullanılan işlevsel araçlar olarak da görülmüştür. Antik Yunan'da monogramların en belirgin kullanımı sikkelerdir. Şehir-devletler kendi paralarını basarken, bu paraların üzerlerine kimliklerini belirtmek amacıyla monogramlar eklemişlerdir. Bu monogramlar genellikle, sikkenin basıldığı şehri veya yöneticiyi temsil eden harflerden oluşurdu. Örneğin, Atina'da basılan sikkelerde baş harf olan "A" monogramı bulunurdu. Ayrıca, monogramlar sanat ve mimaride de yaygın olarak kullanılıyordu. Heykeltraşlar ve ressamlar, eserlerinin üzerine kendi isimlerinin monogramlarını ekleyerek, hem kimliklerini belirtirler hem de eserlerini imzalamış olurlardı. Bu tür monogramlar, sanatçının eserinin orijinalliğini ve kalitesini garanti altına alırken, aynı zamanda sanatçının

tanınmasına da katkıda bulunurdu.

Roma İmparatorluğu döneminde monogram kullanımı daha karmaşık ve yaygın hale gelmiştir. Roma döneminde de sikkeler, hükümdarların veya önemli şahsiyetlerin monogramlarını taşırdı. Bu sikkeler, yalnızca ticari amaçlarla değil, aynı zamanda siyasi propaganda aracı olarak da kullanılmıştır. Hükümdarın monogramı ya da baş harfleri, halkın bilinçaltında iktidar ve meşruiyet kavramlarını pekiştiren semboller olmuştur. Bunun yanı sıra, Roma döneminde askeri birliklerin ve lejyonların da kendilerine özgü monogramları bulunurdu. Bu monogramlar, askerlerin ekipmanlarında ve standartlarında yer alarak, farklı birliklerin kimliklerinin ve bağlılıklarının belirlenmesini sağlardı. Roma lejyonları arasında kullanımı oldukça yaygın olan bu monogramlar, disiplini ve düzeni güçlendirmek amacıyla da kullanılmıştır. Son olarak, Roma'da zanaatkârlar ve tüccarlar da ürünlerine ve eşyalarına monogramlarını ekleyerek, mallarının orijinalliğini ve kalitesini garanti altına almışlardır. Bu monogramlar, ticarette güven ve sadakati sağlamak amacıyla önemli bir role sahip olmuştur.

Antik Yunan ve Roma dönemlerinde monogramlar, aynı zamanda kimlik belirtme, otoriteyi vurgulama ve bir ürünün ya da eserin orijinalliği garanti altına alma gibi çeşitli işlevlere sahip olmuştur. Sikkelerden sanata, askeri birliklerden ticarete kadar pek çok alanda kullanılan monogramlar, bu dönemin sosyopolitik ve ekonomik dinamiklerini anlamada önemli ipuçları sunmaktadır.



Görsel 1. Tiberius Julius Aspurgus Bospor krallığı (14/15 yy) (altın) bronz madeni para örneği. Monogramları okuma yöntemi hakkında tahminlerden: Aspurg'un zamanla değişen adını ve unvanlarını şifrelemesidir (Choref, 2019: 97-116).

Orta Çağ'da da monogramlar paralar, mücevherler ve diğer sanat eserlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Orta Çağ boyunca, monogramlar el yazmalarında ve diğer kutsal metinlerde süsleme olarak kullanılmıştır. Bu dönemde, monogramlar Avrupa'da soylular ve din adamları tarafından mülkiyet işaretleri ve imzalar olarak da kullanılmıştır. Zaman içinde monogramlar sanatsal bir ifade biçimi olarak da gelişim göstermiş ve karmaşık tasarımlar ile estetik değeri yüksek eserler ortaya çıkmıştır. Rönesans döneminde, monogramlar sanat ve tasarımda yeniden popülerlik kazanmış, kişisel ifade aracı olarak geniş çapta kullanım alanı bulmuştur. Ayrıca monogramlar sanatçıların eserlerinde imza olarak yer almıştır. Monogramlar matbaanın gelişmesiyle birlikte daha geniş kitlelere ulaşmıştır. 19. yüzyılda, Sanayi Devrimi ile birlikte monogramlar seri üretilen ürünlerde de kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemden itibaren monogramlar daha kapsamlı bir işlev kazanarak, marka kimliği ve kurumsal

kimlik oluşturma aracı olarak önemli hale gelmiştir. Günümüzde monogramlar, lüks markalar, oteller, ve kişisel ürünler gibi birçok farklı alanda kullanılmaktadır.

2. Mühürlerde Monogram Kullanımı

İlk mühürler imza görevi üstlendiği için üzerinde monogramlar kullanıldı. Mühürler, insanlık tarihinin en eski ve en gizemli eserlerinden biridir. 7000 yıllık geçmişleri boyunca, sadece basit birer nesne olmaktan öte, otoriteyi ve resmiyeti temsil eden semboller olarak işlev görmüşlerdir. Mühürler, iz bırakan büyülü araçlardır. Balmumu, kil veya plastik gibi yumuşak malzemelere basılarak nesnelere damgalanan bu işaretler, kimlik doğrulama, belge güvenliği ve mülkiyet göstergesi olarak kullanılır:

> Mühür: üstünde bir insan adı kazılı, metalden, değerli ya da yarı değerli taşlardan yapılan küçük damga. Genellikle bir taban bölümüyle bir saptan oluşur. Bir zincire takılarak boynunda ya da küçük bir kese içinde cepte taşınır. İlk mühürler Mezopotamya'da kullanılmıştır. Burada yazılı belgeler genellikle kilden tabletlere kazınırdı. Kil sertleşmeden önce üstüne mühür de basılırdı (Kınık, 2005 s. 29).

İslam Ansiklopedisi'nde mühür şöyle tanımlanmaktadır: "Farsça olan mühür (mühr) kelimesi kıymetli veya yarı kıymetli taşlar gibi sert malzeme üzerine, basıldığında düzgün çıkması için ters olarak kazınmış imza yerine geçen yazı, arma, simge veya damgalarla bunların baskısı için kullanılır; Arapçası hâtem ve tâbi' (tâbe') dir." (Taş ve Bozkurt, 2020: 527).

Antik dünyada kil ve balmumu mühürler daha çok yaygındı. Genelde, mühür şeklinde yüzükler veya özel matrislerin izlenimlerini içeriyorlardı. Kil mühürlere Mısır'da sıklıkla rastlanmaktadır. Kuzey Karadeniz'de nemli iklimden dolayı bu tür mühürler yok olmuşlardır.

> Mühürlere isim yazmak mutlaka adet değildir. Herkesin kendisine göre bir alameti, bir mührü olabilir. Mesela Jul Sezar, mührü üzerine bir Venüs hak ettirmiş idi. Kayser Augustus'un mühründe, bir Eb-ru'l-hevl, Pompe'ninkinde bir gemi pruvası üzerinde bir köpek resmi bulunur idi. Avrupa hükümdarların da mühürleri resimli ve nakışlıydı. Hatta kendi resimlerini havi olanlar vardı (Asim, 2012: 234).



Görsel 2. Hitit dönemine ait altın mühür yüzük (URL-1)

Bilinen ilk tarihçilerden biri olan Herodot'un kayıtlarına göre, ilk mühürlü yüzükleri Babilliler takmış. Bu iddia, günümüzde Babil kalıntılarında yapılan kazılarla da doğrulanıyor. Bu bulgular, Babillilerin sadece güçlü bir medeniyet değil, aynı zamanda sembolizm ve kimlik bilincinin de öncüler olduğunu gösteriyor. (Hammer-Purgstall, 1999: 5).

Uygarlıklar gelişip siyasi, ticari, diplomatik ve sanatsal alanlarda karmaşıklaştıkça, mühürler de bu değişime ayak uydurarak yeni formlar ve nitelikler kazanmıştır. Artık basit birer yüzükten çok öte, statü ve gücün sembolü haline gelen mühürler, parmağa takılamayacak kadar büyüdüklerinde bile önemini kaybetmemiş, kollara takılarak veya göğüste taşınarak kullanılmıştır. (Hammer-Purgstall, 1999: 6) Ortaçağ boyunca mühürler, kimlik doğrulama ve belge güvenliği için önemli bir araç haline gelmiştir. Aristokratlar ve din adamları, kişisel mühürlerini resmi belgeleri onaylamak için kullanırken, ayrıca ticaret ve mülkiyet işlemlerinde de kullanılmıştır.



Görsel 3. Tauride Chersonesos'tan yeni antika kurşundan monogramlı mühür. Taurica'da bulunan eski mühürler: 1 — Nero'nun lehtarı ve Chersonesos'un Birinci Archontu; 2 - bilinmeyen bir konsolosun lehtarı (Choref, 2017: 101).

Mühürlerin kullanılmasının en temel sebebi, hükümdarların ve toplulukları temsil eden önemli kişilerin sözlerini yazılı olarak iletmelerine resmiyet kazandırmaktır. Bu belge üzerine basılan mühür sayesinde, yazılı metnin kim tarafından gönderildiği ve onaylandığı açıkça belli olur. Kısacası, mühür, sözlü iletişimin yazılı hale getirilmesinde güven ve otorite unsuru olarak işlev görmüştür. Tarihte bilinen en meşhur mühür,

> Hz. Süleyman'ın, üst üste yerleştirilmiş biri ters biri düz iki eş kenar üçgen olmuş altı köşeli yıldız (heksagram, Davut Yıldızı) biçiminde bir işaret taşıyan yüzüğüdür. Yıldızın köşelerinde Musa, Harun, Yakub, Davud, İshak ve İbrahim peygamberlerden birinin adı kazılırdı … Eski Mısır belgeleri papirüs üstüne yazılır, rulo yapılır ve sicimle bağlanırdı. Sicimin düğümü mumla kaplanır, üstüne mühür basılırdı. Belgelerin böyle mühürlenmesi Mısır'da her yerde yayıldı. Eski Yunanlılar, Romalılar ve Bizanslılar da mühür kullandılar. Ortaçağ'da mühürler tunç ya da gümüşten yapılır, reçineden üretilen yeşil ya da kırmızı bir mum ya da balmumu üstüne basılırdı. 16. yüzyılda bunun yerini alan gomalak günümüzde de kullanılmaktadır. Ortaçağ'da berat ya da senetlerin gerçekliği, üstlerine iliştiren resmi mühürle kanıtlandı. 12. yüzyılda gizlilik sağlamak üzere, belgeler katlandıktan sonra mum mühürle yapıştırılmaya başladı… Mühür Araplarda da vardı İslam'ın ilk dönemlerinde Hz. Muhammed'in çevredeki devletlerin başındakileri İslam dinine katılmaya çağırdığı mektuplarına basılmak üzere 1,5 cm çapında, yüzük biçiminde gümüşten bir mühür hazırlandı. Peygamber bu mührü sağ elinin yüzük parmağında yaşamı boyunca taşıdı. (Ana Britannica, 2004: 343).

Pers topraklarından Mısır'a ve Yunanistan'a kadar uzanan bir coğrafyada, mühürlü yüzük sadece bir aksesuarın ötesinde, hükümranlık ve sınırsız gücün somut bir göstergesi haline gelmişti. Kralın parmağındaki bu

mücevher, sadece ona değil, imparatorluğun tamamına da hükmetme yetkisi bahşederdi. Kral, mührünü bir başkasına verdiğinde, bu sadece yetki devri değil, aynı zamanda tam bir güven duygusunun da ifadesiydi. Bu anlamlı jest sayesinde mührün sadece bir mühür olmaktan öte, "güvenin sembolü" haline gelmesi sağlanmıştı. (Hammer-Purgstall, 1999: 5).

Resmi kurumlarda mühür kullanımı, köklü bir geçmişe sahiptir. Antik çağlarda krallar ve din adamları, otoritelerini ve kimliklerini sembolize etmek için mühürler kullanmışlardır. Bu gelenek günümüze kadar uzanmış ve resmi kurumların adeta birer imzası haline gelmiştir (Yıldırım, 1994 s. 36). Neredeyse her kurumun kendine özgü bir mührü bulunur. Kamu kurumları, mahkemeler, polis teşkilatı ve posta kurumu gibi kurumlar, kullandıkları mühürlerle resmiyetlerini ve yetkilerini teyit ederler. Mühür basmak, bir belgenin veya işlemin resmiyet kazanması ve kurum tarafından onaylanması anlamına gelir.

Günümüzde devletler ve kurumlar, yasal sorumluluklarını ve yetkilerini belgelemek için hâlâ mühür ve damga kullanmaktadır. Bu geleneksel yöntemler, modern dijital çağda bile önemini korumakta ve resmi işlemlere güven ve meşruiyet kazandırmaya devam etmektedir. Mühürler, sadece basit birer damga olmaktan öte, sembollerin, monogramların ve figürlerin konuştuğu birer kimlik dilidir. Tarih boyunca krallardan tüccarlara kadar pek çok kişi, kimliklerini ve otoritelerini mühürleriyle temsil etmiştir. Antik çağlardan beri ticarette büyük önem taşıyan mühürler, adeta birer imza görevi görmüştür. Farklı medeniyetler ve kültürler, kendi kimliklerini ve değerlerini mühürlerine yansıtmışlardır. Bu açıdan Osmanlı padişahlarının fermanlara bastıkları tuğralar, mühür sanatının en güzel örneklerinden biridir (Ersoy, 1995: 433). Zamanla değişen şekilleri ve tasarımlarıyla mühürler, sadece kimlik değil, aynı zamanda tarihi de yansıtan birer hazine değerindedir. Her mühür, arkasında yatan bir hikâyeyi ve bir kültürü de barındırır.

15. yüzyılda Avrupa'da gelişen kitap basımıyla birlikte basımevleri, sanat eseri olarak kabul edilen işaretler kullanmaya başladılar. Daha sonra Sanayi Devrimi'nin getirdiği gelişmeyle üretim ve çeşitlilik arttıkça amblemlerin sayısı da artmıştır.



Görsel 4. Matbaa monogramı Britanicus, Angelus İtalya Brescia 1485 – 1511 (URL-2)

Ortaçağ, sadece siyasi ve tarihi açıdan değil, aynı zamanda sanatsal ve ticari açıdan da oldukça verimli bir dönemdi. Bu dönemde dinsel, sanatsal ve

ticari kimliği temsil eden armalar ve monogramlar yaygın olarak kullanılmıştır. İlk matbaacılar, eserlerini diğerlerinden ayırt etmek ve özgünlüklerini kanıtlamak için özel işaretler kullanmışlardır. Bu işaretler çoğunlukla monogram veya arma şeklinde olurdu ve eski baskı kitaplarını belirlemede büyük önem taşır. Ressamlar, oymabaskı ustaları ve seramikçiler de eserlerini imzalamak ve kimliklerini belirtmek için benzer işaretler kullanmışlardır. Ortaçağ tüccarları da bu gelenekten geri kalmamış, adlarının baş harflerinden oluşan ve aile armalarına öykünen özel işaretler tasarlamışlardır. Bu monogramlar, sadece kimlik belirtmekle kalmamış, aynı zamanda ticaret belgelerinde ve ürünlerde de kullanılmıştır (Ana Brtannica, 2004: 198).

Monogramlar, ilk ortaya çıktıklarında ürünlerin kimlik kartı gibi bir işlev görmüşlerdir. Ürünün kime ait olduğunu veya kim tarafından üretildiğini göstermek için kullanılmışlardır. Monogram kullanımının yaygınlaşması Geç Orta Çağ'a denk gelse de, daha önceki dönemlerde de izlerine rastlanmıştır.

Jasaburo Kuwayama, monogramın doğuşunu şu şekilde açıklar:

> Ayrıca, gemi batmaları, doğal afetler ve deniz korsanlarının saldırıları gibi olaylarda malların üzerinde bir işaret bulunmasının, bu malların kime ait olduğunu ve tanınabilirliğini kolaylaştırdığı görülmüştür. Sonraları, gemi taşımacılığının yüksek güvenlik altında yapılması, tüketiciler açısından bu özelliğini yitirmiş olsa da, bu uygulamanın kalıntıları Orta Çağ'dan günümüze kadar ulaşmıştır. Örneğin, sığır sürülerinde ticari marka ve tanınırlık işaretleri kullanılmaya devam etmektedir. (Kuwayama, 1977: 8).

Yazar Murat Bardakçı'ya göre Osmanlı hanedanı monogram kullanımına Batı' dan ziyade İstanbul'a gelip giden Mısırlı zengin aileleri vasıtasıyla alışılmıştır. 19. yüzyıl Osmanlı Devleti'nde başlayan Batılaşma hareketleri çerçevesinde özellikle hanedan ve saray çevresinde yemek kültürü, giyim kuşam gibi gündelik alışkanlıklarda Batılı hayat tarzı benimsenmiştir. Bu donemde peçete, yastık kılıfı, bohça, şase, yatak örtüsü, gömlek, fincan gibi kişisel eşyalarda sahibinin adının baş harflerinden oluşan monogram kullanımına rastlanmaktadır. Sultan Abdülmecid'in kızı Refia Sultan'a ait, "RS" monogramı ipekli bohça gibi eşyalar bunlara örnek oluşturmaktadır" (Öztürk, 2016: 71)

> Sultan II. Abdülhamid monogramı hem Latin harfleri (AH) hem de Arap harfleri (Ayn Ha ع ح) ile düzenletmiştir. Uluslararası arenada ve devlet içinde, değişen siyasi koşullara göre imajını anlaşılır kılacak siyasi bir kimlik olarak kullanmıştır. ''AH" monogramı zarif bir şekilde tasarlanış olup mimariden küçük eşyalara kadar birçok eserde farklı tasarımlarla karşımıza çıkar. Latin harfli "AH" monogramları genelde bitkisel bezemeli kıvrımlarla şekillenmiştir, az sayıda olmak üzere harflerin üzerinde taç motifinin kullanıldığı monogramlar da mevcuttur, Arap harfleri (ع ح) ile tasarlanan monogramı Sultan Abdülhamid döneminin en gözde sanat akımı Art Nouveau etkilidir. (Öztürk, 2016: 71).

				
Latin harfleriyle Sultan II. Abdülhamid'e ait monogram	Refia Sultan'a ait taçlı "RS" monogramı	Arap harfiyle Sultan II. Abdülhamid'e ait Arap Harfleri ile monogram	AH" monogramlı, koltuk.	Osmanlıca olarak "Refia Sultan" yazılı kahve fincanı

Görsel 5. *II. Abdulhamid Monogramı ve Milli Saraylar Koleksiyonu* örnekleri. (Öztürk, 2016: 71).

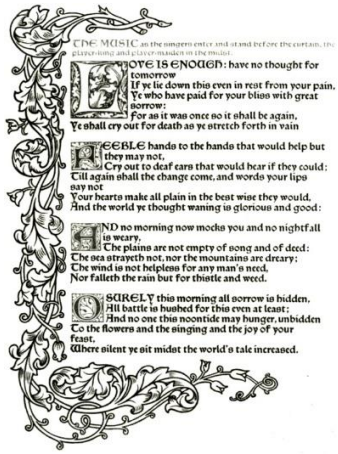
Dördüncü yüzyıldan beri el yazmalarında kullanılan inisyaller, sadece basit baş harflerden öte, metne görsel bir ihtişam katan süslü sanat eserleridir. Bu büyük ve gösterişli harfler, 13. yüzyıldan sonra matbaanın gelişmesiyle birlikte dekoratif başlık harfleri olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde ise inisyaller, tipografik uygulamalarda farklı bir rol üstlenmektedir. Kullanılan fontların kapitalleri ile uyumlu şekilde tasarlanan inisyaller, paragraf başlarında farklı yerleştirmelerle görsel bir denge ve hiyerarşi oluşturmaya yardımcı olur (Ganiz, 2004: 36).



Görsel 6. Johann Gutenberg İncil' den bir örnek (URL-3)

Gutenberg, Peter Schüffer ile birlikte textur yazı formatlarını kullanarak 42 satırlık İncil'i basıma hazırlamayı başladı. Ancak bitiremeden ortağı Fust'tan ayrıldı. İncil 1456 yılında Fust tarafından tamamlanarak basıldı (Ganiz, 2004: 46).

İncil için "Gotik Textura" tek yazı karakteri olarak kullanıldı. Metin kısmı baskılar ile gerçekleştirilse de renkli inisyaller ve diğer resimsel kısımlar kaligraf ve illüstratörler tarafından resimlendirildiler.



Görsel 7. William Morris, 1834-96 çalışmaları John Hay Kütüphanesi, Brown Üniversitesi, 1897, 29,5x21,4 cm (URL-4)

19. yüzyılın sonlarında İngiltere'de ortaya çıkan Arts & Crafts Hareketi (Sanat ve El Sanatları Hareketi), adeta bir manifesto niteliği taşır. Endüstri Devrimi'nin yarattığı karmaşık sosyokültürel ortam ve sanatsal yozlaşmaya bir tepki olarak doğan bu hareket, köklerini geleneksel el sanatlarından alır. Hareketin öncüsü olan William Morris, Viktorya Dönemi'nin ucuz ve kalitesiz seri üretimine karşı çıkarak el sanatlarının yeniden canlanması için bir çağrıda bulunmuş ve adeta bir devrim başlatmıştır. Morris, sanat ve el sanatlarının yanı sıra, sanat ile endüstrinin bir araya gelmesi gerektiğine inanıyordu. Ona göre, işlevsel nesnelerin aynı zamanda estetik bir değere sahip olması, tasarımın işleve uygun şekilde geliştirilmesi gerekiyordu. Bu ilkeler doğrultusunda Morris, modern tasarımın temellerini atmış ve dönemin sanatsal ve endüstriyel çelişkilerine bir çözüm sunmuştur. Geleneksel el sanatlarının kaybolmasından endişe duyan Morris, buna karşın endüstriyel üretimde estetik ve işlevsellik arasında bir denge sağlanmasının önemini de vurgulamıştır.

William Morris'in vizyonu, yalnızca kendi dönemini değil, modern tasarım anlayışını da derinden etkilemiştir. Günümüzde işlevsellik ve estetiği birleştiren tasarımlar, Morris'in mirasının bir parçası olarak kabul edilmektedir. Arts & Crafts Hareketi ise bir tasarım felsefesi haline gelmiştir. Bu felsefenin temelini, malzemeye sadakat, estetik ve işlevselliğin dengesi ve geleneksel tekniklerin modern yorumları gibi unsurlar oluşturur. "Çözüm 1858'de bazı tipografların bir araya gelerek tipografinin kurallarını belirlemeye çalışmaları ile başlayacaktır. Bu dönemde Linotype, Monotype dizgi sistemleriyle Litografi baskı tekniğinin de gündeme geldiği görülür." (Ganiz, 2004: 70). Hareketin idealleri, bugün bile tasarım dünyasında etkisini sürdürmektedir.

1880'lerden 1910'lara kadar uzanan bu dönem, sanat dünyası için adeta bir altın çağı temsil etmiştir. Bu yıllarda, yenilikçi ve özgün sanat akımları birbiri ardına ortaya çıkmış ve sanatın sınırlarını zorlamıştır.

Monogramlarda kullanılan yazı tipi, iletişimin etkinliği açısından büyük önem taşımaktadır. Yazı tipi kullanımına yönelik geliştirilen yazılımlar, monogramların dağıtımını kolaylaştırarak yeni imkânlar sunmuştur. Christian Schwartz, 19. yüzyıl Londra dökümlerinden ilham alarak Egyptian yazı tipini tasarlamıştır. Christian Schwartz, yayınlar ve özel yapım yazı tipleri konusunda uzmanlaşmış bir yazı karakteri tasarımcısıdır. Schwartz'ın en son projelerinden biri, Paul Barnes ile birlikte *The Guardian* gazetesi için geliştirdikleri *Guardian Egyptian* yazı tipidir. Barnes, "Bir gazetenin yazı karakterini tasarlayan birine yapılabilecek en güzel iltifat, tasarımın fark edilmez olmasıdır. İnsanların ilk gün 'ilginçmiş' demelerini ve üçüncü güne geldiklerinde yeniden gazete okuyor olmalarını istiyorum," şeklinde ifade etmektedir (Twenmlow, 2006: 118).

Basılı materyaller, etkili iletişim araçları arasında önemli bir yer tutar. Gazete, dergi ve benzeri materyaller ilk bakışta göz gezdirilen, ardından ayrıntılı olarak okunan kaynaklardır. Bir kitabın ön kapağını inceledikten sonra arka kapağına göz atar ve içeriği hakkında fikir edinirsiniz. Televizyon haberlerinin görüntüleri, afişler ve hareketli görseller de iletişim araçlarıdır. İki tür işaret sistemi vardır: sözlü ve sözsüz. Sözsüz formlar, anlam yüklenen işaretlerdir. Geçmişte, damgalar, inisiyaller, monogramlar ve armalar gibi çeşitli görsel kimlik unsurları yaygın olarak kullanılmaktaydı. Günümüzde ise yayım ve basım faaliyetlerinde bulunan firmalar, tanıtım amaçlı soyut logolar kullanmayı tercih etmektedir.

19. yüzyılda teknolojinin gelişmesi ve yaşam standartlarının yükselmesiyle birçok kuruluş marka kimliklerini oluşturma yolunda öne çıkmıştır. Kurum kimlikleri üçe ayrılır: monolitik, desteklenmiş ve marka kimliği.

Eğer bir ürünün marka olması hedefleniyorsa, iletişimde yarattığı algıyı güçlendirmek adına kuruluşun kimliğinden bağımsız olunmalıdır. Bu çerçevede birçok kuruluş marka haline gelmiştir; örneğin, IBM.

> "Basit bir marka tipolojisi oluşmuş olduğunu görmekteyiz: Resim markası, kelime markası, harf markası ve kombine edilmiş marka" (Okay, 2000: 132).
>
> - Resim markası: Camel sigara markasını kurum renkleriyle birlikte yalnızca deve sembolü kullanarak örnekleyebiliriz.
>
> - Kelime ve harf markaları: Bu tip markalar daha sık karşılaşılır. Kelime markaları kısa ve akılda kalıcı olmalı, yabancı dilde de kolay telaffuz edilmelidir. "Bu tür markalar, ticari kayıtlara geçmiş olan tüm ismi ifade etmek zorunda değildir."
>
> - Harf markaları: Genellikle kelimelerin baş harflerinden oluşur. Avantajı, işaret karakterine sahip olması; dezavantajı ise bilgiyi net aktaramamasıdır.
>
> - Kombine edilmiş markalar: Önceki unsurların bileşimidir (Okay, 2000: 133).

Kurumun iletişim araçlarının tasarımı, iletişim dizaynıdır. İletişim

dizaynı, kurum kimliğini oluşturan renkler, logolar, semboller, yazı tipleri, iç ve dış mekan şablonları, promosyon tasarımları ve çevre tasarımlarını kapsar. Kuruluşların rakiplerinden ayrılmasını sağlamak, tanınırlığı artırmak ve hedef gruplar üzerinde kalıcı bir kimlik oluşturmak amacıyla monogram kullanımı bir iletişim aracı olarak öne çıkar.

Kurumlar logolar edinmelidir. Logo, logotype, sembol ve logotype + sembol olarak üçe ayrılır.

> "Onlins'e göre kurum logosunu oluşturan isimlerin altı kategorisi mevcuttur:
>
> I. Tek bir kişinin adı: Genellikle kurumun kurucusunun adıdır. Siemens örneği verilebilir.
>
> II. Tarif edici isimler: Bu isimler kısa birer tanım gibidir. Türk Hava Yolları bu kategoriye girer.
>
> III. Kısaltılmış isimler: Uzun bir kuruluş adının kısaltılmış halidir, PanAm gibi.
>
> IV. Baş harflerden oluşan isimler: IBM örneği verilebilir.
>
> V. İcat edilmiş isimler: En çok kullanılanlardır. Kodak örneği verilebilir.
>
> VI. Analog isimler: Jaguar örneği verilebilir.

Kurum işaretlerinin kuruluşlar için çok özel ve yararlı anlamları vardır. "Kurum, sahip olduğu işaret sayesinde kendisini rakiplerinden hukuki olarak korur ve kopyalanmasını engeller" (Okay, 2000: 142).

Kimlik oluşturma sürecinde bazı markalar logolarını monogram olarak tasarlatıp kullanmaktadır. Bazı markalar, logolarına ek olarak monogram tasarlar. Kullanımı pratik ve birçok alana uygun olan monogramlara birçok firma başvurmaktadır. Yazı türlerini inceleyerek kuruma uygun font kullanılarak monogramlar tasarlanmaktadır. "Paul Rand tarafından IBM için geliştirilen 'City Medium' yazı türü, IBM'in hedef kitlesinde hızlı bir yeniden tanıma ve hatırlama yeteneği kazandırmıştır" (Okay, 2000: 146).

VAKKO	Calvin Klein	IPEKYOL
		
CHANEL	LOUIS VUITTON	GUCCI
		

Görsel 8. Şirket monogramları (URL-5; URL-6; URL-7; URL-8; URL-9; URL-10).

Monogram kullanımı, kurumsal kimlik kavramı doğmadan önceye dayanır. Günümüzde bazı markalar monogramlarını logolarında kısmen kullanmaktadır. Monogram, markanın kimliğinin önemli bir göstergesidir.

Moda alanında monogram kullanarak çok popüler olan Louis Vuitton, bu alanda diğer markalara ilham kaynağı olmuştur. Günümüzün bilinen markaları da monogram koleksiyonlarını oluşturmaktadır; örneğin İpekyol, Lacoste, Vakko, Calvin Klein ve Elle.

Logoların şirket isimlerini monogram şeklinde kısaltarak sembol haline getirmek, kurumsal kimliğin önemli bir parçasıdır. Bu sembolleştirilmiş logolar, birçok alanda kullanılmaktadır. Günlük hayatımızda zengin iletişim araçları, işaretler ve semboller ile bir fikri temsil eder. Monogram da bir kişinin ya da markanın temsilidir. Benzersiz ve çarpıcı bir monogram tasarlamak için tasarımcı, müşterinin niteliklerini, yaşam tarzını, ilkelerini, bakış açısını, faaliyet alanını, mesleğini, aile ilişkilerini ve toplumdaki yerini titizlikle inceler. Bu bilgiler doğrultusunda, önce kâğıt üzerinde taslaklar çizilir, ardından tasarım elektronik formata aktarılır ve özel bir monogram oluşturulur.

Sonuç

Monogramlar, antik çağlardan beri kullanılan ve bir kişinin veya kurumun kimliğini temsil eden özel harf kombinasyonlarıdır. Monogramın amacı, kişiye veya gruba özgü ve onu tanımlayan yeni ve anlamlı sembolik bir etki yaratmaktır (Frutiger, 1989: 192). Bazı özgün monogramlar, yaygın okuma yöntemleriyle çözümlenememekte ve yalnızca yaratıcısına özgü anlam taşımaktadır.

Ortaçağ'da monogramlar, el yazması metinleri ve resmi belgeleri onaylamak, tasdik etmek için kullanılmıştır. Rönesans döneminde ise monogramlar, sanat eserlerini ve zanaatkarların ürünlerini imzalamak için kullanılmıştır. Günümüzde monogramlar çeşitli işlevler görmektedir, evrak ve kimlik kartları gibi resmi belgelerde, ürün ambalajlarında, logolarda ve hatta mücevherlerde kullanılmaktadır. Küresel marka yolunda olabilen firmalar kendine özgü stratejiler belirlemektedir. Giysi ve giysi aksesuarlarında kullanılan monogramlar, estetik bir detay olmanın ötesinde, bir kişi ya da kurumun kimliğini yansıtan özel bir simge olarak öne çıkar. Araştırma kapsamında incelenen çeşitli markaların koleksiyonlarında, kurumsal kimlikte ve diğer çalışmalarında logo tasarımını çeşitlendirip monogram tasarımlara yer vermeleri marka kimliğinin tanınırlığı açısından önemlidir. Monogramlar, hayata dair görüşlerinizi, faaliyet alanınızı ve mesleğinizi, ulaşmak istediğiniz hedefleri, aile ilişkilerinizi, toplumdaki durumunuzu, belirli bir markaya olan desteğinizi, adınızın ve soyadınızın baş harflerini ve yaşam inancınızı yansıtan bir kimlik göstergesidir.

Geçmişte, kralların tacını süsleyen altın harflerden, asillerin zarif kartvizitlerine işlenen zarif kıvrımlara kadar, monogramlar, seçkinlerin ve entelektüellerin dünyasında ayrıcalıklı bir yere sahipti. Kraliyet aileleri, soylular ve prestijli yayınevleri, kimliklerini ve statülerini simgeleyen, özel tasarlanmış monogramlar kullanarak asaletlerini ve zarafetlerini tüm dünyaya ilan ediyorlardı. Bu zarif ve karmaşık harf kombinasyonları, sadece birer isimden çok daha fazlasını temsil ediyordu; köklü bir geçmişin, zengin

bir kültürün ve sınırsız bir gücün sembolüydü.

Bugün monogramlar, geçmişteki ihtişamını ve ayrıcalıklı konumunu kaybetmiş olsa da, hala zarafet ve kişisel tarzın göstergesi ve güven veren sembolü olarak kabul edilmektedir. Kişisel eşyalarınızı özelleştirmek veya özel bir hediye vermek için monogram kullanmak, zamansız bir stil anlayışına sahip olduğunuzu ve detaylara önem verdiğinizi gösterir. Günümüzde, lüksün ve prestijin simgesi haline gelen monogramlar, büyük markaların ve moda evlerinin ürünlerinde gizemli bir dil gibi konuşuyor. Aksesuarlarda, çeşitli malzemeler ve kumaşlar üzerinde işlenen bu markaların baş harfleri, sadece birer logo olmanın ötesinde, bir hikâyenin, bir mirasın ve bir yaşam tarzının sembolü haline geliyor. Dünyanın en eski ve en bilinir monogramlarından biri olan Louis Vuitton'un monogramı, marka kimliğinin tanınırlığını artırmada güçlü bir sembol olarak öne çıkmaktadır. Bu ikonik monogram, yalnızca bir çantayı değil, aynı zamanda bir statüyü, aidiyet duygusunu ve tutkuyu temsil etmektedir.

Marka bilinirliği günümüzün en önemli pazarlama stratejilerinden biridir. Monogramlar ise bu stratejinin en etkili araçlarından biri olarak öne çıkıyor. Gucci'nin ikonik GG'si, Chanel'in zarif çift C'si ve Burberry'nin klasik ekoseleri, markaların anında tanınabilir olmalarını ve kalıcı bir etki bırakmalarını sağlıyor.

Marka kimliği, iki yönüyle algılanmaktadır: Sözlü unsurlar (slogan, isim, iletişim tonu, hedef kitleye yönelik yazılan metin tarzları) ve görsel kimlik (logo, monogram, font, renk paleti, fotoğraf stili, düzenleme biçimi vb.).

Görsel kimliklerin bazı trendleri, örneğin tipografik ve minimalist tarzları ile birden fazla tarzın aynı anda kullanımı, varlığını korumaktadır. Ancak görsel ağırlıklı yaklaşımlar değişime uğramaktadır. Rekabetin artmasıyla birlikte, kurumsal kimliklerde animasyon unsurlarının popülerleşmesi, markaların rakiplerinden öne çıkmasını sağlamaktadır.

> New York'lu tasarımcı Louise Fili, monogram tasarlamayı çok sevmesine rağmen bunun zor bir iş olduğunu düşünüyor. Hangi baş harfler söz konusu olursa olsun, ''tasarım sürecinin başlangıcında bunlar her zaman yanlış harflerdir'' diyor. Ancak tamamlandığında ve harfler "rahatça bir arada durabildiğinde" amblem bu işin zor olduğuna dair en ufak bir ip ucu bile vermiyor. (Heller, 2023: 40)

Hedef kitlenin bir firma veya ürünle ilk tanışması genellikle görsel kimlikle başlar. Ancak, görsel kimliğin stratejik bir şekilde konumlandırılması olmadan bu etki tam anlamıyla sağlanamaz.

Artan rekabet ortamında, markalaşma giderek daha önemli hale gelmektedir. Başarılı bir markalaşma, marka kişiliğinin belirlenen sınırlarını doğru bir şekilde yansıtmaktan geçer. Görsel kimliğin önemli bir unsuru olan monogram, marka kimliğini tanımlayan, karakterini ve stratejik konumunu hedef kitleye aktaran bir araçtır.

Doğru tasarlanmış bir monogram, bir markanın kişiliğini, değerlerini

ve sınırlarını yansıtarak müşterilerle kalıcı ve duygusal bir bağ kurulmasına yardımcı olabilir. Markalar, monogram işaretlerini kullanarak mal veya hizmetlerini rakiplerinden ayırt etmeyi ve farklılaşmayı daha kolay hale getirebilir.

Marka kimliği, bir kurumun hem iç hem de dış dünyada nasıl bir imaj sergilemek istediğini, pazardaki hedef konumunu ve çalışanlardan beklenen davranışları net bir şekilde tanımlayarak tasarlanmalıdır. Bu süreç, mevcut durumun güçlü ve zayıf yönlerinin analizinden elde edilen bilgilerle oluşturulan bir konumlandırma stratejisine dayanır.

Monogramlar, marka kişiliğinin, bir hikâyenin ve kimliğin taşıyıcısıdır. Kelimeler olmadan markaların ruhunu ve müşterileriyle kurduğu bağları ifade eder. Görsel iletişimde monogram tasarımı, markanın akılda kalıcılığını ve tanınırlığını artırmanın etkili bir yoludur. Görsel kimlikte kullanılan monogramlar, markaların rakiplerinden farklılaşmasını sağlarken aynı zamanda bir bütünlük oluşturarak duygusal bir bağ kurmanın en önemli araçlarından biri haline gelmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akın, Z. (2006). *Görsel iletişimde mağaradan markaya*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık

Ana Britannica (2004). İstanbul: Ana Yayıncılık.

Asim, N. (2012). *Kitap*. 2. Basım, İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

Choref, M. M. (2016). Towards deciphering of monograms on anonymous bosporan obols of mithridates VI Eupator Dionysus. *Stratum Plus*, 8, 523-562.

Choref, M. M. (2017). Newly found ancient lead seal of Tauric chersonesos; Новая античная свинцовая печать из Херсонеса Таврического. *Stratum Plus*, 6, 99-114.

Choref, M. M. (2019). On the status of aspurgus as a monarch of Bosporan kingdom. *Stratum Plus*, 6, 97-116.

Ersoy, N. (1995). *Semboller ve yorumları*. İstanbul: Dönence Yayınevi.

Frutiger, Adrian (1989). *Signs and symbols their design and meaning*. New York: Van Nostrand Reinhold.

Ganiz S. (2004). *Yazı & tasarımları*. İstanbul: Kastaş Yayınevi.

Gömeç, S. (2024). Türk tamgaları üzerine bir deneme. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(2), 678-699.

Hammer - Purgstall, J. (1999). *Osmanlı mühürleri*. (çev.: Ümit Öztürk), İstanbul: Pera Yayıncılık.

Heller, S. - Anderson, G. (2023). *Logo tasarım fikirler kitabı*. (çev.: Zeynep Tür), İstanbul: Ketebe Yayınları.

Kınık, M. (2005). *Grafik tasarım ve üretim teknolojileri***.** Ankara: Asil Yayın Dağıtım.

Kuwayama, J. (1977). *Zeichen, marken und signets, 3000 internationale beispiele.* Germany: Callwey.

Okay, A. (2000) *Kurum kimliği*. İstanbul: Mediacat Kitaplar.

Sertoğlu, M. (1975). *Tuğra*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınlar.

Sprague E. - Sprague C. (1927). *How to design monograms*, New York: Birdman Publishers.

Twenmlow. A. (2006). *Grafik tasarım ne içindir?* (çev.: Damla Özgen), İstanbul: Yem Yayın.

Taş, N. F. –Bozkurt, N. (2020). Mühür. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 31, 527-528, İstanbul: İsam Yayınları.

Öztürk, N. (2016). II Sultan Abdulhamid monogramı ve Milli Saraylar koleksiyonu'ndan örnekler. *TBMM Milli Saraylar Dergisi*, 15, 69-77.

Yıldırım, N. (1994). Eczanelerimizden antet ve mühürler. *Tarih ve Toplum Dergisi*, 123, 34-40.

Görsel Kaynaklar

Görsel 2: Hitit dönemine ait altın mühür yüzük. URL-1: https://www.gazetedemokrat.com/arkeoloji-muzesinin-gozdesi-hitit-donemine-ait-altin-muhur-yuzuk/213847/ (Erişim: 29.04.2024)

Görsel 4: Matbaa monogramı Britanicus, URL-2: https://marques.crai.ub.edu/en/printer/a12731754 (Erişim: 29.04.2024)

Görsel 6: Johann Gutenberg İncili' nden bir örnek. URL-3:

https://www.liberty.edu/news/2019/08/15/page-from-original-gutenberg-bible-on-display-at-liberty-university-museum/ (Erişim: 29.04.2024)

Görsel 7: William Morris, 1834-96 çalışmaları. URL-5: https://victorianweb.org/art/design/morris/11.html (Erişim: 29.04.2024)

Görsel 8. Logo monogramlar.

URL-5: https://www.vakko.com/search/monogram (Erişim: 29.04.2024)

URL-6: https://tr.calvinklein.com/ara?calvin_klein_search=monogram&personaclick_search_query=monogram&personaclick_input_query=monogram (Erişim: 29.04.2024)

URL-7: https://www.ipekyol.com.tr/monogram-koleksiyonu?personaclick_search_query=MONOGRAM&personaclick_input_query=MONOGRAM (Erişim: 29.04.2024)

URL-8: https://www.chanel.com/tr/moda/chanel-handbag/ (Erişim: 29.04.2024)

URL-9: https://eu.louisvuitton.com/eng-e1/women/handbags/monogram-signature/_/N-t1ci1i32 (Erişim: 29.04.2024)

URL-10: https://www.gucci.com/tr/en_gb/st/newsearchpage?searchString=MONOGRAM&sortBy=relev&search-cat=header-search (Erişim: 29.04.2024)

Extended Summary

Monograms have long been powerful visual symbols that have played an important role in representing identity and facilitating communication from ancient times to the modern day. This study aimed to examine the historical development of monograms, their contemporary applications, and their functions as cultural, social, and corporate identity, extending beyond their aesthetic appeal. Initially, monograms were used on coins and seals, serving as markers of authority and identity. Over time, their function has expanded significantly, becoming one of the key elements of modern branding strategies. In this context, the study analyzed the importance of monograms as a graphic design tool, their current usage patterns and techniques, and their impact on branding processes.

A comprehensive literature review, including historical documents, academic papers, and visual analysis of monogram designs, was conducted within the scope of the study. Using qualitative research methods, the study analyzed the evolution of monograms from ancient times to the present, focusing on contemporary design practices through a variety of sources. Additionally, the study included sample analyses of how monograms were used by global brands such as Louis Vuitton, Chanel, and Gucci, along with other influential institutions. These brands utilize monogram designs not only as aesthetic elements but also as strategic tools that strengthen brand identity.

The history of monograms dates back to ancient civilizations such as Egypt, Greece, and Rome. Similarly, tamgas are distinctive symbols found in ancient Turkish societies – used much in the same way. These symbols appeared on coins, seals, and manuscripts as marks of authority and authenticity. During the Middle Ages, monograms were widely used in religious texts, aristocratic symbols and signs, and commercial products. They played an essential part in social and economic life, functioning as symbols of identity and ownership. During the Renaissance, monograms began to be used for artistic purposes, with artists and craftsmen incorporating them into their works as a personal signature. As the use of monograms spread more widely, they evolved into a means of trademarking, and with the advent of mass production during the Industrial Revolution, their role expanded further.

Today, monograms are central to the identity of corporate and luxury brands. For example, Louis Vuitton's monogram is a powerful symbol representing the brand's history, status, and exclusivity. Gucci's monogram "GG" and Chanel's double "C" designs are notable examples that successfully reflect the concepts of elegance and timelessness. In addition to being aesthetic elements, monograms play a crucial role in creating emotional connections with consumers and enhancing brand awareness. Monograms are effective tools that convey a brand's values, personality, and strategic positioning directly to the target audience.

Typography, minimalism, and multi-style approaches used in monogram design are among the most significant trends seen today. As one of the basic elements of visual identity, monograms increase recognition by creating an integrated structure through logos, slogans, and other communication strategies. In this way, brands are ensured to leave a memorable impression on their target audiences. Monograms also reflect social values, traditions, and identities within different cultures. Much like other cultural symbols, such as Turkish drums, monograms serve as a means of strengthening collective identity and cultural heritage.

Monograms are considered an aesthetic element in the branding process and a functional tool. A monogram designed accurately and aesthetically strengthens a brand's identity and allows it to establish lasting and emotional bonds with consumers. Additionally, monograms differentiate a brand from its competitors and create integrity in its visual identity. Luxury brands, in particular, use monograms extensively to increase the recognition and prestige of their brands.

Monograms have been used throughout history as a symbol of authority, identity, and authenticity, evolving into a design element that combines aesthetics and functionality in the modern world. This study highlights the timeless quality of monograms and their strategic role in enhancing brand recognition. The cultural heritage of monograms and their place in the modern design world highlight the enduring effectiveness of these symbols, both

historically and in contemporary contexts. Moving forward, monograms will continue to be an important tool in branding processes and graphic design.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 05.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1561831
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 1208-1228.

Araştırma Makalesi
Research Article

BELEDİ KUMAŞLARINDA MA'KILİ HATLAR

♦

MA'KILI CALLIGRAPHIES IN BELEDI FABRICS

Ferhat SOYER[*]-Ebru ÇATALKAYA GÖK[**]-Ruhi KONAK[***]

ÖZ: Beledi kumaşları on altıncı yüzyılda İzmir Tire ilçesinde görülmeye başlayan değişen yüzlü çift katlı bir kumaş çeşididir. Üretiminin, Bursa'da, on dokuzuncu yüzyıla kadar devam ettiği bilinmektedir. Günümüzde ise halen Tire'de Süleymaniye tahar, armür, pedal-çerçeve bağlantı planı ile dokunmaya devam eden bu kumaş örnekleri genellikle geometrik bezeme motiflerine sahiptir. Ancak on altıncı ve on yedinci yüzyılda esnaf bayrağı adı altında dokunmuş örneklerinde Ma'kılı hattı da kullanılmıştır. Osmanlı döneminde şehirlerde önemli bir kültürel ve ticari simge olan bu bayraklarda, her esnafa ait sembolik bir motif, yazı ile birlikte kullanılmıştır. Beledi esnaf bayraklarının dokunduğu tezgâhın tahar, armür ve pedal-çerçeve bağlantı planı günümüze ulaşamadığı için dokunmaya devam edilememektedir. Ayrıca var olan örnekleri de yandığı için esnaf bayrağı örnekleri günümüze kadar ulaşamamıştır. Hat sanatında yer alan yazı çeşitleri birçok kumaş türüne uygulanmıştır. Taş, ahşap, halı gibi malzemeler üzerine uygulama kolaylığı bulunan Ma'kılı hattının köşeli formlara sahip olması, kumaşa aktarılmasını da kolaylaştırmıştır. Kumaş yüzeylerinde birçok hat çeşidinin dokunduğu örnekler bulunmakla birlikte, dokunduğu tekniğin sınırlılığı nedeniyle Beledi kumaşlarına uygulanması en kolay hat çeşidi, Ma'kılı yazıdır. Yapılan alanyazın taramalarında Beledi kumaşlarındaki Ma'kılı hattı ile yazılmış Arapça metinlerin içeriğinin ayrıntılı şekilde belirtilmediği gözlemlenmiştir. Bu bağlamda çalışmanın amacı Beledi kumaşı yüzeyinde dokunmuş olan Ma'kılı yazının belgelenmesi ve tasarım özelliklerinin incelenmesidir. Çalışmada tarama modeli yöntemi kullanılmıştır. Araştırma Ma'kılı yazılı Beledi kumaş örnekleri ile sınırlandırılmıştır. Çalışmanın ilk aşamasında Ma'kılı yazı ve Beledi kumaşlarının gelişimi, ikinci aşamasında Ma'kılı yazılı altı adet Beledi kumaşının tarih, dil, bezeme türü, tekniği, Arapça metinlerinin içeriği, üçüncü aşamasında Beledi Kumaşlarında Ma'kılı yazı tasarım özellikleri, dördüncü aşamasında ise ulaşılan sonuçlar değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Sanatları, Eski Kumaş Desenleri, Hat, Ma'kılı Yazı, Beledi Kumaşları

ABSTRACT: *Beledi fabrics are a type of double-layered fabric with a changing surface that started to be seen in the Tire district of Izmir in the sixteenth century. It is known that its production continued in Bursa until the nineteenth century. These fabric samples, which are*

[*] Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı Sanatta Yeterlik Programı Öğrencisi/Kastamonu-ferhat.soyer@hotmail.com (Orcid: 0009-0006-4475-819X)

[**] Doç.-Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/Ankara-ebrugok@mgu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-9746-8456)

[***] Prof.- Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/Ankara- ruhikonak@gmail.com (Orcid: 0000-0003-2936-5647)

This article was checked by Turnitin.

still woven in the Tire district with the Süleymaniye type of draft plan, dobby plan, pedal-shaft mechanism, generally have geometric ornamental motifs. However, in the sixteenth and seventeenth centuries, the Ma'kılı calligraphy was also used in woven examples known as artisan flags. In these flags, which were an important cultural and commercial symbol in the cities during the Ottoman period, a symbolic motif belonging to each tradesman was used together with the calligraphy. It cannot continue to be weaved since the draft plan, dobby plan, pedal-shaft plan of the loom where the tradesmen's flags were woven has not survived to the present day. In addition, examples of tradesman flags have not survived to the present day because the existing examples were burned. The types of writing in calligraphy are woven on many types of fabrics. Ma'kılı calligraphy, which is easy to apply on materials such as stone, wood and carpets, has angular forms, making it easy to transfer to fabric. Although there are examples of many types of calligraphy woven on fabric surfaces, the easiest type of calligraphy to be applied to Beledi fabrics due to the limited technique it is woven with is Ma'kılı script. In the literature review, it was observed that the content of the Arabic texts written in Ma'kılı calligraphy on Beledi fabrics was not specified in detail. In this context, the aim of this study is to document the Ma'kılı calligraphy woven on the surface of Beledi fabric and to examine its design features. The survey model method was used in the study. The study is limited to Beledi fabric samples with Ma'kılı calligraphy. In the first stage of the study, the development of Ma'kılı calligraphy and Beledi fabrics, in the second stage, history, language, decoration type, technique, content of Arabic texts of six Beledi fabrics with Ma'kili calligraphy, in the third stage, Ma'kılı calligraphy design features in Beledi fabrics and in the fourth stage, the results obtained were evaluated.

Keywords: *Traditional Turkish Arts, Old Fabric Patterns, Calligraphy, Ma'kılı Calligraphy, Beledi Fabrics*

Giriş

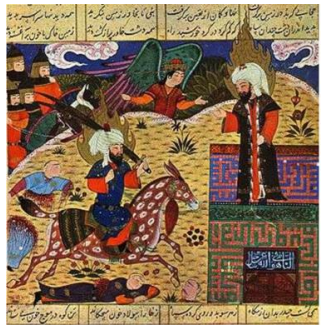
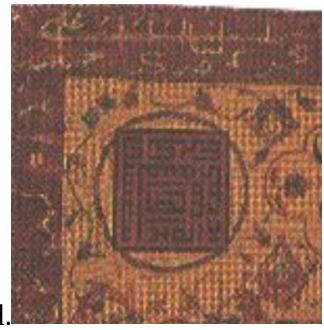
Ma'kılı yazı "harflerinin hepsi düz, köşeli, hendesî ve donuk" olan Arap harfleri ile yazılan bir hat çeşididir (Yazır, 1972: 76). Yazılı kaynaklarda Satrançlı kûfi, Hatt-ı satrancılî, hendesi kûfi, insicamlı/insicamsız, geometrik kûfi, kare kûfi, murabba kûfi, köşeli kûfi, kûfi-i bennai, kesirli/kesirsiz Ma' kılı gibi isimlerle de bilinmektedir (Altın, 2024:890, Yazır, 1972:76).

Yazır, Ma'kılı yazının V. yüzyılın ilk yarısında Enbar'da ortaya çıktıktan sonra, Zebed ve Harrân'lılar, Enbar veya Hîre'lîlerden Ma'kılî'yi öğrendikleri rivayetinden bahsetmektedir (1972:61). Ancak Enveroğlu, bununla ilgili somut verilerin olmadığını ve bu yazının XII. yüzyıldan önce hiçbir İslam ülkesinde kullanılmadığını ifade etmektedir (2013:645). İlk örneklerine Karahanlı, Gazneli ve Selçuklular döneminde, en gelişmiş örneklerine ise XIII.-XVI. yüzyılları arasında Afganistan, Azerbaycan, İran, Orta Asya ve Anadolu'ya ait mimari eserler üzerinde rastlanıldığı belirtilmektedir (Enveroğlu, 2013:645).

Hat sanatında sadece sanat kaygısı için değil ihtiyaçlara hizmet etmeye yönelik yazı çeşitlerinin geliştiği bilinmektedir (Özkafa, 2007:95). Bakırer, Ma'kılı hattının köşeli kufi yazı özellikleri ile mimariye uygulanmak üzere geliştirilmiş olabileceğini vurgulamaktadır (1982:2). Mimari eserlerde tuğlaların yan yana istiflenmeleriyle uygulanan Ma'kılı yazının Anadolu'daki örnekleri XIII. yüzyıl ile tarihlendirilmektedir (Özsayıner,2009:278, Bakırer, 1982:2). Aynı yüzyılda Anadolu'da kendine çini malzemeler ile de uygulama alanı bulan (Özsayıner,2009:278) Ma'kılı yazının taş, cam, ahşap, deri,

minyatür, halı, kumaş gibi birçok sanat dalı ile birlikte kullanıldığı örnekler bulunmaktadır (Fotoğraf 1). Yapılan incelemeler sonucunda XVI. yüzyıldan itibaren Ma'kılı yazı tılsımlı gömlek, dokuma kumaş, halı, keçe vb. tekstil ürünlerinde de kendine uygulama alanı oluşturduğu gözlemlenmiştir.

a.  b. 

c.  d. 

Fotoğraf 1:a.Taş-Mardin Ulu Cami minaresi, (URL-1), b.Ahşap-Beyşehir Eşrefoğlu Camii Mimberi (URL-2), c.Minyatür-Şiraz,1480(URL-3), d.Halı-Seccade, Metropolitan Sanat Müzesi (URL-4)

Hat sanatında yer alan yazı çeşitlerinin atlas, beledi, çatma, damask, seraser ve sevai kumaş çeşitlerinde kullanıldığı ve elbiselik, döşemelik, Kâbe örtüsü ve sancak olmak üzere farklı kullanım alanlarına sahip olduğu bilinmektedir (Gök,2020:1287, Öz, 1951: 233-237). Çözgüsü ve atkısı hareketli değişen yüzlü çift katlı kumaş tekniği ile dokunan Beledi kumaşlarında da yazı çeşitlerinden Ma'kılı yazının kullanıldığı görülmektedir.

Ma'kılı yazıda hiç yuvarlaklık bulunmadığı (Yazır, 1989:334) dikkate alındığında, Beledi dokumalarının tekniğinin gerektirdiği köşeli form özelliğini karşılayan en uygun yazı çeşidi olduğu söylenebilir.

Ma'kılı yazı ile dokunmuş Beledi kumaş örnekleri XVI. yüzyıl ve XVII. yüzyılda kalfa ve ustalık merasimlerinde verilmek üzere esnaf bayrakları olarak kullanılmıştır. Beledi tezgahlarında esnaf bayrağı olarak dokunan kumaşlarda Ma'kılı yazı, esnaf teşkilatlarına ait sembolik motifleri ile birlikte dokunmuştur (Özbel, 1948:3-4). Bursa'daki Beledi esnafı son Yiğitbaşı Hasan Yiyek tarafından evinde muhafaza edilen Beledi esnaf bayrakları bulunduğu ev ile birlikte yanmıştır (Gürçay,1970: 59). Bu yüzden yazılı

Beledi kumaş örnekleri günümüze kadar ulaşamamıştır. Yapılan alanyazın taramaları sonucunda yazılı Beledi kumaşlarında dokunan Ma'kıli hattı ile yazılan Arapça metinlerin içeriğinin detaylı şekilde ele alınmadığı fark edilmiştir. Bu bağlamda 6 adet Beledi kumaşı yüzeyinde dokunmuş olan Ma'kıli yazının belgelenmesi çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

Amaç ve Yöntem

Bu çalışmanın genel amacı; incelenen Ma'kıli yazılı Beledi kumaş grubunun belgelenmesi ve tasarım özelliklerinin irdelenmesidir. Çalışmada tarama modeli yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın evreni yazılı Beledi dokumaları, örneklemi ise yazılı kaynaklarda yer alan 4 adet Beledi esnaf bayrağı ve Konya Müzesi'nde 3653 ve 3654 envanter numaralı 2 adet Ma'kıli yazılı Beledi kumaş örnekleridir. Bursa'daki Beledi esnaf bayrakları muhafaza edildiği ev ile birlikte yandığı için günümüzde sadece bu bayrakların elde kalan fotoğraflarına ulaşılabilmektedir (Gürçay,1970; Özbel, 1949).

Araştırmanın ilk aşamasında Ma'kıli yazı ve Beledi kumaşları hakkında genel bilgi verilmiştir. İkinci aşamasında Ma'kıli yazılı altı adet Beledi kumaşı tarih, dil, bezeme türü, tekniği, Arapça metinlerin içeriği bakımından ele alınmıştır. Üçüncü aşamada incelenen Beledi Kumaşlarında Ma'kıli yazı tasarım özellikleri saptanmıştır. Çalışmanın dördüncü aşamasında ise Ma'kıli yazılı Beledi kumaşları sonuç başlığı altında değerlendirilmiştir.

1.Ma'kıli Yazılı Beledi Kumaşları

Beledi dokumaları halen Süleymaniye nakışı (tahar, armür ve pedal basış raporu) [1] ile İzmir'in Tire ilçesinde 4. Kuşak Gülnur Yaykal ve 5. Kuşak Nurefşan Yaykal tarafından dokunmaya devam etmektedir (Tablo1). Ancak Süleymaniye nakışı olarak isimlendirilen tahar, armür ve pedal basış raporu ile yazılı Beledi kumaşları dokunamamaktadır. Daha çok geometrik formda desenler dokunabilmektedir. Yazılı Beledi kumaşların dokunabilmesi için farklı tahar, armür ve pedal basış raporu gerekmektedir. Geçmişte esnaf bayrağı olarak kullanılmak üzere dokunan Ma'kıli yazılı Beledi kumaşları farklı bir nakış ile (tahar, armür ve çerçeve-pedal planı) dokunmuştur. Kumaş yüzeyinde yer alan ve tahar, armür raporunun izin vermediği bazı

[1]Tahar: Yan yana sıralanan çözgü ipliklerinin belirli bir düzen içinde, çerçevedeki gücü deliklerinden geçirilmesi veya sıralanması işlemi.
Armür: Tezgahın çerçevelerinin hangi sırayla kaldırılacağını belirten plan veya düzen.
Pedal: Tezgahın altında bulunan ağızlık oluşması için çerçevelerin aşağı inmesini sağlayan ayak. Mevcut Beledi tezgahında 13 pedal bulunmaktadır.
Çerçeve-pedal planı: Çerçevelerin hangi pedallara bağlandığını gösteren plan.
Beledi dokumaları ile ilgili daha fazla teknik bilgi için bknz. Çatalkaya E. (2012). Beledi dokumalarının teknik analizi ve yeni öneriler. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi; Çatalkaya Gök, E. (2024). Özbel Koleksiyonunda Bulunan Beledi Kumaşlarının Tahar, Armür, Pedal-Çerçeve Bağlantı Düzeni. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 14 (3), 719-734.,

sembolik motifler ile yazılar tezgah üzerinde dokuma esnasında ilave atkı desen ipliği tekniği ile dokunmuştur.

PEDAL NO	DELİK NO					
	I	II	III	IV	V	VI
1	1	5	9	13	17	21
2	2	6	10	14	18	22
3	3	7	11	15	19	23
4	4	8	12	16	20	24
5	2-4					22-24
6	1-3					21-23
7		6-8	10-12	14-16	18-20	
8			9-11			21-23
9	2-4	6-8		14-16	18-20	
10						21-23
11	2-4	6-8	10-12		18-20	
12					17-19	21-23
13	2-4	6-8	10-12	14-16		

Tablo 1: Beledi tezgahında Süleymaniye nakışı için kullanılan pedal-çerçeve bağlantı planı (Gök, 2021:98)

Esnaf nezdinde eskiden büyük bir değeri olduğu bilinen Beledi dokumaları çeşitli ölçülerde (Özbel, 1949:4) ve farklı amaçlar bağlamında dokunmuştur. Bu dokumaların bir kısmı fıta gibi öne gerilirken (Gürçay,1970:59), bir kısmı direklere geçirilmektedir. Peştamal kuşanma törenlerinde olduğu gibi fıta germe veya dolama Beledi esnafı arasında da aynı şekilde uygulanmıştır. Önce bayrak olarak gerilen kumaş daha sonra çıraklık, kalfalık ve ustalık merasimi düzenlenen kişilerin bellerine dolanmaktadır (Özbel, 1949:4).

Resmi bayramlarda da kullanıldığı bilinen Ma'kılı yazılı Beledi esnaf bayraklarının altı örneği bu başlık altında ele alınmıştır.



Fotoğraf 2: Beledi kumaşı (Bakırcı,2012:103)

Kumaş adı: Beledi

Tarih: XVI. yüzyıl (Özbel, 1949:27)

Bezeme türü: Yazı

Dil: Arapça

Tekniği: Yazı dokuma tekniği ile kumaş üzerine uygulanmıştır.

Dokuma türü: Değişen yüzlü çift katlı

Üst örgüsü: Bezayağı

Alt örgüsü: Bezayağı

Metin: مُحَمَّد / اللهْ

Okunuşu: Allah/Muhammed

Anlamı: Allah/Muhammed

Açıklama: Konya Müzesi'nde, 3654 envanter numarası ile parça kumaş halinde muhafaza edilmektedir (Bakırcı, 2012:103). Ma'kili yazı yan yana ve alt alta yinelenerek birim rapor şeklinde kumaş yüzeyine dokunmuştur.



Fotoğraf 3: Beledi kumaşı (Özbel,1949:28)

Kumaş adı: Beledi

Tarih: XVI. yüzyıl ile tarihlenebilir.

Bezeme türü: Yazı, geometrik

Dil: Arapça

Tekniği: Yazı dokuma tekniği ile kumaş üzerine uygulanmıştır.

Dokuma türü: Değişen yüzlü çift katlı

Üst örgüsü: Bezayağı

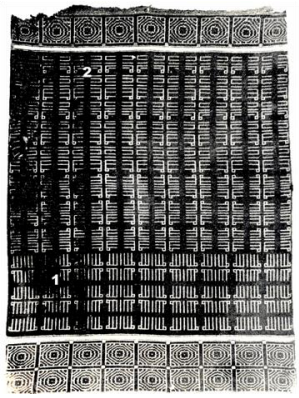
Alt örgüsü: Bezayağı

Metin: لَا اِلَهَ اِلَّا اللهْ

Okunuşu: Lâ İlâhe İllallah

Anlamı: Allahtan başka ilah yoktur.

Açıklama: Konya Müzesi'nde, 3653 envanter numarası ile parça kumaş halinde muhafaza edilmektedir (Bakırcı, 2012:102). Ma'kili yazının müsenna kompozisyon örneklerinden olan eser tam kompozisyon ile kumaş eşit dağılımlı bir şekilde dokunmuştur.



Fotoğraf 4: Beledi esnaf bayrağı (Özbel, 1949:30)

Kumaş adı: Beledi

Tarih: XVII. yüzyıl (Özbel, 1949:30)

Bezeme türü: Yazı, geometri

Dil: Arapça

Tekniği: Yazı dokuma tekniği ile kumaş üzerine uygulanmıştır.

Dokuma türü: Değişen yüzlü çift katlı

Üst örgüsü: Bezayağı

Alt örgüsü: Bezayağı

1.Metin: اللهْ

Okunuşu: Allah

Anlamı: Allah

2.Metin: لَا اِلَهَ اِلَّا اللهْ

Okunuşu: Lâ İlâhe İllallah

Anlamı: Allahtan başka ilah yoktur.

Açıklama: Bursa'daki Beledi esnafı son Yiğitbaşı Hasan Yiyek tarafından evinde muhafaza edilen Beledi esnaf bayrağı bulunduğu ev ile birlikte yanmıştır (Gürçay,1970: 59). Kumaş kompozisyon olarak yatay ve dikey kullanılarak göz yanılsamasının önüne geçilmiş, hem kendi içerisinde hem yatay-dikey müsenna kompozisyon olarak dokunmuştur.



Fotoğraf 5: Beledi esnaf bayrağı (Özbel, 1949: 32)

Kumaş adı: Beledi

Tarih: XVII. yüzyıl ile tarihlenebilir.

Bezeme türü: Yazı, geometrik, sembolik, bitkisel

Dil: Arapça

Tekniği: Yazı dokuma tekniği ile kumaş üzerine uygulanmıştır.

Dokuma türü: Değişen yüzlü çift katlı

Üst örgüsü: Bezayağı

Alt örgüsü: Bezayağı

1.Metin: فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ -

Okunuşu: Feseyekfîkehumullâh, vehuvessemîulalîm

Anlamı: Onlara karşı Allah sana yeter; O, işitendir, bilendir (Bakara Suresi, 137. Ayet).

2.Metin:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيم
قُلْ هُوَ اللهُ اَحَدٌ اَللهُ الصَّمَدُ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا اَحَدٌ

Okunuşu: Bismillâhirrahmânirrahîm.Kul huvallâhu ehad.
Allahüssamed.Lem yelid ve lem yûled.Ve lem yekun lehu kufuven ehad.

Anlamı: Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla. Deki O Allah birdir. Allah samed (her şey O'na muhtaç, O kimseye muhtaç değil)'dir. O doğurmamıştır ve doğurulmamıştır. Ve hiçbir şey O'nun dengi değildir.

3.Metin: مُحَمَّد

Okunuşu: Muhammed (S.a.v.)

Anlamı: Muhammed

Açıklama: Bursa'daki Beledi esnafının son Yiğitbaşı Hasan Yiyek tarafından evinde muhafaza edilen Beledi esnaf bayrağı, bulunduğu ev ile birlikte yanmıştır (Gürçay,1970: 59). Bir cami mihrap duvarı görüntüsünde tasarlanan bu kumaşın seccade olarak üretildiği söylenebilir. Seccadenin yüzeyi, makili sarmal ve müsenna yazıların yanı sıra göbekte bahçeli bir ev görünümünde tasarlanmış peyzajdan oluşan tasviri barındırması bakımından dikkat çekmektedir.



Fotoğraf 6: Beledi esnaf bayrağı (Özbel, 1949: 31)

Kumaş adı: Beledi

Tarih: XVII. yüzyıl (Özbel, 1949:31)

Bezeme türü: Yazı, geometrik

Dil: Arapça

Kumaşın bugünkü durumu:

Tekniği: Yazı dokuma tekniği ile kumaş üzerine uygulanmıştır.

Dokuma türü: Değişen yüzlü çift katlı

Üst örgüsü: Bezayağı

Alt örgüsü: Bezayağı

1.Metin: علي

Okunuşu: Ali

Anlamı: Ali

2.Metin:

عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِۚ هُوَ الرَّحْمٰنُ الرَّحِيمُ

Okunuşu: Alimul gaybi veşşehadeh, huverrahmanurrahim

Anlamı: Görülmeyeni de bilir, görüleni de. O, çok esirgeyen, çok bağışlayandır.(Haşr Suresi 22. Ayetten bir bölüm)

3.Metin: اِذَا جَٓاءَ نَصۡرُ اللّٰهِ وَالۡفَتۡحُۙ۱ وَرَاَيۡتَ النَّاسَ يَدۡخُلُوۡنَ فِىۡ دِيۡنِ اللّٰهِ اَفۡوَاجًاۙ۲ فَسَبِّحۡ بِحَمۡدِ رَبِّكَ وَاسۡتَغۡفِرۡهُ ؕ اِنَّهٗ كَانَ تَوَّابًا

Okunuşu: İzacae nasrullahi vel feth.Ve reeyten nase yedhulune fi dinillahi efvaca.Fe sebbih bi hamdi rabbike vestagfirh, innehu kane tevvaba.

Anlamı: Allah'ın yardımı ve fetih geldiğinde,insanları bölük, bölük Allah'ın dinine girerlerken gördüğünde.artık Rabbini hamd ile tesbih et ve bağışlamasını dile! Muhakkak ki, O, çok bağışlayandır!

4.Metin: اللهْ مُحَمَّد عصمان عمر على ابوباكر

Okunuşu: Allah-Muhammed-Osman-Ömer-Ali-Ebubekir

Anlamı: Allah-Muhammed-Osman-Ömer-Ali-Ebubekir

5.Metin: علي

Okunuşu: Ali

Anlamı: Ali

6.Metin:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيمِ
قُلْ هُوَ اللّٰهُ اَحَدٌ ۚ اَللّٰهُ الصَّمَدُ ۚ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ ۙ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا اَحَدٌ

Okunuşu: Bismillâhirrahmânirrahîm. Kul huvallâhu ehad. Allahüssamed. Lem yelid ve lem yûled.Ve lem yekun lehu kufuven ehad

Anlamı: Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla. Deki O Allah birdir. Allah samed (her şey O'na muhtaç, O kimseye muhtaç değil)'dir. O doğurmamıştır ve doğurulmamıştır. Ve hiçbir şey O'nun dengi değildir.

7.Metin: مُحَمَّد

Okunuşu: Muhammed (S.a.v.)

Anlamı: Muhammed

8.Metin:

اَللّٰهُ لَآ اِلٰهَ اِلَّا هُوَ ۚ اَلۡحَيُّ الۡقَيُّوۡمُ ۚ لَا تَاۡخُذُهٗ سِنَةٌ وَّلَا نَوۡمٌ ؕ لَهٗ مَا فِى السَّمٰوٰتِ وَمَا فِى الۡاَرۡضِ ؕ مَنۡ ذَا الَّذِىۡ يَشۡفَعُ عِنۡدَهٗۤ اِلَّا بِاِذۡنِهٖ ؕ يَعۡلَمُ مَا بَيۡنَ اَيۡدِيۡهِمۡ وَمَا خَلۡفَهُمۡ ۚ وَلَا يُحِيۡطُوۡنَ بِشَىۡءٍ مِّنۡ عِلۡمِهٖۤ اِلَّا بِمَا شَآءَ ۚ وَسِعَ كُرۡسِيُّهُ السَّمٰوٰتِ وَالۡاَرۡضَ ۚ وَلَا يَـُٔوۡدُهٗ حِفۡظُهُمَا ۚ وَهُوَ الۡعَلِىُّ الۡعَظِيۡمُ

Okunuşu: Allahu la ilahe illa huvel hayyul kayyum, la te'huzuhu sinetun ve la nevm, lehu ma fis semavati ve ma fil ard, menzellezi yeşfeu indehu illa bi iznih ya'lemu ma beyne eydihim ve ma halfehum, ve la yuhitune bi şey'in min ilmihi illa bi ma şae, vesia kursiyyuhus semavati vel ard, ve la yeuduhu hıfzuhuma ve huvel aliyyul azim.

Anlamı: Allah, O'ndan başka tanrı olmayan, kendisini uyuklama ve uyku tutmayan, diri, her an yaratıklarını gözetip durandır. Göklerde olan ve yerde olan ancak O'nundur. O'nun izni olmadan katında şefaat edecek kimdir? Onların işlediklerini ve işleyeceklerini bilir, dilediğinden başka ilminden hiçbir şeyi kavrayamazlar. Hükümranlığı gökleri ve yeri kaplamıştır, onların gözetilmesi O'na ağır gelmez. O yücedir, büyüktür.

9.Metin: ……. عملی عهمد ابنو عبدوله……

Okunuşu: …..amel-i Ahmed ibn-i Abdullah…..

Anlamı: Bu işi Allahın izni-yardımı ile yapan ….oğlu ahmed…

Açıklama: Bursa'daki Beledi esnafının son Yiğitbaşı Hasan Yiyek tarafından evinde muhafaza edilen Beledi esnaf bayrağı bulunduğu ev ile birlikte yanmıştır (Gürçay,1970: 59). 9. Metinde yer alan şerit biçimindeki 2 parça metnin deforme olması ve bazı kısımlarının yırtık olması sebebiyle anlanabildiği ve okuyabildiği kadarı ile bu kumaşı dokuyan kişiye ait ketebe olabileceği düşünülmektedir.



Fotoğraf 7: Beledi kumaşı (Özbel, 1949:29)

Kumaş adı: Beledi

Tarih: XVII. yüzyıl (Özbel, 1949:29)

Bezeme türü: Yazı, geometrik, sembolik

Dil: Arapça

Tekniği: Yazı dokuma tekniği ile kumaş üzerine uygulanmıştır.

Dokuma türü: Değişen yüzlü çift katlı

Üst örgüsü: Bezayağı

Alt örgüsü: Bezayağı

1.Metin: يابك لله

Okunuşu: Ya Baki Allah

Anlamı: Ey sonsuz olan Allah

2.Metin: يالله

Okunuşu: Ya Allah

Anlamı: Ya Allah

3.Metin: يامُحَمَّد

Okunuşu: Ey Muhammed

Anlamı: Ey Muhammed

Açıklama: Bursa'daki Beledi esnafının son Yiğitbaşı Hasan Yiyek tarafından evinde muhafaza edilen Beledi esnaf bayrağı bulunduğu ev ile birlikte yanmıştır (Gürçay,1970: 59). Bir önceki çalışma biçiminde bahsedilen seccade olarak üretilmiş olma ihtimali olan bu kumaş içerisindeki stilize edilmiş formlar ve şekiller kompozisyon olarak daha az düzenli ve yazılar daha serbest biçimde dokunmuştur. Seccadenin göbeğinde ibrik ve iki yanında ne olduğu anlaşılamayan dört form simetrik olarak yerleştirilmiştir. Tasvire konu edilen görüntünün amacı ve içeriği hakkında, bu çalışma kapsamında net bir fikir oluşturmak mümkün olmamıştır.

2.Beledi Kumaşlarında Ma'kılı Yazı Tasarım Özellikleri

Harf şekilleri bakımından yatay ve dikey çizgilerden oluşan Ma'kılı yazı, tasarım aşamasında matematik hesapları gerektiren geometrik yapılı kübik bir yazıdır (Yazır,1983:151, Altın,2024:895-896). Arap alfabesindeki 29 harf, Ma'kılı yazıda da kelimenin başında, ortasında ve sonundaki formlarına göre değişmektedir (Kuş,2018:29). Ma'kılı yazıda harfler ile boşluk alanlar arasında doluluk-boşluk eşitliği söz konusudur (Çakır, 2018:58). Bununla birlikte bu yazı çeşidinde harflerin noktasız kullanılabilme özelliği olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bütün harfler noktalı ya da noktasız kullanılmalıdır (Kuş, 2018:29). Tasarım aşamasında bu kalıplara uyulması gerekmektedir.

Yapılan alanyazın araştırmalarına göre Ma'kılı yazının tasarım özellikleri ile ilgili farklı gruplandırmalara bakılacak olunursa;

"Ma'kılı Yazının Tasarım Özellikleri ve Kullanım Alanları" isimli Yüksek Lisans çalışmasında Ma'kılı yazıda tasarım şekilleri; geometrik tasarımlar, simetrik tasarımlar, şerit-bordür yazılar, tek veya iki kelimelik tasarımlar, resim-yazı formunda tasarımlar, boşlukları da yazı olan Ma'kılı tasarımlar, ulama formlu sonsuz tasarımlar (Çakır, 2018:88-143)

"Osmanlı Öncesi Konya ve Çevresinde Bulunan Mimari Eserlerdeki Ma'kılı Yazılar" isimli Yüksek Lisans çalışmasında; düz satır-bordür tasarım, ikili simetrik tasarım, üçlü simetrik tasarım, dörtlü simetrik tasarım, kare tasarım, boşluk doluluk oranlı tasarımlar ve ulama sonsuz tasarımlar (Öztürk, 2019:65-69),

"Timur Dönemi Dış Mekan Tasarımlarında Ma'kılı Yazılar: Bibi Hanım Cami" isimli Sanatta Yeterlik Tezinde; kapalı tip tasarımlar, açık tip tasarımlar (Kuş, 2022:25-27),

"İslam Sanatında Ma'kılî Yazının Tanımı ve Tipolojisi" isimli kitapta Ma'kılı yazının tasarım tipolojisi; üçgen ızgara, dörtgen ızgara, altıgen ızgara, terkipli ızgara, taklit Ma'kılı (Altın, 2024:896-900),

"Ma'kılı Yazıların Tasarım Özelliklerine Yapısalcı Yaklaşım" isimli tebliğde Ma'kılı yazı kompozisyon çeşitleri; şerit-bordür yazılar, kare veya

dikdörtgen biçimli metin-yazılar, tek veya iki kelimelik tasarımlar, simetrik yapılanmalar ve sonsuz yazılar, madalyon tipli yazılar, resim yazılar, yazı içinde yazı-süsleme yazı, fonu yazı olan enden yazılar (Enveroğlu, 2013:646-648)

Bu tasarım grupları incelendiğinde araştırma kapsamında ele alınan 6 kumaşın şerit-bordür tasarım, ulama formlu tasarım, simetrik tasarım ve kare biçimli metin tasarım olmak üzere 4 farklı Ma'kılı yazı tasarım özelliği ile ele alındığı gözlemlenmiştir.

2.1.Şerit-Bordür Yazı Tasarım

Mimaride genellikle taç kapı veya minareler üzerine şerit halinde yazılan şerit-bordür Ma'kılı yazılar tek satır ya da iki satır halinde kompozisyon oluşturabilmektedir (Enveroğlu, 2013:646-647). Bu tasarım türünde tüm harfler satırı doldurmak zorunda olduğu için boşluklara göre harflerin yönleri ve boyları değişebilmektedir (Çakır, 2018: 109). Benzer kullanımı 6'da yer alan Beledi kumaşında görülmektedir. Fotoğraf 6,6.Metin ve 8.Metinde Ma'kılı yazı tek satır (Çizim 1a ve 1b) şeklinde kullanılmışken, Fotoğraf 6,9.Metinde iki satır (Çizim 1c ve 1d) şeklinde tasarlanmıştır.

a.



b.



c.



Çizim 1: Beledi kumaşlarında bordür-şerit yazı tasarım örnekleri

a.İhlas Suresi (Fotoğraf 6, 6.Metin), b.Bakara Suresi 255.ayet (Fotoğraf 6, 8.Metin), c. …..amel-i Ahmed ibn-i Abdullah….(Fotoğraf 6, 9.Metin)

2.2.Ulama Formlu Tasarım

Tek veya üç kelimeden oluşan ulama formlu tasarımlar genellikle dış mimari yüzeyleri tam tekrarlı şekilde kaplayabilmek için kullanılmaktadır (Enveroğlu, 2013:647). Ulama desenler istenilen tekrar sayısı ile genişleme özelliğine sahip oldukları için sonsuz kelimesi ile birlikte de anılmaktadır (Çakır, 2021:259). Ancak uygulandığı yüzey ile sınırlı olduğu için aynı zamanda sonlu olduğu düşünülmektedir. Çini, tezhip, hat, halı, kilim gibi sanat dallarında olduğu gibi kumaş sanatında da birim rapor yan yana, alt alta, üst üste gelecek şekilde kullanılmaktadır. Araştırma kapsamında ele alınan iki Beledi kumaşında Ma'kılı yazının ulama formlu tasarım şeklinde uygulandığı görülmektedir (Fotoğraf 2 ve 3). Fotoğraf 2'de iki kelimeden oluşan Allah ve Muhammed (Çizim 2a) ile üç kelimeden oluşan "Lâ İlâhe İllallah" bu tasarım özelliği ile dokunmuştur (Çizim 2b).

[2] Fotoğraf 6'da yer alan kumaşın 9. metininde yer alan kayıplar sarı renk ile gösterilmiştir.



Çizim 2: Beledi kumaşlarında tek veya iki kelimelik tasarım örnekleri
a. Allah/Muhammed (Fotoğraf 2), b. "Kelime-i Tevhid"'ten bir bölüm olan "Lâ İlâhe İllallah" (Fotoğraf 3)

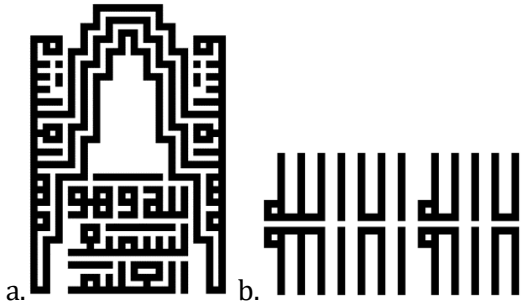
2.3.Simetrik Tasarım

Makı'li yazıda simetri kavramı doğanın denge ve estetik prensiplerine uyumlu olacak şekilde kullanılmaktadır (Enveroğlu,2013:647). Ma'kılı yazıda ikili simetrik (müsenna-aynalı yazı) ve dörtlü simetrik şeklinde iki tür simetrik tasarım kullanıldığı görülmektedir (Çakır, 2021:257).

a.İkili simetrik (müsenna-aynalı yazı) tasarım;

Müsenna yazılar, harflerin veya kelimelerin birbirine paralel ve karşılıklı olacak şekilde düzenlenmesiyle oluşturulmaktadır (Yazır,1974:224). Simetrik şekilde düzenlenmiş aynalı yazı "hatt-ı müsenna" olarak da isimlendirilmektedir (Avcı, 1977:20). İkili simetrik tasarımlarda, ayna simetrisinde olduğu gibi düzlem sağ-sol, üst-alt ve çapraz şekillerde birbirine eşit iki parçaya bölünmektedir (Çakır, 2021:259).

Beledi kumaş örneklerinde de iki simetrik tasarım özelliklerinin kullanıldığı görülmektedir. Fotoğraf 5'de yer alan kumaşın 1. metininde "Feseyekfikehüm" yazısının dikey eksende ayna simetriği alınarak uygulanmıştır (Çizim 3a). Bir diğer örnekte ise "Kelime-i Tevhid"'ten bir bölüm olan "Lâ İlâhe İllallah" yazısı yatay eksende ayna simetriği alınarak dokunmuştur (Fotoğraf 4, 2.Metin, Çizim 3b).



Çizim 3: Beledi kumaşlarında İkili simetrik tasarım örnekleri
a.Bakara Suresi, 137. Ayet (Fotoğraf 5, 1.Metin), b. "Kelime-i Tevhid"'ten bir bölüm olan "Lâ İlâhe İllallah" (Fotoğraf 4, 2.Metin)

b.Dörtlü simetrik tasarım

Döngüsel simetri olarak da bilinen dörtlü simetri "dönel, dönme, rotasyon" simetrisi şeklinde de ifade edilmektedir (Çakır, 2021:257). 90 derecelik dik bir eksen etrafında kendi öz şeklini koruyacak şekilde döndürülmesi ile oluşturulmaktadır. Fotoğraf 5 ve 6'da yer alan Beledi

kumaş örneklerinde Ma'kılı yazının bu tasarım özelliğinin uygulandığı görülmektedir (Çizim 4a, 4b, 4c).

Bu uygulama dışında birim raporun dikey ve yatay eksende simetriğinin alınması ile de geliştirilen örnekleri bulunmaktadır. Fotoğraf 4 ve 5'de yer alan Ali ve Allah kelimeleri bu yöntemle dörtlü simetrik tasarım şeklinde uygulanmıştır (Çizim 4d ve 4e).



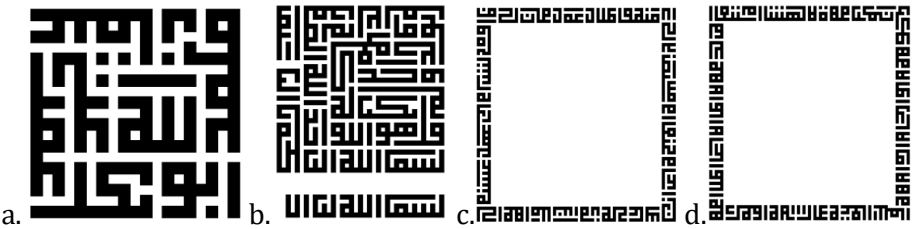
Çizim 4: Beledi kumaşlarında dörtlü simetrik tasarım örnekleri

a.Ali (Fotoğraf 6, 5.Metin), b. Ali (Fotoğraf 6,1.Metin), c. Muhammed (Fotoğraf 5, 7.Metin), d.Ali (Fotoğraf 6, 5.Metin), e. Allah (Fotoğraf 4, 1.Metin)

2.4. Kare Biçimli Metin Tasarım

Kare biçimli metinler, dıştan içe doğru ya da içten dışa doğru sarmal biçimde oluşturulan tasarımlardır (Enveroğlu, 2013:647). Kare biçimli metin tasarımlarında; karenin tamamlaması, yazım kuralları, metnin saat yönünde olması, harf şekillerinin netliği ve birleşim noktalarının doğru yapılması dikkat edilmesi gereken kurallar arasındadır (Çakır, 2018:62).

Beledi kumaşlarında da kare biçimli metin tasarımının uygulandığı örnekler bulunmaktadır (Fotoğraf 5 ve 6). Beledi kumaşlarında tasarlanan kare biçimli metinlerin sağ alt köşeden (Çizim 5/a ve b), sağ üst köşeden (Çizim 5/c) ve sol alt köşeden (Çizim 5/d) başlanıp sağdan sola doğru sarmal biçimde uygulandığı gözlemlenmektedir.



Çizim 5: Beledi kumaşlarında kare biçimli metin tasarım örnekleri

a. Allah, Muhammed ve dört halife isimleri (Fotoğraf 6, 4.Metin), **b.**İhlas Suresi (Fotoğraf 5, 2.Metin), **c**.Nasr suresi (Fotoğraf 6, 3.Metin), **d.** Haşr Suresi 22. Ayetten bir bölüm (Fotoğraf 6, 2.Metin)

Değerlendirme ve Sonuç

Mimari yüzeylere uygulanmak üzere köşeli kufi yazı özellikleri ile geliştirildiği düşünülen Ma'kılı hattı, taş, cam, ahşap, deri, minyatür, halı, kumaş gibi birçok alanda uygulama alanı bulmuştur (Fotoğraf 1). Ma'kılı hattı yuvarlak hatlara sahip olmamasından dolayı her malzemeye kolaylıkla uygulanabilmektedir. Dikey ve yatay ipliklerin kesişimi ile oluşan kumaşlarda da bu yazı çeşidi net bir şekilde dokunabilmektedir. Özellikle XVI. ve XVII. yüzyıl ile tarihlendirilen Beledi esnaf bayraklarında kullanılan

Ma'kılı hattının dokunduğu esnaf bayrakları Türk kumaş sanatı bakımından çok önemli ve değerlidir.

Geçmişte Ahi teşkilatı, mesleğin belirli kişiler arasında kalmasını sağlamak için teknik bilgileri gizli tutmuş, bu nedenle tahar, armür ve pedal-çerçeve bağlantısı gibi planları geliştiren ustalarla birlikte bu bilgi de kaybolmuş ve kuşaklararası aktarım sağlanamamıştır. Dolayısıyla günümüzde Tire'de Ma'kılı yazılı kumaşlar dokunamamaktadır. Dokunmuş somut örneklerinin de yanmasından dolayı sadece fotoğrafları mevcuttur. Araştırma kapsamında ele alınan 6 adet Ma'kılı yazılı Beledi kumaşı; hammadde, renk, motif ve kompozisyon özellikleri, teknik özellikleri, Arapça metinlerin içerik özellikleri, Ma'kılı yazı tasarım özellikleri bakımından şu şekilde değerlendirilmiştir:

Hammadde bakımından; Fotoğraf 2 ve 3'de yer alan kumaşların çözgü ve atkısında pamuk iplik kullanılmıştır. Beledi kumaşlarının en eski örneklerinin de pamuk ile dokunduğu yazılı kaynaklarda ifade edilmektedir. Fotoğraf 4,5,6,7'de yer alan kumaşlara günümüzde ulaşılamadığı için hammaddeleri hakkında kesin bir bilgi verilememekle birlikte pamuk olabileceği söylenebilir.

Renk açısından; ele alınan kumaşlardan 4 tanesinin fotoğrafı siyah-beyaz olduğu için renkleri hakkında net bilgi verilememektedir (Fotoğraf 4,5,6,7). Konya müzesinde muhafaza edilen iki örneğin ise üst çözgü ve atkı ipliğinde mavi, alt çözgü ve atkı ipliğinde ise beyaz renk kullanılmıştır (Fotoğraf 2,3).

Motif ve kompozisyon özelliği bakımından; çalışma Ma'kılı hattı ile dokunmuş Beledi kumaşları ile sınırlandırıldığı için yoğunlukla yazı bezemesi görülmektedir. Örneklerde yazı ile birlikte geometrik bezemeler çok sık kullanılmıştır (Fotoğraf 3,4,5,6,7). Bazı örneklerinde ise esnaflara ait ibrik, cami, ağaç gibi sembollerin de dokunmuş olduğu görülmektedir (Fotoğraf 5,7). Fotoğraf 5'de yer alan kumaşta yazı, geometrik, sembolik bezemeler dışında tasvir de yer almaktadır.

Geleneksel Türk resim sanatının (minyatür sanatı) biçim özelliklerine uygun bir kurgu anlayışı ile tasarlanan tasvirde, kompozisyon elemanlarının mihrabın yapısına benzer şekilde simetrik olarak kurgulandığı görülmektedir. Mihrabın merkezine yerleştirilen, simetrik kurgulanmış iki katlı binanın sağ ve sol yanına söz konusu simetriyi destekleyecek şekilde selvi ağaçları yerleştirilmiştir. Binanın ön tarafına bahçe görünümünü destekleyecek şekilde stilize bitki motifleri yerleştirilmiştir. Söz konusu kurguda bahçe ve bitki örtüsü, kompozisyon elemanlarının tasvir edildikleri bakış açısı doğrultusunda ayrıştırılmıştır. Bu bağlamda binanın ön tarafında (altında) yer alan ve üstten bakılarak tasvir edilmiş olan daire form, dairenin her iki yanındaki üstten bakılarak tasarlanmış olan çiçekler, sağ ve sol alt köşelerdeki yine aynı bakış açısıyla tasarlanmış olan yıldız motifleri ile bahçenin mekânsal özelliklerine gönderme yapılırmıştır. Yani söz konusu elemanlar ile bahçenin yatay eksendeki zemininin tasvir edilmiştir. Diğer

taraftan resim alanının sol alt tarafındaki lale, sağ alt tarafında saksıdaki karanfil, daire formun içindeki saksı ve içinde yer alan lale motifleri cepheden tasvir edilmiştir. Cepheden tasvir edilen elemanların bahçedeki bitki örtüsünü temsil ettiği söylenebilir. Bu tarz tasarımlara Anadolu Selçuklu ve Osmanlı resim sanatının el yazmalarında yer alan örnekleri arasında da rastlamak mümkündür. Aynı kumaşta Ma'kılı hattı dışında hattı icaze olarak da bilinen serbest yazı türü ile "bu kandili sanii keder dersin, bu zadeyi duayı Mustafa'dır" şeklinde ketebe yer almaktadır.

Fotoğraf 7'de yer alan tasvirde, merkezdeki ibrik dışında kalan formlar tanımlanamadığı için detayları açısından yorumlamak mümkün değildir. Ancak simetrik olarak kurgulanan mihrap yapısının içinde nesneler ve bezemelerin simetrik olarak kurgulandığı yazıların söz konusu simetrinin dışında kaldığını söylemek mümkündür.

Kumaş yüzeylerinde ise, dikey eksende sıralama, dikey eksende simetri kompozisyon özellikleri görülmektedir.

Teknik özelliği açısından; alt ve üst çözgü ile alt ve üst atkı ipliği olmak üzere dört iplik sistemi gerektiren Beledi kumaşları çözgü ve atkı ipliğinin yer değiştirmesi ile elde edilen değişen yüzlü dokuma tekniği ile dokunmaktadır. Üst örgüsünde ve alt örgüsünde temel örgü türlerinden bezayağı kullanılmıştır. Fotoğraf 5 ve 7'de yer alan kumaşların yüzeyinde bulunan bazı desenlerin dokuma esnasında ilave atkı desen ipliği tekniği ile dokunmuş olabileceği düşünülmektedir. Bunun nedeni değişen yüzlü dokuma tekniğinin gerektirdiği tahar sınırlamaları, dolayısıyla desen için gerekli olan yeterli çerçevenin bulunmayışıdır. Geleneksel kumaşlar arasında bu teknikle dokunan başka bir kumaş örneği bulunmadığı için bu özelliği ile Beledi dokumaları diğer kumaşlardan ayrılmaktadır.

Arapça metinlerin içerik özellikleri bakımından; Ma'kılı yazının metin içeriklerine bakıldığında, İhlas suresi, Bakara Suresi 255.ayet, Bakara Suresi, 137. Ayet, Nasr suresi, Haşr Suresi 22. Ayetten bir bölüm, "Kelime-i Tevhid"'ten bir bölüm olan "Lâ İlâhe İllallah", Allah, Muhammed ile dört halife isimleri (Ali, Ömer, Ebu Bekir, Osman) yer almaktadır. Kumaşlara işlenen Ayetlere bakıldığında Genel olarak Allah'ın varlığını, birliğini, yüceliğini ve her şeye gücünün yeteceğini anlatan Müslümanların buna tam olarak imanını vurgulayan ayetler ile Peygamberimize bahşedilen fetih ve Allah'ın mutlak olarak bağışlayıcılığını anlatan ayetlerden oluştuğu görülebilir.

Ma'kılı yazı tasarım özellikleri açısından; araştırma kapsamında ele alınan 6 kumaşın şerit-bordür tasarım, ulama formlu tasarım, simetrik tasarım ve kare biçimli metin tasarım olmak üzere 4 farklı Ma'kılı yazı tasarım özelliği ile ele alındığı gözlemlenmiştir. Kumaş yüzeylerindeki Ma'kılı yazıların tasarım tipolojisinde ise dörtgen ızgara kullanılmıştır. Mimari eserlerde tek başına kullanıldığında da estetik güzellik katan şerit-bordür tasarımı, esnaf bayraklarında alınlık ve ayaklık kısımlarında tercih edilmiştir. Ma'kılı yazılardaki ulama formlu tasarım, kumaşlarda sıra tahar

olarak, simetrik tasarım ise kumaşlarda sivri uçlu tahar olarak çok uygulanmaktadır. Bu özellikler ile esnaf bayraklarında da kullanıldığı görülmektedir. Ma'kılı yazılardaki kare biçimli metin tasarımları bazı kumaş örneklerinde kapalı tip tasarım olarak kullanılmışken, bazı örneklerde ise iç kısımlarındaki boşluklarda geometrik motiflerin yerleştirilmesi ile dokunmuşlardır.

Ayrıca ele alınan örneklere bakıldığında esnaf bayrağı olarak dokunan Ma'kılı yazılı Beledi kumaşlarının tam olarak ölçüleri hakkında bilgi verilemese de farklı boyutlarda dokunduğu görülmektedir. Alanyazına bakıldığında bazı kaynaklarda Beledi kumaşları üzerinde dokunan yazının Kûfî olarak isimlendirildiği görülmüştür. Ancak Ma'kılı hattı ve Kûfî hattı birbirinden farklı iki hat çeşididir. Kûfî hattında düz harfler ile birlikte yuvarlak hareketler de bulunabilirken, Ma'kılı hattı tamamen köşeli harflerden oluşmaktadır. Dolayısı ile çalışma kapsamında ele alınan örneklerde Ma'kılı hattı kullanılmıştır. Sonuç olarak, geçmişte esnaf bayrağı olarak kullanılan ve bir başka eşi bulunmayan bu kumaş grubu, Arapça metinlerin içerikleri ile birlikte ayrıntılı şekilde gelecek kuşakların bilgisine sunulmuştur. Somut olmayan kültürel miras unsurlarından olan Ma'kılı hattı ile dokunmuş Beledi kumaş örneklerinin yeniden yorumlanmasının ve yeni yaklaşımlarla devam ettirilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

Bununla ilgili, Gök tarafından Patent numarası:2023/000411, Patent adı: Ahşap Beledi Dokuma Tezgahının Düzenek Sistemine Uygun Armür, Tahar ve Pedal-Çerçeve Bağlantı Planı ile Yazılı Beledi Kumaş Üretimi olan Faydalı Model geliştirilmiştir. Geliştirilen yeni tahar, armür ve pedal çerçeve bağlantı planlarının günümüzde var olan ahşap Beledi dokuma tezgahına uygulanması ile yazılı Beledi kumaş örnekleri üretilebilecektir. Yazılı Beledi kumaşlarının yeniden üretilmesi ve korunabilmesi için eğitim, sürdürülebilir üretim yöntemleri, kültürel farkındalık oluşturma ve araştırma desteklerinin bir arada hayata geçirilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Altın, A. (2024). İslam Sanatında ma'kılî yazının tanımı ve tipolojisi: Yeni bir yaklaşım. *26. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı*, 887-916, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.

Avcı, C. (1977). Türk sanatında aynalı yazılar. *Kültür ve Sanat Dergisi*, 5, 20-33.

Bakırcı, N. (2012). *Konya müzesi kumaş kataloğu saray'dan dergah'a*. Konya: Bahçıvanlar Basım Sanayi.

Bakırer, Ö. (1982). Kûfi yazıda geometrik yorumlar üzerine bir deneme. *Arkeoloji - Sanat Tarihi Dergisi*, 1, 1-20.

Çakır, Ş. (2018). *Ma'kılı yazının tasarım özellikleri ve kullanım alanları*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çakır, Ş. (2021). Konya merkezinde bulunan 13. yüzyıl yapılarında ma'kılı yazılar. *Kozmolojik Dengenin Sanatsal Tezahürleri İslam Sanatları*, 1. Baskı, 253-274, İstanbul: Divan Kitap.

Enveroğlu, İ. (2013). Ma'kılı yazıların tasarım özelliklerine yapısalcı yaklaşım. *VII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri,* 265-271, Bakü-Azerbaycan: Anka Basım-Yayım.

Gök, E.Ç. (2020). Özbel koleksiyonunda bulunan yazılı kumaşlar. *İdil*, 72, 1280–1288.

Gök, E. Ç. (2021). Beledi dokumacılığı. *Geleneksel Meslekler Ansiklopedisi*, C. 1, (ed.: A. Soysaldı–E. Ç. Gök), 93-103, Ankara: Ticaret Bakanlığı Esnaf, Sanatkarlar ve Kooperatif Genel Müdürlüğü Yayınları.

Gürçay, H. (1970). Beledi dokumaları. *Türk Etnografya Dergisi*, C. XII-1969'dan ayrı basım, 54-68, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Kuş, İ. (2018). *Hat sanatında makili ve kufi yazının Latin yazı ve tasarımlarındaki yansımaları.* Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kuş, İ. (2022). *Timur dönemi dış mekân tasarımlarında ma'kılı yazılar: Bibi Hanım Cami.* Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

Özbel, K. (1948). *El sanatları III, Eski Türk kumaşları. Kılavuz kitaplar XI*. C.H.P. Halkevleri Bürosu, Ankara: Ulus Basımevi.

Özbel, K. (1949). *El sanatları XIV, beledi dokumaları. Kılavuz kitaplar XXV*. C.H.P. Halkevleri Bürosu, Ankara: Ulus Basımevi.

Öz, T. (1951). *Türk kumaş ve kadifeleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Özkafa, F. (2007). Hat sanatında estetiğin gelişimi. *Konya'da Kültür ve Medeniyet*, 91-95, Konya: Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi.

Özsayıner, Z. C. (2009). İshak Paşa camisinde ma'kılı hatlar bağlamında Osmanlı mimarisinde makılı hatlar. *II. Uluslararası Ağrı Dağı ve Nuh'un Gemisi Sempozyumu*, 277-285, Ağrı: Ağrı Valiliği Kültür Yayınları.

Öztürk, R. (2019). *Osmanlı öncesi Konya ve çevresinde bulunan mimari eserlerdeki ma'kılı yazılar.* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yazır, M. B. (1972). *Medeniyet âleminde yazı ve İslâm medeniyetinde kalem güzeli I. kısım*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Yazır, M. B. (1974). *Medeniyet âleminde yazı ve İslâm medeniyetinde kalem güzeli II. kısım.* Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Yazır, M. B. (1989). *Medeniyet âleminde yazı ve İslâm medeniyetinde kalem güzeli III. kısım*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Yazır, M. (1983). *Eski yazıları okuma anahtarı*. 4. Baskı, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1:Taş, Mardin Ulu Cami minaresinde bulunan Ma'kılı yazı https://www.arkeobook.com/haber/mardin-ulu-camii-1122.html (Erişim:11.09.2024)

URL-2:Ahşap, Beyşehir Eşrefoğlu Camii Mimberi, https://tr.pinterest.com/pin/251005379217984735/ (Erişim:11.09.2024)

URL-3:Minyatür, İran - Şiraz 1480, Timur dönemi, http://www.kufic.info/othermediums/manuscripts/manuscripts.htm (Erişim:11.09.2024)

URL-4:Halı-seccade, 16.yy ait Metropolitan Sanat Müzesinde bulunan seccade, http://www.kufic.info/othermediums/rugs/fletcher.htm (Erişim:11.09.2024)

Extended Summary

Ma'kılı calligraphy, which is thought to have been developed with angular Kufic calligraphy features to be applied to architectural surfaces, has found application areas in many areas such as stone, glass, wood, leather, miniature, carpet, fabric. Ma'kılı calligraphy, which is thought to have been developed with angular Kufic calligraphy features to be applied to architectural surfaces, has found application areas in many areas such as stone, glass, wood, leather, miniature, carpet, fabric. Ma'kılı calligraphy can be easily applied to any material because it does not have round lines. As a result of the studies, it has been observed that since the 16th century, Ma'kılı calligraphy has also been applied to textile products such as talismanic shirts, woven fabrics, carpets, felts, etc. The fact that Ma'kili calligraphy has angular forms has made it easier to transfer it to fabric. This type of calligraphy can also be woven clearly in fabrics formed by the intersection of vertical and horizontal threads.

Especially the tradesmen flags woven with the Ma'kılı calligraphy used in the Beledi tradesmen flags dated to the 16th and 17th centuries are very important and valuable in terms of Turkish fabric art. In these flags, which were an important cultural and commercial symbol in the cities during the Ottoman period, a symbolic motif belonging to each tradesman was used together with the calligraphy. In the past, the Ahi organization kept technical information secret to ensure that the profession remained among certain people, and for this reason, this information was lost along with the masters who developed the plans such as draft plan, dobby plan, pedal-shaft mechanism intergenerational transmission could not be ensured. Therefore, since the draft plan, dobby plan, pedal-shaft mechanism plan of the loom on which the Beledi tradesmen flags were woven has not survived to the present day, fabrics with Ma'kılı calligraphy cannot continue to be woven in Tire.

In the literature review, it was observed that the content of the Arabic texts calligraphy in Ma'kılı calligraphy on Beledi fabrics was not specified in detail. In this context, the general purpose of the study is to document the Ma'kılı calligraphy Beledi fabric group and to examine its design features. The scanning model method was used in the study.

The universe of the research is written Beledi weavings, and the sample is 4 Beledi tradesman flags in written sources and 2 Ma'kılı calligraphy Beledi fabric samples with inventory numbers 3653 and 3654 in the Konya Museum. Since the Beledi tradesman flags in Bursa were burned down together with the house where they were kept, only the surviving photographs of these flags can be accessed today.

In the first stage of the research, general information was given about Ma'kılı calligraphy and Beledi fabrics. In the second stage, six Beledi fabrics with Ma'kılı calligraphy were examined in terms of history, language, type of decoration, technique, and content of Arabic calligraphy. In the third stage, Ma'kılı calligraphy design features were determined in the Beledi Fabrics examined. In the fourth stage of the study, Beledi fabrics with Ma'kılı calligraphy were evaluated under the title of results. Beledi fabrics are still woven with Süleymaniye embroidery (draft plan, dobby plan, pedal-shaft mechanism). However, written Beledi fabrics cannot be woven with draft plan, dobby plan, pedal-shaft mechanism plan which is called Süleymaniye embroidery. Patterns in more geometric forms can be woven. In order for written Beledi fabrics to be woven, different draft plan, dobby plan, pedal-shaft mechanism are required. Ma'kılı calligraphy Beledi fabrics, which were woven to be used as tradesmen

flags in the past, were woven with a different embroidery (draft plan, dobby plan, pedal-shaft mechanism). Some symbolic motifs and calligraphy on the surface of the fabric, which are not allowed by draft plan and dobby plan, were woven on the loom with the additional weft pattern thread technique during weaving.

The six Beledi fabric written in Ma'kıli calligraphy considered within the scope of the research were evaluated in terms of raw material, color, motif and composition features, technical features, content features of Arabic texts, and Ma'kıli calligraphy design features as follows:

In terms of raw material; cotton yarn was used in the warp and weft of the two fabrics examined. It is stated in written sources that the oldest examples of Beledi fabrics were woven with cotton. Since the other four samples cannot be reached today, no definite information can be given about their raw materials, but it can be said that they are cotton.

In terms of color; since the photographs of four of the fabrics examined are black and white, no clear information can be given about their colors. In the two samples preserved in the Konya museum, blue was used in the upper warp and weft threads, and white was used in the lower warp and weft threads.

In terms of motif and composition features; since the work is limited to Beledi fabrics woven with Ma'kıli calligraphy, there is a lot of writing decoration. Geometric decorations are used very often along with writing in the examples. In some examples, symbols such as ewer, mosque, tree belonging to tradesmen are also seen to be woven.

At the same time, in the depiction designed with a concept of fiction that is in line with the formal characteristics of Traditional Turkish painting art (miniature art), it is seen that the composition elements are arranged symmetrically similar to the structure of the mihrab.

In terms of technical features; Beledi fabrics, which require a four-thread system, namely upper and lower warp and upper and lower weft threads, are woven with the doubleweave technique obtained by changing the place of the warp and weft threads. Plain weave, one of the basic weave types, was used in the upper and lower weave.

In terms of the content features of Arabic texts; When the text contents of Ma'kıli calligraphy are examined, it is seen that the surah al-ikhlas, the 255th verse of surah al-baqarah, the 137th verse of surah al- An-Nasr, a section from the 22nd verse of surah Al-Hashr, a section from the "Kelime-i Tawhid", "'lā 'ilāha 'illā -llāh' ", Allah, Muhammad and the names of the four caliphs (Ali, Omar, Abu Bakr, Osman) are included.

In terms of Ma'kıli calligraphy design features; It was observed that the 6 fabrics examined within the scope of the research were handled with 4 different Ma'kıli calligraphy design features, namely stripe-border design, ulama-form design, symmetrical design and square-shaped text design.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Üç yazarda makaleye eşit katkı sağlamıştır./*All three authors contributed equally to the article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 20.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 23.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1604866
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 1229-1246.

Araştırma Makalesi
Research Article

GELENEKSEL TÜRK İŞLEME ÖRNEKLERİNİN EV GİYİM TASARIMLARINDA KULLANILMASI

♦

THE USE OF TRADITIONAL TURKISH EMBROIDERY SAMPLES IN HOME WEAR DESIGNS

Kezban SÖNMEZ*-Fatma BAYRAKTAR-Ahsen GÜNBULUT*****

ÖZ: Çok zengin bir geçmişi olan Türk kültürü içerisinde, işleme sanatı önemli bir yere sahiptir. Ev giyimi, günlük yaşamda konfor sağlamak amacıyla tasarlanmış, genellikle rahat ve doğal kumaşlardan üretilen giysileri ifade etmekle birlikte, evde dinlenme, uyku veya hafif aktiviteler için idealdir. Bu araştırmanın amacı; geleneksel işleme örneklerinin Türk kültüründeki önemine vurgu yaparak, Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesi ve Konya Etnografya Müzesi'nde yer alan işlemelerin teknik, renk, malzeme, motif ve kullanım alanları bakımından incelemek; incelenen işlemelerin dokuma, renk ve motif özelliklerine bağlı kalarak, ev giyimi tasarımlarına aktarmak, yeniden yorumlayıp sürdürülebilirliğini sağlamaktır. Bununla birlikte ev giyimi üreticilerine koleksiyon hazırlama sürecinde yeni bir ilham kaynağı oluşturarak hazır giyim ve tekstil sektörüne katkı sağlanması amaçlanmaktadır. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Çalışma yürütülürken öncelikle konu ile ilgili literatür taraması yapılarak Türk işleme sanatı ve ev giyimi ile ilgili genel bilgiler verilmiştir. Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesi ve Konya Etnografya Müzesinde bulunan işlemeli örneklerin fotoğrafları çekilerek dokuz adet örnek çalışma kapsamında incelenmiştir. Procreate programı kullanılarak, araştırma kapsamına alınan işlemeli örneklerin dokuma ve motif özelliklerine bağlı kalınarak, dokuz adet paftadan oluşan ev giyimi koleksiyonu hazırlanmıştır. Bu çalışmalar sonucunda tüm veriler değerlendirilmiş ve araştırma ile ilgili sonuçlar elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gelenek, İşleme, Tasarım, Giyim, Ev Giyimi

ABSTRACT: *The art of embroidery has an important place in Turkish culture, which has a very rich history. Home wear refers to garments designed to provide comfort in daily life, usually made of comfortable and natural fabrics, ideal for rest, sleep or light activities at home. The aim of this research is; to examine the embroidery in Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Museum and Konya Ethnography Museum in terms of technique, color, material, motif and usage areas by emphasizing the importance of traditional embroidery examples in Turkish culture; to transfer, reinterpret and ensure the sustainability of the embroidery to home wear designs by adhering to the weaving, color and motif characteristics of the examined embroidery. In addition, it is*

*Doç.Dr.-Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü/Antalya-kezbankarasonmez@gmail.com (Orcid: 0000-0002-7640-9537)
**Dr.Öğr.Üyesi.-Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü/Antalya- fatmabayraktar99@gmail.com (Orcid: 0000-0002-8622-726X)
***Dr.Öğr.Üyesi- Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Dekoru ve Kostüm Bölümü/Antalya- ahsengunbulut@gmail.com (Orcid: 0000-0002-5355-5689)

This article was checked by Turnitin.

aimed to contribute to the ready-to-wear and textile sector by creating a new source of inspiration for home wear manufacturers in the collection preparation process. Qualitative research method was used in this study. While conducting the study, first of all, general information about Turkish embroidery art and home wear was given by reviewing the literature on the subject. Photographs of embroidered samples in Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Museum and Konya Ethnography Museum were taken and nine samples were examined within the scope of the study. Using the Procreate program, a home wear collection consisting of nine sheets was prepared based on the weaving and motif characteristics of the embroidered samples included in the research. As a result of these studies, all data were evaluated and analyzed.

Keywords: *Tradition, Embroidery, Design, Clothing, Home Wear*

Giriş

Çeşitli kaynaklarda işleme sanatı genel tanımıyla; farklı türde kumaşlar ya da deri üzerine, iğne ve benzeri aletler kullanılarak, farklı cins ve renkte iplik veya sim, sırma, pul, boncuk gibi malzemelerle, düz veya kabartılı şekilde yapılan süsleme sanatı olarak tanımlanmaktadır (Barışta, 1984: 1).

Giyim; ilk zamanlar yeryüzü ve yaşam koşullarına göre sağlık, hijyen ve vücudu dış etkenlerden koruma gibi nedenlerle temel ihtiyaç olarak algılanmış olsa da, günümüzde bireylerin sosyal ve psikolojik ifade biçimi olarak anlam kazanmıştır. Giysiler, bireylerin toplumsal aidiyeti, kültürel kimliği, cinsiyeti, sosyal statüsü hakkında bilgilendirme görevi görmektedir. Endüstri devrimi ile yaşanan gelişmeler toplumun üretim ve tüketim alışkanlıklarında moda kavramını öne çıkarmıştır (Kahveci, 2021:.4).

Covid-19 salgını, bireylerin ev yaşamında, tüketici davranışlarında değişikliklere sebep olmuştur. Yaşanan pandemi, insanların yaşam tarzlarında önemli değişikliklere yol açmış ve ortaya çıkan yeni davranışlar yeni pazar taleplerini tetiklemiştir. Pandemi moda sektörünü sert bir şekilde etkilemiş olsa da, yalnızca ev giyimi markaları yükseliş eğilimi göstermiştir. Pandemi sonrasında insanların ev yaşamını daha ciddiye alması ve ev giyiminde farklı koleksiyon arayışları, sektör için önemli bir fırsat doğurmuştur (Teng, 2022: 1).

Bu araştırmanın amacı; ev tekstili içerisinde önemli bir yere sahip olan, dünyada ve ülkemizde birçok müzede örnekleri bulunan geleneksel işlemelerin, Türk kültüründeki önemine vurgu yapmak ve bu işlemeleri inceleyerek, araştırma kapsamına alınan örnekleri dokuma, renk ve motif özelliklerine bağlı kalarak ev giyimi tasarımlarına aktararak sürdürülebilirliğini sağlamaktır. Araştırmanın bir diğer amacı; geleneksel işleme örnekleriyle hazırlanan koleksiyonu, modern tasarım anlayışıyla birleştirerek, ev giyim ürünlerinde özgün bir tasarım yaratmaya çalışmaktır. Ayrıca, araştırma kapsamına alınan işlemelerin koleksiyonda kültürel bir zenginlik ve değer yaratması hedeflenmektedir. Bu koleksiyonun, ev giyimi üreticilerine bir ilham kaynağı oluşturarak sektöre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu araştırma, Konya Etnografya Müzesi ve Konya A. R.

İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan farklı türde ve teknikte yapılmış dokuz adet işlemeli örnekle sınırlandırılmıştır.

1. Geleneksel Türk İşlemelerinin Genel Özellikleri

Geleneksel Türk işlemeleri, Türk sanatları ve Türk kültürü içerisinde farklı dönem ve bölgeleri içeren zengin bir çeşitliliğe sahiptir. Anadolu'da XI. yüzyıldan günümüze kadar gelişme gösteren Türk işlemeleri, Selçuklu, Beylikler, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde, kronolojik bir sıra ile incelenmektedir. Geleneksel işlemelerde görülen teknik, malzeme, motif ve kompozisyon özellikleri, bir taraftan geleneksel özelliklerini korurken, diğer taraftan dönemlere göre farklılık göstermektedir (Sözen ve Güner, 1998: 198).

M.Ö. I. yüzyılda Altay ve Pazırık'ta buz içinde kalarak korunmuş bir İskit mezarındaki buluntular arasında renkli keçelerle işlenmiş çadıra rastlanmıştır (Berker, 1974: 2). Altay bölgesi, Kem Vadisi ve Selenge Irmağı çevresinde yapılan kazılarda, Hunlardan kalan M.S. III. yüzyıla ait ürünlerde işlemelerle bezenmiş giysi ve örtüler yer almaktadır (Barışta, 1984: 5).

Çeşitli kaynaklara göre Göktürkler ve Uygurların da işleme sanatı ile uğraştıkları ve bu konuda etkili eserler ortaya koydukları görülmektedir. Uygur dönemine ait mabet duvar resimlerinde görülen figürlerin kıyafetleri Türklerin giyim tarzının son derece değiştiğini ve İslam dininin kabulünden önce giysi ve giysiyi süsleyen işlemelerin ne şekilde olduğunu göstermektedir (Barışta, 1984: 8-9). Uygur hanlarının yabancı elçileri altın ve gümüş telle işlenmiş, süslemeli örtülerle bezenmiş altın taht üzerinde kabul ettikleri yazılı kaynaklardan edinilen bilgilerde ortaya çıkmakta, (Ünal, 1956: 83), Babil yazma eserlerinde ise işleme yapımında iğnenin kullanıldığı konusunda bilgiler bulunmaktadır (Sözen ve Güner, 1998: 198).

Selçuklu Türkleri işlemeye çok önem vermiştir. Fransa Lion Müzesinde yer alan ve üstünde altın telle işlenmiş yazılar bulunan kumaşın, Selçuklu hükümdarı Alaaddin Keykubad'a ait olduğu bilinmektedir. Çeşitli kaynaklarda bu kumaş parçasının Selçuklu Döneminden günümüze ulaşan en eski işleme örneği olduğu bilgisi yer almaktadır (Berker, 1974: 2).

Anadolu Beylikler döneminden günümüze ulaşan işleme örneği bulunmamakla birlikte, Marco Polo, İbni Batuta gibi seyyahların anılarında ve Aşık Paşoğlu tarihi gibi kaynaklarda işleme sanatının varlığından söz edilmektedir (Barışta, 1984: 14).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde işleme sanatı büyük bir değer kazanmış ve ciddi bir biçimde ilerleme kaydetmiştir (Berker, 1974: 2). Fatih Sultan Mehmet'in, İstanbul'u fethetmesinin ardından tüm sanat dallarında olduğu gibi, işleme sanatının da altın çağının başladığı görülmektedir. İstanbul'da kurulan Kârhâne-i Hâssa ve Ehl-i Hıref-i Hâssa gibi sanatkâr topluluklarının içerisinde altın işleme yapanlar da bulunuyordu (Sürür, 1976: 13-14). XX. yüzyılda işleme sanatının ev, çarşı, saray, okul gibi merkezlerde yapılan örnekleri bulunmakta ve işlemelerin zengin bir alana hizmet ettiği görülmektedir (Barışta, 1999: 151).

Türk işlemelerine büyük bir değer ve güzellik katan belli başlı işleme teknikleri; düz iğne, verev iğne, muşabak, susma, pesent, balık sırtı, civankaşı, mürver, sıra iğne, hasır iğne, tel kırma, sarma, ciğerdeldi, Türk işi, Hesap işi, Antep işi, Çin iğnesi, iğne ardı, dival işi, suzeni, aplike gibi isimler almaktadır (Sürür, 1976: 7). Türk işlemelerinin renk seçiminde sanatçılar her zaman güzeli aramış ve bu konuda çok başarılı olmuşlardır. Parlak ve acı renkler yerine işlemelerde yumuşak ve pastel renkleri tercih etmişlerdir (Berker, 1974: 6). İşleme sanatında zemin malzemesi olarak ince ve kalın keten, kadife, atlas, çuha, havlu, ipek, pamuk gibi kumaşların kullanıldığı ve genellikle keten kumaşların doğal renkleriyle kullanıldığı görülmektedir (Övüç, 1986: 7). İşleme sanatı önceleri sırma ile başlamış, bir müddet sonra sırma kullanımı azalarak bunun yerine ipek iplik ve çeşitli renklerdeki ibrişimler kullanılmıştır. Sonraki dönemlerde ise sırmanın farklı renklerle karıştırılarak kullanıldığı görülmektedir (Sürür, 1976: 32). İşleme sanatında kullanılan motifler, diğer sanat dallarında görülen motiflere nazaran daha zengin ve çok çeşitlidir. İşleme ustaları doğadan ve çevresinden aldıkları etkiyle çok farklı motifler ortaya koymayı başarmıştır (Berker, 1974: 4). Türk işlemelerinde kullanılan her motif bulunduğu bölgeye ve yapan kişinin özelliklerine göre farklı isimlerle anılmaktadır. Ayrıca her motif yöresine göre farklı anlamlar taşımaktadır (Berker, 1980: 33). İşleme sanatında genellikle bitkisel bezemelerin yoğun bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bitkisel motifler arasında ağaç, meyve ve çiçek gruplarının yer aldığı dikkat çekmektedir. Türk işlemelerinde görülen bütün motiflerin başlıca özelliği stilize edilerek kullanılmalarıdır (Gönül, 1971: 6142-6143).

Türk işlemeleri çok farklı alanlarda kullanılmakla birlikte, ev tekstili ve giyim ürünlerinde birçok eşyanın işlemelerle bezendiği görülmektedir (Berker, 1977: 10). Türk kültüründe düğün gelenekleri içerisinde işlemeli ürünler ve giysiler önemli bir rol oynamaktadır. Daha önceki dönemlerde gelin hamamlarında görülen havluların, bohçaların, gelin yataklarının, gelin-damat namazlıklarının, başörtülerin, gelinlerin duvaklarının, gelinlerin ve damatların mendil ve giysilerinin işlemelerle süslendiği yapılan araştırmalarda ortaya çıkmaktadır (Tansuğ, 1996: 24-25).

2. Ev Giyiminin Genel Özellikleri

Ev giyimi, bireylerin ev koşullarında kendilerini rahat ve konforlu hissettikleri giysi türlerini kapsamaktadır. Ev giyim ürünlerinde rahatlık, yumuşaklık ve kumaş özelliğinin ön planda olmasının yanında bedendeki duruşu ve şıklığı da tüketici tercihlerinde önemli bir rol oynamaktadır (İnci Ertaş ve Ertürk, 2023: 178). Ev giyimi, farklı kültürel normlar ve sosyal bağlamlarla şekillenmektedir. Farklı bölgelerdeki ev giyimi stilleri, yerel gelenekler ve yaşam tarzlarıyla ilişkilidir (Kawamura, 2005: 95). Ev giyimi, günümüzde hem işlevselliği hem de estetiği bir araya getiren önemli bir giyim kategorisidir. Bu kategorinin içinde pijamalar, sabahlıklar, ev elbiseleri, eşofmanlar başta gelmektedir.

Pijama, ilk olarak Doğu'da giyilen bol kesim formunda, ipek pamuk veya sentetik malzemeden yapılmış, uyumak veya uzanmak için kullanılan, pantolon ve gömlekten oluşan iki parçalı bir takımdır. 17. yüzyılda İngiltere'de uzanma kıyafeti olarak kullanılmaya başlanmış, 1870 yılında, İngiliz sömürgecilerin Hindular tarafından giyilen pijamaları beraberlerinde getirmelerinin ardından Batı dünyasında erkekler için uyku kıyafeti olarak ortaya çıkmıştır. Pijamalar 20. yüzyılın başlarında kadın uyku kıyafeti olarak, 1920'lerde ise ev giyimi olarak kullanılmaya başlanmıştır (URL-1). Sabahlık ise Türk Dil Kurumu tarafından "Sabahları yataktan kalkınca geçici olarak giyilen üstlük" şeklinde tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 1974: 676). Sabahlıklar, mevsime ve tarza göre farklı model ve malzemelerden üretilebilmektedir (Bayraktar, 1996: 120).

Bireylerin modaya uygun ve uyarlanabilir rahat ev kıyafetlerine duydukları ihtiyaç, yaşam tarzındaki değişimler ve uzaktan çalışmanın getirisi olarak evde daha fazla zaman geçirmeye yönelinmesinden kaynaklı olarak artmıştır (URL-3). Küresel ev giyimi ticareti büyümekte olan bir sektördür. Bu pazarın büyümesinin sebebi, tüketicilerin rahat ve şık ev kıyafetlerine yönelik artan talebine bağlı olduğu görülmektedir. Buna ek olarak, büyüyen online satış kanalları da ev giyimi pazarının artışına katkıda bulunmaktadır (URL-2). Ev giyimi sektöründeki moda markaları, pandemi sonrası dönemin yeni taleplerini karşılamak ve tüketicileri daha alternatifli bir giyim tarzına yönlendirmek için yenilik arayışlarına devam etmektedir.

3. Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemine dayalı "tasarım ve geliştirme araştırması" modelinin kullanılması tercih edilmiştir. Bu yöntemin kullanılmasındaki amaç, mevcut bilgilerle somut ve uygulanabilir çözümler, ürünler veya modeller geliştirmektir. Araştırma, analiz, tasarım, geliştirme, uygulama ve değerlendirme aşamalarından meydana gelmektedir (Edip, 2019: 34). Çalışmanın örnekleminde "amaçlı örnekleme yöntemine dayalı ölçüt örnekleme" uygulanmıştır. Bu örnekleme modelinde, önceden hazırlanmış ölçütler listesi ya da araştırmacı tarafından belirlenen ölçütler kullanılmaktadır (Baltacı, 2018: 254). Buna bağlı olarak çalışmanın kapsamına katkı sağlayacağı düşünülen geleneksel işleme örnekleri sistemli bir şekilde analiz edilerek incelenmiştir. Bu çerçevede Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Müzesi ve Konya Etnografya Müzesinde yer alan farklı türde işleme örneklerinin fotoğrafları çekilmiş, envanter defterleri incelenmiş ve bu örneklerden dokuz adeti çalışma kapsamına alınmıştır. Bir sonraki aşamada, çalışma kapsamına alınan işleme örnekleri teknik, renk, malzeme, motif ve kullanım alanlarına göre incelenmiş, örneklem sıralamasında işleme teknikleri göz önüne alınmıştır. Geleneksel Türk işleme sanatı ve ev giyimi konusunda ulusal ve uluslararası literatür taraması yapılarak kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Bu süreçler sonunda tasarım aşamasına geçilmiş, geleneksel işleme örnekleri ile dokuz paftadan oluşan bir ev giyimi koleksiyonu Procreate programı kullanılarak tasarlanmıştır. Çalışmalar

sonucunda tüm veriler değerlendirilerek analiz edilmiş ve sonuca gidilmiştir.

4. Bulgular

Araştırma ve inceleme kapsamına alınan ve ev giyim tasarımında kullanılmak üzere geleneksel Türk işlemeleri ile Procreate programında hazırlanan, dokuz adet paftadan oluşan ev giyim koleksiyonu aşağıda sunulmaktadır. Görsel sıralaması geleneksel işleme motifleri ve bu motiflerden yola çıkılarak yapılan tasarımlardan meydana gelmektedir. İncelenen ürünlerin işleme teknikleri dikkate alınarak hesap işi tekniği ve Türk işi tekniğinde yapılan örnekler şeklinde sıralanmıştır.



Fotoğraf 1: Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan şerbet örtüsünün genel görünümü.

Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan 7511/87 envanter numaralı, keten dokumadan, 23x175 cm boyutlarında tasarlanan şerbet örtüsünün iki kısa kenarına bitkisel bezemeden oluşan tasarım yerleştirilmiştir. Karanfil motifleri örtü üzerine yatay biçimde oturtulmuştur. Karanfil motiflerini zikzak biçiminde dallar ve mine çiçeklerinden oluşan ince bir bordür sınırlamaktadır. İşlemede hesap işi teknikleri ve tel sarma tekniği uygulanmış, iki kısa kenarı çırpma dikişi yapılarak temizlenmiştir.



Tasarım 1: Şerbet örtüsü örneği ile hazırlanan pijama ve sabahlık tasarımı.

Fotoğraf 1'deki şerbet örtüsü örneği ile pijama ve sabahlık tasarımı yapılmıştır. Tasarımda ilk olarak, şerbet örtüsünün iki kısa kenarına

yerleştirilen motiflerin kullanılması planlanmıştır. Bir sonraki aşamada, sabahlık, uzun ve kısa pijama takımları ürün grubu olarak belirlenmiştir. Karanfil motifi dikey olarak sabahlığın tüm sol bedeni ve koluna uygulanmıştır. Kısa pijama takımında üst bedenin tamamına tek bir karanfil motifi, şortta ise her iki paçada iki adet karanfil motifi dikey ve simetrik şekilde yerleştirilmiştir. Uzun pijama takımında gömleğin sol bedeninde asimetrik olarak uygulanan karanfil motifi alt bedende simetrik olarak her iki bedende kullanılmıştır. İlham kaynağı olan şerbet örtüsü örneğinin (Fotoğraf 1) aslına bağlı kalınarak keten kumaş, hesap işi ve tel sarma teknikleri kullanılarak tasarım tamamlanmıştır.



Fotoğraf 2: Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan şerbet peşkirinin genel görünümü.

Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan 8854/103 envanter numaralı, keten dokumadan, 20x192 cm boyutlarında tasarlanan şerbet peşkirinin iki kısa kenarına bitkisel ve nesneli bezemelerden oluşan tasarım yerleştirilmiştir. Vazodan çıkan nar motifleri peşkir üzerine yatay biçimde oturtulmuştur. İşlemede hesap işi teknikleri uygulanmış, iki kısa kenarı çırpma dikişi yapılarak temizlenmiştir.



Tasarım 2: Şerbet peşkiri örneği ile hazırlanan pijama ve sabahlık tasarımı.

Fotoğraf 2'deki şerbet peşkiri örneği ile pijama ve sabahlık tasarımı yapılmıştır. Tasarımda ilk olarak şerbet peşkirinin iki kısa kenarına yerleştirilen motiflerin kullanılması planlanmıştır. Bir sonraki aşamada, sabahlık, uzun ve kısa pijama takımları ürün grubu olarak belirlenmiştir.

Sabahlığın etek ucu ve kol ağzında kullanılan motif, kısa pijama takımında ön robaya ve şortun iki yanına dikey olarak yerleştirilmiştir. Uzun pijama takımında, alt bedende simetrik olarak her iki paçada uygulanan motif, üst bedenin sol tarafında kullanılmıştır. İlham kaynağı olan şerbet peşkiri örneğinin (Fotoğraf 2) aslına bağlı kalınarak keten kumaş ve hesap işi işleme teknikleri kullanılarak tasarım tamamlanmıştır.



Fotoğraf 3: Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan şerbet peşkirinin genel görünümü.

Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan 7975/231 envanter numaralı, keten dokumadan, 22x184 cm boyutlarında tasarlanan şerbet peşkirinin iki kısa kenarına bitkisel ve nesneli bezemelerden oluşan tasarım yerleştirilmiştir. Vazodan çıkan stilize yaprak ve çiçeklerden oluşan motifler peşkir üzerine yatay biçimde oturtulmuştur. Bu motifleri bir çerçeve içine alınmış "S" kıvrımlı dallar, yapraklar ve stilize lalelerden oluşan bir bordür sınırlamaktadır. İşlemede hesap işi teknikleri uygulanmış, iki kısa kenarı çırpma dikişi yapılarak temizlenmiştir.



Tasarım 3: Şerbet peşkiri örneği ile hazırlanan pijama ve sabahlık tasarımı.

Fotoğraf 3'teki şerbet peşkiri örneği ile pijama ve sabahlık tasarımı yapılmıştır. Tasarımda ilk olarak, şerbet peşkirinin iki kısa kenarına yerleştirilen motiflerin kullanılması planlanmıştır. Bir sonraki aşamada, sabahlık, uzun ve kısa pijama takımları ürün grubu olarak belirlenmiştir. Sabahlığın ön üst bedeninde ve kollarında ana motif, kol ağzında ve kuşakta bordür kullanılmıştır. Kısa pijama takımının ön bedenine ana motif ve

bordür, şortun sol tarafına ise ana motif yerleştirilmiştir. Uzun pijama takımının üst bedeninde ana motif ve bordür, alt bedenin her iki paçasına simetrik olarak ana motif ve bordür uygulanmıştır. İlham kaynağı olan şerbet peşkiri örneğinin (Fotoğraf 3) aslına bağlı kalınarak keten kumaş ve hesap işi işleme teknikleri kullanılarak tasarım tamamlanmıştır.



Fotoğraf 4: Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan dizliğin genel görünümü.

Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan 7515/189 envanter numaralı, keten dokumadan, 38x40 cm boyutlarında tasarlanan dizliğin kısa kenarına bitkisel, nesneli ve geometrik bezemelerden oluşan tasarım yerleştirilmiştir. Vazodan çıkan stilize çiçek motifleri dizlik üzerine dikey biçimde oturtulmuştur. Bu motifleri üst kısmı üçgen şeklinde sonlanan düz çizgi biçiminde ince bir bordür sınırlamaktadır. İşlemede hesap işi teknikleri uygulanmış, kısa kenarı işlem yapmadan bırakılmıştır.



Tasarım 4: Dizlik örneği ile hazırlanan pijama ve sabahlık tasarımı.

Fotoğraf 4'teki dizlik örneği ile pijama ve sabahlık tasarımı yapılmıştır. Tasarımda ilk olarak, dizliğin kısa kenarına yerleştirilen motiflerin kullanılması planlanmıştır. Bir sonraki aşamada, sabahlık, uzun ve kısa pijama takımları ürün grubu olarak belirlenmiştir. Motifler sabahlığın her iki koluna ve alt bedenine uygulanmıştır. Kısa pijama takımının üst ön bedeninde, şortun tüm yüzeyinde motifler kullanılmıştır. Uzun pijama takımının üst bedeni düz olarak tasarlanmış, motifler her iki kola yerleştirilmiş, alt bedeninde ise motifler her iki paçada kullanılmıştır. İlham

kaynağı olan dizlik örneğinin (Fotoğraf 4) aslına bağlı kalınarak keten kumaş ve Türk işi işleme teknikleri kullanılarak tasarım tamamlanmıştır.



Fotoğraf 5: Konya Etnografya Müzesinde bulunan çarşafın detay görünümü.

Konya Etnografya Müzesinde bulunan 4850 envanter numaralı, keten dokumadan, 138x280 cm boyutlarında tasarlanan çarşafın iki kısa kenarına bitkisel bezemeden oluşan tasarım yerleştirilmiştir. Bir dal üzerinden çıkan stilize çiçek ve yaprak motifleri ile bu motifleri çevreleyen "C" kıvrımlı dal üzerine oturtulmuş mine çiçekleri çarşaf üzerine yatay biçimde oturtulmuştur. Motiflerin altında ve üstünde tarak biçiminde şekiller dikkat çekmektedir. Bu motifleri ince bir kenar suyu sınırlamaktadır. İşlemede Türk işi teknikleri uygulanmış, iki kısa kenarı saçak bükülerek temizlenmiştir.



Tasarım 5: Çarşaf örneği ile hazırlanan pijama ve sabahlık tasarımı.

Fotoğraf 5'teki çarşaf örneği ile pijama ve sabahlık tasarımı yapılmıştır. Tasarımda ilk olarak, çarşafın iki kısa kenarına yerleştirilen motiflerin kullanılması planlanmıştır. Bir sonraki aşamada, sabahlık, uzun ve kısa pijama takımları ürün grubu olarak belirlenmiştir. Motifler sabahlığın tüm bedeninde ve kollarında uygulanmıştır. Motifler, kısa pijama takımının alt ve üst bedeninde kullanılmıştır. Uzun pijama takımında

motifler alt bedenin sol tarafına, üst bedenin ise etek ucuna uygulanmıştır. İlham kaynağı olan çarşaf örneğinin (Fotoğraf 5) aslına bağlı kalınarak keten kumaş ve Türk işi işleme teknikleri kullanılarak tasarım tamamlanmıştır.



Fotoğraf 6: Konya Etnografya Müzesinde bulunan çarşafın detay görünümü.

Konya Etnografya Müzesinde bulunan 5623 envanter numaralı, keten dokumadan, 118x194 cm boyutlarında tasarlanan çarşafın iki kısa kenarına bitkisel ve geometrik bezemeden oluşan tasarım yerleştirilmiştir. Bir dal üzerinden çıkan daire formlu stilize çiçek ve yaprak motifleri çarşaf üzerine yatay biçimde oturtulmuştur. Bu motifleri zikzak biçiminde dallar ve yapraklardan oluşan ince bir bordür sınırlamaktadır. İşlemede Türk işi teknikleri uygulanmış, iki kısa kenarı saçak bükülerek temizlenmiştir.



Tasarım 6: Çarşaf örneği ile hazırlanan pijama ve sabahlık tasarımı.

Fotoğraf 6'deki çarşaf örneği ile pijama ve sabahlık tasarımı yapılmıştır. Tasarımda ilk olarak, çarşafın iki kısa kenarına yerleştirilen motiflerin kullanılması planlanmıştır. Bir sonraki aşamada, sabahlık, uzun ve kısa pijama takımları ürün grubu olarak belirlenmiştir. Ana motif ve bordür sabahlığın etek ucunda ve iki kolunda kullanılmıştır. Kısa pijama takımının üst ön bedenine tüm olarak yerleştirilen motifler ve bordür, alt bedene simetrik olarak yerleştirilmiştir. Uzun pijama takımında ise üst ön bedenin her iki tarafında simetrik olarak kullanılan motif ve bordür aynı zamanda alt bedenin paçalarında uygulanmıştır. İlham kaynağı olan peşkir

örneğinin (Fotoğraf 6) aslına bağlı kalınarak keten kumaş ve Türk işi işleme teknikleri kullanılarak tasarım tamamlanmıştır.



Fotoğraf 7: Konya Etnografya Müzesinde bulunan peşkirin genel görünümü.

Konya Etnografya Müzesinde bulunan 2356 envanter numaralı, pamuklu dokumadan, 57x102 cm boyutlarında tasarlanan peşkirin iki kısa kenarına bitkisel ve geometrik bezemeden oluşan tasarım yerleştirilmiştir. Üst üste yerleştirilmiş çelenk formundaki motifler ve bu motifleri çevreleyen simetrik olarak yapılmış stilize çiçek ve yaprak motifleri peşkir üzerine yatay biçimde oturtulmuştur. Bu motifleri iki düz çizgi arasına yerleştirilen "S" biçiminde motifler ve daire formlarından oluşan ince bir bordür sınırlamaktadır. İşlemede Türk işi teknikleri uygulanmış, iki kısa kenarı saçak bırakılarak temizlenmiştir.



Tasarım 7: Peşkir örneği ile hazırlanan pijama ve sabahlık tasarımı.

Fotoğraf 7'deki peşkir örneği ile pijama ve sabahlık tasarımı yapılmıştır. Tasarımda ilk olarak, peşkirin iki kısa kenarına yerleştirilen motiflerin kullanılması planlanmıştır. Bir sonraki aşamada, sabahlık, uzun ve kısa pijama takımları ürün grubu olarak belirlenmiştir. Sabahlığın ön üst bedeninde, etek ucunda ve kollarında dirsekten kol ağzına doğru ana motif kullanılmıştır. Kısa pijama takımının üst ön bedenine ve alt bedenine motifler yerleştirilmiştir. Uzun pijama takımının üst ve alt bedeninde ise motifler sol tarafa uygulanmıştır. İlham kaynağı olan peşkir örneğinin (Fotoğraf 7) aslına bağlı kalınarak pamuklu kumaş ve Türk işi işleme teknikleri kullanılarak tasarım tamamlanmıştır.



Fotoğraf 8: Konya Etnografya Müzesinde bulunan peşkirin genel görünümü.

Konya Etnografya Müzesinde bulunan 5643 envanter numaralı, enine yollu keten dokumadan, 45x102 cm boyutlarında tasarlanan peşkirin iki kısa kenarına bitkisel bezemeden oluşan tasarım yerleştirilmiştir. Buket biçiminde iki adet nar ve bir adet lale motifi peşkir üzerine yatay biçimde oturtulmuştur. İşlemede Türk işi teknikleri uygulanmış, iki kısa kenarı saçak bırakılarak temizlenmiştir.



Tasarım 8: Peşkir örneği ile hazırlanan pijama ve sabahlık tasarımı.

Fotoğraf 8'deki peşkir örneği ile pijama ve sabahlık tasarımı yapılmıştır. Tasarımda ilk olarak, peşkirin iki kısa kenarına yerleştirilen motiflerin kullanılması planlanmıştır. Bir sonraki aşamada, sabahlık, uzun ve kısa pijama takımları ürün grubu olarak belirlenmiştir. Motifler sabahlığın sol ön bedeninde kullanılmıştır. Kısa pijama takımının üst ön bedeninin etek ucunda ve yaka kenarlarında motifler uygulanmıştır. Uzun pijama takımının ise sadece sol üst bedenine motifler yerleştirilmiştir. İlham kaynağı olan peşkir örneğinin (Fotoğraf 8) aslına bağlı kalınarak enine yollu keten kumaş ve Türk işi işleme teknikleri kullanılarak tasarım tamamlanmıştır.



Fotoğraf 9: Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan bohçanın genel görünümü.

Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan 7592/43 envanter numaralı, keten dokumadan, 95x98 cm boyutlarında tasarlanan bohçanın dört köşesine bitkisel ve nesneli bezemelerden oluşan tasarım yerleştirilmiştir. Vazodan çıkan kıvrım dallar, stilize çiçekler ve yapraklardan oluşan motifleri, "S" kıvrımlı dallar ile stilize çiçek ve yapraklardan meydana gelen bir bordür sınırlamaktadır. İşlemede Türk işi iğne teknikleri ve tel sarma tekniği uygulanmış, kenarları çırpma dikişi yapılarak temizlenmiştir.



Tasarım 9: Bohça örneği ile hazırlanan pijama ve sabahlık tasarımı.

Fotoğraf 9'daki bohça örneği ile pijama ve sabahlık tasarımı yapılmıştır. Tasarımda ilk olarak, bohçanın köşelerine ve bordürüne yerleştirilen motiflerin kullanılması planlanmıştır. Bir sonraki aşamada, sabahlık, uzun ve kısa pijama takımları ürün grubu olarak belirlenmiştir. Sabahlığın omzunda ana motif, alt bedenin etek ucunda ana motif ve bordür, kol ağzında sadece bordür kullanılmıştır. Kısa pijama takımının üst ön bedenine ana motif, alt bedenine ana motif ve bordür yerleştirilmiştir. Uzun pijama takımının ise üst ön bedeninde ana motif ve bordür, alt bedenin paçalarında yine ana motif ve bordür kullanılmıştır. İlham kaynağı olan bohça örneğinin (Fotoğraf 9) aslına bağlı kalınarak keten kumaş ve Türk işi işleme teknikleri kullanılarak tasarım tamamlanmıştır.

5. Sonuç

Bu çalışmada birçok geleneksel işleme örneği incelenmiş, ancak Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Müzesi ve Konya Etnografya Müzesinde yer alan geleneksel işleme örneklerinden dokuz adedi çalışma kapsamına alınmıştır. Araştırma kapsamındaki örneklerin beş adedi Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde, dört adedi ise Konya Etnografya Müzesinde bulunmaktadır. Bu örneklerin bir adedi şerbet örtüsü (Fotoğraf 1), iki adedi şerbet peşkiri (Fotoğraf 2, 3), bir adedi dizlik (Fotoğraf 4), iki adedi çarşaf (Fotoğraf 5, 6), iki adedi peşkir (Fotoğraf 7, 8) ve bir adedi bohça (Fotoğraf 9) olarak belirlenmiştir. Araştırmaya dahil edilen bu türlerin ev giyimi tasarımlarında kullanılması planlandığı için, ev tekstili grubuna giren işlemeli örnekler tercih edilmiştir. Dokuma kumaş türlerine ve işleme motiflerine bağlı kalınarak yapılan ev giyimi tasarımlarının dört adedinde hesap işi işleme tekniği (Fotoğraf 1, 2, 3, 4), beş adedin de ise Türk işi işleme tekniklerinin (Fotoğraf 5, 6, 7, 8, 9) uygulandığı görülmektedir. Çalışmaya dahil edilen işlemeli örneklerde, zemin işleme gereci olarak yedi adedinde keten kumaş (Fotoğraf 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9), bir adedinde pamuklu kumaş (Fotoğraf 7), bir adedinde ise enine yollu keten kumaş (Fotoğraf 8) kullanıldığı tespit edilmiştir. İncelenen işleme örneklerinde çok renkli bir düzenlemenin kullanıldığı araştırmalar sırasında ortaya çıkmaktadır. Araştırma kapsamına alınan geleneksel işlemelerde sıklıkla bitkisel bezemelerin kullanıldığı, bununla birlikte üç adet örnekte düz çizgi ve zikzak biçiminde geometrik bezemelerin (Fotoğraf 4, 6, 7) üç adedinde ise nesneli bezemenin (Fotoğraf 3, 4, 9) kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Çalışma kapsamında araştırmaya dahil edilen dokuz adet geleneksel işleme örneği ile dokuz paftadan oluşan bir ev giyimi koleksiyonu hazırlanmıştır. Her bir pafta üç adet ev giyimi parçasından oluşmaktadır. Bu parçalar içerisinde bir adet sabahlık, bir adet kısa pijama takımı ve bir adet uzun pijama takımı yer almaktadır. Tasarımlar geleneksel işleme örneklerinin dokuma kumaş türlerine ve motif özelliklerine bağlı kalınarak Procreate programı ile hazırlanmıştır. Hazırlanan koleksiyon ile ev tekstili grubuna dahil olan işleme örneklerinin, ev giyimi gibi farklı bir alanda kullanılabilirliği ortaya konularak tekstil ve hazır giyim sektörüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anadolu'nun tüm yöreleri ile Türk ve dünya müzelerinde karşımıza çıkan geleneksel işleme örnekleri, Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Bu işlemeler detaylı bir şekilde incelenmeli, çalışma içerisinde yer verilen ev giyimi tasarımları gibi farklı ev tekstili ürünlerinde, giyim ve giyim aksesuarlarında kullanılarak sürdürülebilirliği sağlanmalı, bu tür çalışmaların tekstil sektörüne ve ülke ekonomisine katkısı göz ardı edilmemelidir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Baltacı, A. (2018). Nitel araştırmalarda örnekleme yöntemleri ve örnek hacmi sorunsalı üzerine kavramsal bir inceleme. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 231-274.

Barışta, Ö. (1984). *Türk işleme sanatı tarihi.* Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınevi.

Barışta, Ö. (1999). *Osmanlı imparatorluğu dönemi Türk işlemeleri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Bayraktar, F. (1996). *Kadın iç giyimleri.* Ankara: Sim Matbaacılık.

Berker, N. (1974). Türk işlemeleri. *Sanat Dünyamız*, 2, 6.

Berker, N. (1977). İşlemeli kavuk örtüleri, *Sanat Dünyamız*, 11, 10-14.

Berker, N. (1980). Türk el işlemelerinde semboller, *Sanat Dünyamız*, 20, 32-36.

Edip, S. (2019). *Oyun tasarımı anahtarı modeline göre bir kutu oyunu tasarlanması, geliştirilmesi ve değerlendirilmesi.* İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ertaş, İnci Ş.- Ertürk, N. (2023). Pandemiden etkilenen giysi tercihleri: ev giysileri. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(2), 175-185.

Gönül, M. (1971). Türk nakış ve işlemeleri. *Türk Folklor Araştırmaları,* 13, 6140 – 6144.

Kahveci, M. (2021). *Yirminci yüzyılda iç giyimin dönüşümü ve günümüz giyim modasına yansımaları.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kawamura, Y. (2005). *Fashion-ology: an introduction to fashion studies.* New York: Berg.

Övüç, R. (1986). *Türk işleme desenleri,* İstanbul: Akbank Kültür Sanat Merkezi.

Sözen, M – Güner, Ş. (1998). *Geleneksel Türk el sanatları.* İstanbul: Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık.

Sürür, A. (1976). *Türk işleme sanatı.* İstanbul: Ak Yayınları

Ünal, İ. (1956). Türk işlemeleri. *Türk Etnografya Dergisi,* 1, 83-85.

Tansuğ, S. (1996). Anadolu elişlerinde bin bir motifli uçkurlar, *Kültür ve Sanat*, 30, 24-27.

Teng, W. (2022). Research on home lifestyle and fashion in the post-pandemic era. *Tesi di laurea Magistrale.* Milano: *ARC III - Scuola del Design.*

Türk Dil Kurumu (1974). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Britannica (2024). https://www.britannica.com/topic/pajamas (Erişim: 12.10.2024)

URL-2: Dataintelo (2023). Global Industry Analysis & Forecast From 2023 To 2032. https://dataintelo.com/report/global-homewear-market (Erişim: 15.10.2024)

URL-3: Market Research Intellect. (2024). Homewear Market Size By Product, By Application, By Geography, Competitive Landscape And Forecast. Report ID: 388939. https://www.marketresearchintellect.com/product/global-homewear-market-size-and forecast/ (Erişim: 18.10.2024)

Extended Summary

The art of embroidery has an important place in Turkish culture, which has a very rich history. Home wear refers to clothing designed to provide comfort in daily life, usually made of comfortable and natural fabrics, ideal for rest, sleep or light activities at home. Home wear is shaped by different cultural norms and social contexts. Homewear styles in different regions are associated with local traditions and lifestyles. Today, home wear is an important category of clothing that combines both functionality and aesthetics. This category includes pyjamas, dressing gowns, house dresses and tracksuits.

Individuals' need for fashionable and adaptable comfortable home wear has increased due to changes in lifestyle and the tendency to spend more time at home as a result of remote working. The global home wear trade is a growing sector. The growth of this market is attributed to the increasing consumer demand for comfortable and stylish home wear. In addition, growing online sales channels also contribute to the growth of the home wear market. Fashion brands in the home wear sector continue to seek innovation to meet the new demands of the post-pandemic period and to direct consumers to a more alternative clothing style.

The aim of this research is to emphasise the importance of traditional embroidery, which has an important place in home textiles and has examples in many museums in the world and in our country, in Turkish culture and to ensure its sustainability by examining these embroideries and transferring the examples included in the research to home wear designs by adhering to weaving, colour and motif characteristics. Another aim of the research is to try to create an original design in home wear products by combining the collection prepared with traditional embroidery samples with modern design understanding. In addition, it is aimed that the embroideries included in the scope of the research will create a cultural richness and value in the collection. It is thought that this collection will contribute to the sector by creating a source of inspiration for home wear manufacturers. This research is limited to nine embroidered samples of different types and techniques in Konya Ethnography Museum and Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Museum.

In this study, it was preferred to use the 'design and development research' model based on qualitative research method. The purpose of using this method is to develop concrete and applicable solutions, products or models with existing information. The research consists of analysis, design, development, implementation and evaluation stages. In the sample of the study, 'criterion sampling based on purposeful sampling method' was applied. In this sampling model, a list of pre-prepared criteria or criteria determined by the researcher are used. Accordingly, traditional processing examples that are thought to contribute to the scope of the study were systematically analysed and examined. In this framework, photographs of different types of embroidery samples in Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Museum and Konya Ethnography Museum were taken, inventory books were examined and nine of these samples were included in the study. In the next stage, the embroidery samples included in the study were examined according to technique, colour, material, motif and usage areas, and the embroidery techniques were taken into consideration in the sampling order. A conceptual framework was created by reviewing national and international literature on traditional Turkish embroidery art and home wear. At the end of these processes, the design phase was started and a home wear collection consisting of nine sheets with traditional embroidery samples was designed using Procreate programme. As a result of the studies, all data were evaluated and analysed and a conclusion was reached.

Five of the examples within the scope of this study are in Konya A. R. İzzet Koyunoğlu Museum and four of them are in Konya Ethnography Museum. One of these samples is a sherbet cover (Photograph 1), two sherbet peskiri (Photographs 2, 3), one knee pad (Photograph 4), two

sheets (Photographs 5, 6), two peskir (Photographs 7, 8) and one bundle (Photograph 9). Since these types included in the research are planned to be used in home wear designs, embroidered samples included in the home textile group were preferred. It is seen that account embroidery technique (Photographs 1, 2, 3, 4) was applied in four of the home wear designs made by adhering to the woven fabric types and embroidery motifs, and Turkish embroidery techniques (Photographs 5, 6, 7, 8, 9) were applied in five of them. In the embroidered samples included in the study, it was determined that linen fabric (Photograph 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9), cotton fabric (Photograph 7) and linen fabric with transverse paths (Photograph 8) were used as ground embroidery materials in seven of them. It was revealed during the researches that a multi-coloured arrangement was used in the embroidery samples examined. It is noteworthy that floral decorations are frequently used in the traditional embroideries included in the scope of the research, as well as geometric decorations in the form of straight lines and zigzags in three examples (Photographs 4, 6, 7) and object decoration in three examples (Photographs 3, 4, 9).

Within the scope of the study, a home wear collection consisting of nine sheets was prepared with nine traditional embroidery samples included in the research. Each sheet consists of three pieces of home wear. These pieces include a dressing gown, a short pyjama set and a long pyjama set. The designs were prepared with the Procreate programme by adhering to the woven fabric types and motif characteristics of traditional embroidery samples. With the prepared collection, it is thought that the embroidery samples, which are included in the home textile group, will contribute to the textile and ready-to-wear sector by revealing their usability in a different field such as home wear.

Traditional embroidery samples, which can be found in all regions of Anatolia and in Turkish and world museums, have an important place in Turkish culture. These embroideries should be examined in detail, their sustainability should be ensured by using them in different home textile products, clothing and clothing accessories such as the home wear designs included in the study, and the contribution of such studies to the textile sector and the national economy should not be ignored.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./ No support was received from any institution or organization for this article.

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarların bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Her üç yazarın da katkı oranı eşittir. */All three authors contributed equally.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 06.07.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 21.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1517103
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 1247-1263.

Araştırma Makalesi
Research Article

SERAMİK MALZEME VE CNC (BİLGİSAYARLI SAYISAL KONTROL) TEKNOLOJİSİ İLE TÜRKMEN TAKILARINA FARKLI BİR YAKLAŞIM

♦

A DIFFERENT APPROACH TO TURKMEN JEWELRY WITH CERAMIC MATERIALS AND CNC (COMPUTERIZED NUMERICAL CONTROL) TECHNOLOGY

Serap ÜNAL*-Serkan TÜRKYILMAZ**

ÖZ: Toprağın insan eliyle şekillendirilmesi ve pişmiş toprak üretimi, arkeolojik dönemlere isim vermiş, süregelen uygarlıkların kültürel yapılarının ve gelişimlerinin göstergesi olmuş, günümüze kadar ulaşarak sanatsal ve inovasyon kapsamında kendine önemli bir yer edinmiştir. Elle şekillendirmeyle başlayan bu süreç, üretimin pratikleştirilmesi ve daha detaylı ve tekrarlanabilir biçimlerin oluşturulması amacıyla günümüzde yeni teknolojik cihazların kullanımını gerekli kılmıştır. Endüstriyel seramik üretiminin önemli teknolojilerinden biri olarak kabul edilen CNC (Computer Numeric Control) teknolojisi, kalıp oluşturmada son derece verimli sonuçlar vermektedir. kalıp oluşturmada son derece verimli sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Takı ve takı tasarımı, geçmişten günümüze kültürel alanda sürdürülebilirliği kaçınılmaz olan bir olgudur. Seramik takıların ayrıntılı şekillendirme gerektiren üretim aşamasında CNC cihazları yardımı ile yapılan üretim, zaman/sonuç itibarıyla önem ve değer kazandırmaktadır. CNC teknolojisi, diğer birçok sektörde olduğu gibi seramik sektöründe de aktif rol almaktadır. Seramik üretiminin makine ve bilgisayar destekli üretimi sayesinde seramik takı üretimi gibi elle şekillendirmede hassas ve karmaşık motiflerin üretimi daha kolay bir hale gelebilmektedir. Bu çalışmada seramik üretiminde yer alan CNC destekli makinelerle, büyük objelerin yanı sıra seramik takı gibi kültürel anlam taşıyan küçük objelerin makine desteği sayesinde sanatsal ve mücevher kalitesinde üretim yönteminin incelenmesi, araştırılması ve uygulanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Seramik Takı, Takı Tarihi, CNC Teknolojisi, Tasarım, Türkmen Takıları

ABSTRACT: *The shaping of earth by human hands and the production of fired clay have not only given names to archaeological periods but have also reflected the cultural structures and developmental stages of successive civilizations. These practices, which have continued to the present day, hold a significant place within the scope of artistic production and innovation. Beginning with hand-forming techniques, ceramic production has evolved into more precise and repeatable processes through the integration of modern technological devices. Among these, Computer Numerical Control (CNC) technology stands out as a key innovation in industrial ceramic mold production, offering enhanced efficiency and precision. Jewelry design, which maintains its cultural relevance from antiquity to the present, demands refined shaping*

* Doç.Dr.-Süleyman Demirel Üniversitesi Seramik Araştırma ve Uygulama Merkezi/Isparta-serapunal@sdu.edu.tr (Orcid: 0000-0003-2407-1789)
**Öğr.Gör.-Afyon Kocatepe Üniversitesi İşçehisar Meslek Yüksekokulu/Afyon-turkyilmaz@aku.edu.tr (Orcid: 0000-0002-5082-5057)

This article was checked by Turnitin.

techniques, particularly in ceramic jewelry production. In this context, CNC-supported manufacturing enables faster and more accurate creation of intricate forms. As in other sectors, CNC devices play an active role in the ceramics field, especially in the production of small-scale, motif-rich, and high-aesthetic-value objects such as ceramic jewelry. This study aims to examine, implement, and evaluate a CNC-supported artistic production method for creating culturally significant, high-quality ceramic jewelry pieces—revealing their potential both in terms of aesthetics and craftsmanship.
Keywords: *Ceramic Jewellery, Jewelry History, CNC Technology, Design, Turkmen Jewelry*

Giriş

İnsanlık tarihi boyunca oldukça eski ve zengin bir geçmişe sahip olan takı kültüründe takının zenginlik, güç ve dini bir simge olarak kullanılmasının yanında takılar, ilerleyen zamanlarda estetik ve dekoratif amaçlarla da kullanılmıştır. Takı, geleneksel, kültürel ve sanatsal bir ifade biçimi olmasının yanı sıra zaman içinde sürekli gelişen bir sanat dalına dönüşmüştür. Arkeolojik kazılarda elde edilen bilgilere göre ilk takıların üretiminde genellikle kabuk, kemik, taş gibi doğal malzemeler kullanılmıştır. Taş ve kemik gibi malzemelerin oyulması veya şekillendirilmesiyle basit kolyeler, bilezikler ve küpeler yapılmıştır (Türkoğlu, 2013: 22). Arkeolojik dönemlerden itibaren, takı, kimi zaman tinsel güdülü bir sembol, kötülüklerden ya da nazardan korunmak için bir uğur, kimi zaman da süs, dolayısıyla beğenilmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Türkmen takıları, tarihsel olarak Orta Asya göçebe kültürünün önemli sembollerindendir. Bu takılarda görülen stilize hayvan figürleri, geometrik düzenlemeler ve çok parçalı yapılar; hem koruyucu işlev hem de kimlik göstergesi olarak biçimlendirilmiştir. Motiflerde sıklıkla karşılaşılan spiral, dairesel ve örgü benzeri formlar, kadim inanışlara ve doğa gözlemlerine dayalı semboller taşımaktadır.

Tarihsel süreç izlendiğinde, Türkistan'dan Anadolu'ya uzanan zengin bir kültür coğrafyasında güzel takı örnekleri karşımıza çıkar. Türkmen takılarına bakıldığında da Orta Asya'nın derin kültürel mirasını yansıtan, sanatın ve zanaatın incelikle işlendiği takılar göz önündedir. Bu takılar için, yüzyıllardır Türkmen halkının kimliğini, inançlarını ve estetik anlayışını yansıtmış, nesilden nesile aktarılmış bir kültür mirası olarak kabul gördüğü düşünülmektedir. Hem gündelik yaşamda hem özel günlerde kullanılan takılar, zengin semboller ve anlamlarda doldurulmuştur (Kılınç, 2016:168).

Kilin güneş ısısı ile sertleştiğini bilip, ateşte daha da sertleşeceğini ve kalıcı olacağını Akeramik Neolitik Dönem'den beri bilen insan, kilden küçük heykelcikler takılar vb. objeler için ateşi kullanıyorlardı. Kil kullanımının Üst Paleolitik Çağ'dan itibaren, yaklaşık 35 bin yıl öncesinde Avrupa, Afrika ve Avustralya'da yaşamış avcı-toplayıcılar tarafından kullanıldığına dair kayıtlar mevcuttur (Özdoğan, 2011: 88). Seramik üretiminde ve şekillendirilmesinde ikinci önemli teknolojik aşama olan çarklı çömlekçilik kullanımı da MÖ 3500 yılına (Uruk) tarihlenen dönemde başlamıştır (Woolley, 1934: 387; Rieth, 1960: 21). Gordon Childe, günümüz tüm

devinimli araçların çıkışının çömlekçi çarkı olduğunu söyler (Ünal, 2023: 11). İlk tür çömlekçilikten itibaren tüm tarihsel seramik üretim teknolojileri, esin kaynağı olarak günümüz çağdaş teknolojilerini oluşturmuştur. Günümüzde, teknolojinin de gelişmesiyle birlikte seramik üretiminde çok önemli bir yere sahip olan üç boyutlu yazıcıların ve CNC teknolojisi çalışan makinelerin, prehistorik dönemlerden itibaren gelişen çömlekçilik ile yakın ilişkisini görebiliriz.

CNC Router makinesinin üretim yeteneği sayesinde basit geometrik desenler, dikey çizgiler, üçgenler gibi Neolitik Çağ desenlerinin yerini geleneksel yöntemlerle elde edilmesi imkânsız olan hassas ve karmaşık tasarımlar almaktadır (Ünal ve Hasekioğlu, 2023: 827). Seramik malzemeler, takılar da dâhil olmak üzere dekoratif objelerin üretiminde binlerce yıldır kullanılmaktadır. Şekillendirme kolaylığı açısından çok yönlülüğü ve dayanıklılığı nedeniyle takı tasarımcılarının dikkatini çekerek değerli metaller ve değerli taşlar gibi malzemelerin yanında yer almaya başlamıştır. Seramik takıların en önemli faydalarından biri, korozyona ve hasara karşı, özellikle polimer malzemelerle kıyaslandığında direncinin daha fazla olmasıdır. Metaller ve plastikler gibi diğer malzemelerin aksine seramikler zamanla paslanmaz, kararmaz veya solmazlar. Ayrıca seramik malzemeden yapılan takılar hipoalerjenik yapıları sayesinde cilt hassasiyeti olan kişiler için alternatif bir seçenek olacaktır (Gürbüz, vd., 2009: 218). Tüm bu özellikleri sayesinde seramik takılar, zarafeti ve dayanıklılığı nedeniyle yüzyıllar boyu değer verilen bir takı çeşidi olarak kabul görecektir. Teknolojinin gelişmesiyle makineleşen dünyada geleneksel yöntemlerle yapılan seramik üretimi çağa uyum sağlayarak özellikle CNC (Bilgisayarlı Sayısal Kontrol) teknolojisi aracılığıyla, zanaatkârların seramik takı üretiminde yerini almaktadır. CNC teknolojisi hassasiyet, verimlilik ve karmaşık tasarımlar oluşturma yeteneği ile modern seramik takı yapımını özellikli kılmaktadır.

Seramik malzemeden takıların üretim sürecinde hassasiyet ve doğruluğunu kontrol etmek için otomatik makinelerden yararlanmak hata riskini minimuma düşürür. Seramik takı yapımı bağlamında bir CNC makinesi seramik malzemeleri şekillendirmek, kesmek ve oymak için numerik cod (nc.) denilen dijital talimatları kullanır. Bu talimatlar, tasarımcıların karmaşık tasarımlarını hayata geçirmelerine olanak tanıyan özel bir yazılım kullanılarak oluşturulmuştur. Takı tasarımcılarının geleneksel yöntemlerle elde edilmesi zor veya imkânsız olan karmaşık desenler, dokular ve şekiller oluşturması CNC teknolojisi sayesinde kolay bir hale dönüşmüş olur. Seramik üretiminde mekanikleşme süreci, 18. yüzyılda Sanayi Devrimi ile birlikte hız kazanmış; kalıplama, döküm ve seri üretim yöntemleri seramik zanaatını endüstriyel ölçekte yeniden şekillendirmiştir.

Günümüzde Türkmen takıları, geleneksel zanaatkârlıkla modern tasarımların birleştiği bir sanat formu olarak varlığını sürdürmektedir. Türkmen takılarının güzelliği ve özgünlüğü, dünya genelinde birçok sanatseverin ve koleksiyoncunun ilgisini çekmesi bu araştırmanın konusu

olarak seçilmesinde büyük rol oynamıştır. Geleneksel tekniklerin yanı sıra, modern tasarım ve yeni teknoloji anlayışlarıyla da uyum sağlayan bu takılar, kültürel mirasın modern dünyada yaşatılmasına katkıda bulunmaktadır.

Alanyazında yer alan seramik takı tasarımı üzerine yapılan çalışmaların büyük çoğunluğu, estetik sonuçlara odaklanmakta; biçim–teknoloji ilişkisi ise çoğunlukla yüzeysel biçimde ele alınmaktadır. Bu bağlamda, yapılan çalışma, teknolojik araçların motif estetiği üzerindeki etkisini doğrudan deneyimsel veriyle ortaya koymaktadır.

1. Tarihsel Süreçte Takı

Prehistorik dönemlerde daha çok Neolitik Dönem'de görünür olmasına karşın takı kültürünün varlığını ontolojik olarak insanın varoluşuyla özdeşleştirmek olasıdır. Modern insanlığın başlangıcı olarak kabul edilen Neolitik Dönem öncesine ait Paleolitik Dönem araştırmalarında plastik özelliğinden dolayı kolay şekillendirilmiş kilden takı örneklerine rastlanmıştır. Kazılmış yerlerin yanı sıra yüzey araştırmalarından gelen sonuçlara baktığımızda, M.Ö. 10.000 yıllarından itibaren daha sonraki dönemlerde olmadığı kadar çok sayıda yerleşimin varlığı ve bu yerleşimlerin tümünde insanların ustalıklı takılar, sanat eserleri yaptığı görülmektedir (Özdoğan, 2002: 231).



Şekil 1. Erken Neolitik Dönem Takı, Ispatula Bız Örnekleri, Merkez İlçe Antalya (URL-1).

Neolitik Dönem öncesi dönemlerde şekillendirilmiş taş üretimine ilaveten kemik el aletleri ve deniz kabuklarından süs eşyaları görüntü vermeye başlar. Özellikle Epi-Paleolitik (Mezolitik) Dönemin sonlarına doğru, taş kap yapımı, yongalanmış taşları incelterek, küçülterek daha da kullanışlı hale getirilen mikrolitler, kişisel süs eşyaları, takılar, boyalı kaya resimleri ile sembolizm anlayışında sanat ve en önemlisi daha düzenli, planlı mekân seçimleri ve farklı ritüelleri olan yeni bir toplumsal düzen, çanak çömlekle aydınlanacak yepyeni bir dönemin diğer bir ifadeyle Neolitik Çağın habercisidir. Gordon Childe'ın deyişiyle devrim niteliğinde bir dönüşüm olan Neolitik Dönem'de ise insan, buğday ve arpayı (tarımı) ayrıca hayvancılığı keşfetmiş, toplayıcı ve avcı göçerlikten yerleşik döneme geçmiştir. Yeni bir sosyal düzen olarak kabul edilen Çanak Çömleksiz (Akeramik) Neolitik Çağ

(MÖ.9600-7000), zamanda üretim ve örgütlü sosyal yaşamın başlangıç çağıdır. Seramiksiz Neolitik Çağ'ın güzel örneklerini veren yerleşmelerden kalkerden saklama kapları, takı ve süs eşyaları, çömlekçilik henüz olmamasına karşın balçıktan kadın figürinleri vb. buluntuların yanı sıra köy ve mahalle anlayışında konuşlanmalar, dönemsel gelişimin devamı olan bir sosyal yaşamın örneklerini sunmaktadır (Ünal, 2023:9). Neolitik dönemde söz konusu dekoratif objeler arasında en yaygın olarak karşımıza çıkan türler arasında; boncuklar, basit ve karmaşık formlarıyla pendantlar ve tek parça taş veya kabuklardan yapılan bilezikleri (Şekil 1) saymak mümkündür (Baysal, 2015: 10).

Kilin güneş ısısı ile sertleştiğini bilip, ateşte daha da sertleşeceğini ve kalıcı olacağını Akeramik Neolitik Dönem'den beri bilen insan, kilden küçük heykelcikler takılar vb. objeler için ateşi kullanıyorlardı. Ancak ateşte pişirerek kap kacak yapımında geliştirdiği tekniklerle çömlek yapımına MÖ 7 bin yıllarında başladı (Özdoğan, 2002:98). Seramikli Neolitik Dönemde, piroteknoloji ile seramik takılar daha da şekillenmeye başlamış ve pişmiş toprağın kalıcı olması nedeniyle günümüz arkeolojik çalışmalarında görünürlükleri artmıştır. Yine aynı dönemlerde obsidyen takılar da dikkat çekmektedir. Ancak obsidyenin malzeme olarak işlenmesinin ve işçiliğinin zor olması nedeniyle obsidyen takı örneklerine fazla rastlanılmamaktadır. Bu dönemde takılar, ağırlıklı olarak dinsel, büyüsel ve koruyucu amaçlarla kullanılsa da yanı sıra süslenme ve beğenilme gayesi göz ardı edilmemiştir.

Tunç Çağından itibaren metal üretiminin başlamasıyla metalden takılar insanları süslemeye başlamıştır. M.Ö.3000'lerden itibaren altın ve gümüş gibi kıymetli madenlerle birlikte akik ve kalsedon gibi taşlar takı yapımında kullanılmıştır. Eski Mısır'da karşımıza çıkan porselen, seramik ve cam takılar, yine bu dönemlerin takı kültürünü temsil etmektedir.

Anadolu'daki takı sanatı, binlerce yılın içinden süzülüp gelen ince tekniklerin, detaylarda saklanan derinliğin ve orada yaşayan çeşitli kültürlerin izlerini taşıyan, çok güçlü tasarımların oluşturulduğu ve çok büyük zenginliklerin yaşandığı bir yer olarak bilinmektedir. Kuyumculuk, gerçek bir zanaat olarak, şaşırtıcı güzellikteki, oya gibi işlenmiş takılarla M.Ö. 3 binli yıllarda çıkmıştır. M.Ö. 2600-2000 dönemine tarihlenen en parlak ve yetkin takı objeleri Troya, Eskiyapar ve Alacahöyük'te bulunmuştur. Prens mezarlarında ele geçen altın, gümüş, agat, kuvars kristali gibi değerli malzemelerden yapılan broşlar, kolyeler, iğne, bilezik, diadem, kemer ve elbise süsü olarak kullanılan çift altın idollerin her biri, birer sanat eseri niteliğindeydi. Helenistik Dönem'in izlerini taşıyan Roma Dönemi'nde de takılar, doğulu mücevher ustalarının etkisiyle doğu izlerini kaybetmeden üretimini sürdürmüştür. Osmanlı İmparatorluğu dönemine kadar olan zaman içerisinde, Anadolu'da her türlü değerli maden, değerli taş ve süsleme teknikleri denenmiş olup çeşitli formlar geliştirilmiştir. Osmanlılar, bin yıllarca süren istilalar ve göçlerle biçimlenen son derece zengin bir takı geleneğinin mirasçısı olarak Anadolu topraklarında hüküm sürmüşlerdir (Yavlal, 2009:63). Anadolu, ayrıca Türkistan coğrafyasından gelen takı

sanatını da bünyesine alarak, tam anlamıyla Anadolu takı kültürünü oluşturmuştur.

2. Türkmen Kültüründe Takının Yeri

Türkmen takı kültürü, yüzyıllar boyunca şekillenen ve Türkmen halkının zengin tarihini, geleneklerini ve estetik anlayışını yansıtan önemli bir kültürel unsurdur. Türkmen takıları hem günlük yaşamda hem de özel günlerde kullanılan çeşitli aksesuarlar içermektedir. Orta Asya'nın geniş bozkırlarında yaşayan Türkmen kabilelerinin geçmiş tarihine bakıldığında takı kültürünün önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Bu kültür, İslamiyet öncesi dönemlerden itibaren gelişmiş ve İslamiyet'in kabulüyle birlikte yeni etkiler kazanmıştır. Takılar, Türkmenlerin göçebe yaşam tarzını, savaşçı ruhunu ve doğayla olan yakın ilişkisini yansıtmaktadır (Dikmen ve Çetin, 2012:72).

Türkmen takıları genellikle gümüş, altın, değerli ve yarı değerli taşlar (örneğin akik, turkuaz) kullanılarak yapılırlar. Gümüş, Türkmen takılarında en yaygın kullanılan malzemedir. Geleneksel olarak, el işçiliği ile yapılan bu takılar, karmaşık ve detaylı desenlerle süslenmişlerdir. Kazıma, dövme, oyma gibi çeşitli teknikler kullanılarak yapılırlar. Türkmen takı çeşitlerine baktığımızda genel olarak aşağıdaki türlerde sınıflandırılmıştır:

Kolye ve Gerdanlıklar: Büyük ve gösterişli kolyeler, Türkmen kadınlarının en dikkat çekici aksesuarlarından biridir. Bu kolyeler genellikle sembolik anlamlar taşıyan motiflerle süslenmektedir.

Bilezik ve Bileklikler: Geniş ve ağır bilezikler, Türkmen kadınlarının bileklerini süsler. Bu bilezikler, genellikle karmaşık geometrik desenlerle bezenmiştir.

Yüzükler: Türkmen yüzükleri genellikle büyük ve gösterişlidir. Üzerinde değerli taşlar bulunan bu yüzükler hem kadınlar hem de erkekler tarafından kullanılmıştır.

Küpe ve Baş Aksesuarları: Türkmen kadınlarının giyiminde önemli bir yer tutar. Küpeler genellikle büyük ve sallantılıdır. Ayrıca başa takılan taçlar ve diğer süslemeler de önemli bir yer tutmuştur.



Şekil 2. Türkmen Takı kültüründe giyinmiş Türkmen Kadını (URL-2).

Türkmen takılarında kullanılan motifler ve semboller, çoğu zaman koruyucu ve şans getirici anlamlar taşımaktadır. Örneğin, doğa motifleri, hayvan figürleri ve geometrik desenler sıklıkla kullanılır. Bu semboller, takının sahibine sağlık, zenginlik ve koruma sağlaması amacı düşünülerek tasarlanmıştır. Türkmen takıları, sadece estetik değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir anlam da taşımaktadır (Şekil 2). Takılar, sahibinin sosyal statüsünü, ekonomik durumunu ve hatta ailevi bağlarını ifade edebilir. Özellikle düğünler, bayramlar ve diğer özel günlerde takıların önemi daha da artmıştır. Türkmen takı kültürü, zengin ve çok yönlü yapısıyla Türkmen halkının kimliğini ve kültürel mirasını yansıtır. Bu takılar, nesilden nesile aktarılan değerli birer hazinenin yanı sıra yıllardır süregelen bir gelenek olarak kabul edilmiştir (Dinç ve Çakır, 2010: 24).

3. İnovatif Araçlarla Takı Üretimi

Günümüze gelindiğinde teknolojik yenilikler ve farklı sanatsal yaklaşımlarla birlikte takının salt süslenmekten ya da statü simgesinden öte bir boyut kazandığı söylenebilir. Bu bağlamda takıda kullanılan malzeme ve teknik çeşitlilik geleneksel yöntemlerin dışına çıkabilmiştir. Böylece takı bir çeşit sanatsal bir obje olarak görülebilmekte ve kavramsal bir boyut kazanabilmektedir (Yeşilmen ve Osmanbaşoğlu, 2020: 266). Teknik gelişmelerin takı sanatını olumlu yönde etkilediği yönünde görüşlerin yanı sıra geleneksel üretimi, zanaatkârları ve küçük çaplı takı atölyelerini olumsuz yönde etkilediği/etkileyebileceği doğrultusunda görüşler de öne sürülmektedir. Ancak teknolojideki inovatif gelişmeler her ne kadar seri üretime katkı sağlayarak geleneksel atölyeleri ticari kapsamda rekabet açısından dezavantajlı duruma düşürse de sanat ve tasarım yeteneği bağlamında takı ustasının sanatsal anlayışı yine de ön planda olacaktır. Çağın yenilikçi koşullarında mücevher üretimi gibi hassas ayrıntı gerektiren ince işçilikli formları oluşturmak için üç boyutlu yazıcılar ve CNC tezgâhları uygun inovatif araçlardır.

3.1. Üç Boyutlu Tasarım ve CNC Router Makinesi

Üç boyutlu tasarım, nesnelerin üç boyutlu bir şekilde boşluk/uzay içinde modellenmesi ve görselleştirilmesi sürecini ifade eder. Bu tür tasarımlar genellikle bilgisayar destekli tasarım CAD (Computer-Aided Design) yazılımları ve üç boyutlu modelleme yazılımları kullanılarak oluşturulur. Endüstriyel tasarım, mühendislik, takı tasarımı ve mimarlık gibi alanlarda sıkça kullanılan CAD yazılımları, üç boyutlu tasarım için en ideal yöntem olmuştur. Bu yazılımlarla, detaylı 3D modeller oluşturabilmektedir. Tasarım sürecinde Autocad, Maya, Rhinoceros, Solidworks, Zbrash gibi çeşitli firmalar tarafından yapılmış grafik yazılımlara ihtiyaç duyulmaktadır. Üç boyutlu tasarım, çok çeşitli uygulamalara sahip geniş bir alanı kapsar ve teknolojinin ilerlemesiyle daha da önemli hale gelir. Bu tasarımlar, sanatsal ürünlerden mühendislik ürünlerine kadar birçok alanda kullanılmaktadır (Aydoğan, 2006:3).

CNC, "Computer Numerical Control" (Bilgisayarlı Sayısal Kontrol) kavramının kısaltmasıdır. CNC teknolojisi, bir bilgisayar tarafından kontrol edilen hassas makinelerin kullanılmasıyla imalat ve işleme işlerini otomatize etmek için kullanılan bir teknoloji ve süreçler bütünü olarak tanımlanabilir. Bu teknoloji, metal işleme, ahşap işleme, plastik işleme, taş işleme, 3D baskı ve birçok diğer endüstriyel işleme kullanılır. CNC teknolojisi, otomotiv, havacılık, tıp cihazları üretimi, mobilya üretimi ve daha birçok endüstriyel sektörde yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu teknoloji, üretim süreçlerini iyileştirmek, maliyetleri düşürmek ve daha karmaşık işleme işlerini gerçekleştirmek için önemli bir rol oynamaktadır. Mini CNC Router makinesi üzerindeki kontrol kartı sayesinde (x,y,z) koordinat düzlemi mantığı ile makinenin işleme dili olan NC ve G kodlarını Grbl yazılımı kullanarak çalışır (Intarapadung, 2002).

3.2. Alçı Malzemenin Hazırlanması

Seramik kalıplarının hassas detaylarını görünebilir kılma özelliğine sahip, birçok firma tarafından üretilmiş alçılar bulunmaktadır. Bu çalışmada farklı özelliklere sahip iki tür alçı kullanılmıştır. Kartonpiyer alçısı olarak bilinen gözenekli yapısı nedeniyle su emilimi yüksek alçı ile döküm kalıpları ve sert yapısı nedeniyle baskı kalıbına uygun görülen Baldudak marka kalıp alçısı kullanılmıştır. Yapısal özellikleri farklılık gösterse de iki alçının da işleme kalıbı için hazırlanışları aynıdır. Su ve alçı bir karıştırma kabında el ile ya da bir karıştırıcı ile homojen hale gelinceye kadar karıştırılıp akışkan bir kıvam elde edilir. Daha sonra bir vakum kabında akışkan halde bulunan alçı karışımının içindeki hava kabarcıkları minimum seviyeye düşürülür. Tüm bu işlemler sonucunda sıvı alçı hazırlanan kalıplara aktarılarak CNC Router makinesinde şekillendirilmeye hazır yarı mamul ürün elde edilir. Seramik kalıp alçısı, seramik üretim parçalarının önemli bir parçası ve işleme esnasında kalıbın hassas ürün üretebilme özelliği açısından önemlidir.

4. Yöntem

4.1. Seramik Takı ve Alçı Kalıp Tasarımı

Seramik takı üretimi tasarım aşamasıyla başlar. Takı tasarımları, zengin kültürel örneklere sahip olan ve çoğunlukla Orta Asya bölgesinde yaşayan Türkmen takılarından yola çıkılarak oluşturulmuştur. Türkmen takılarının ince ve detay yönünden zengin bir yapıya sahip olması üretimde seramik malzeme kullanımı düşünüldüğünde elle şekillendirmeye uygun olmayacağından CNC teknolojisinin üretim mantığına uygun bir şekilde tasarlanmıştır (Şekil 3). Takı tasarımı düşünüldüğünde akla gelen ilk malzemeler altın, gümüş, platin gibi değerli ve yarı değerli metallerdir. Seramik takı tasarımı bu metallerden tasarlanıp üretilen takılardan tamamen farklı bir şekilde seramik malzemenin özelliklerine uygun bir şekilde tasarlanır. Desen ve şekil açısından bakıldığında tasarım takının yapısına uygun estetik, ergonomik ve sağlamlık gibi faktörlerin önemi düşünülerek gerçekleştirilir. CNC teknolojisinin geçmişine baktığımızda Parsons Corperations ve MIT (Masshuseltts Institute Technoloji) 'in ortak

çalışmaları sonucunda 1952 yılında ilk NC (Numerik Control) sistemli takım tezgâhlarını imal edilerek büyük bir başarı elde edilmiştir (Güner ve Ödekan, 2018, s.89).

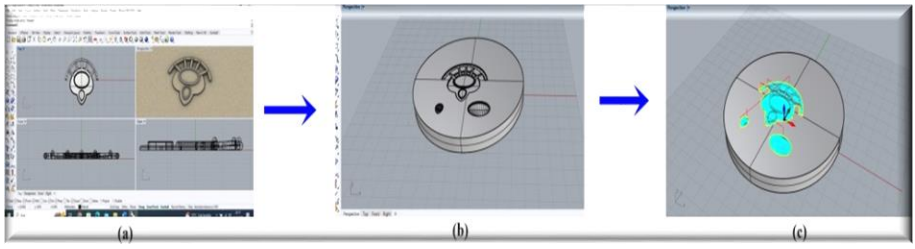


Şekil 3. Türkmen takı çeşitleri (URL–3).

Seramik takı tasarımında tercih edilen CAD programı endüstri tasarımı, mimarlık, deniz araçları tasarımı, takı tasarımı, otomotiv tasarımı, CAD/CAM, seri üretim, tersine mühendislik ve multimedya ve grafik tasarım alanlarında yaygın bir şekilde kullanılan Robert McNeil & Friends firmasının üç boyutlu tasarım için geliştirdiği Rhinoceros programı olmuştur (İyioğlu, 2018). Takıların kalıp tasarımları, üretimde kullanılan CNC Router makinesin işleme kapasitesi göz önünde bulundurularak negatif üretim tekniğine uygun şekilde yapılmıştır.

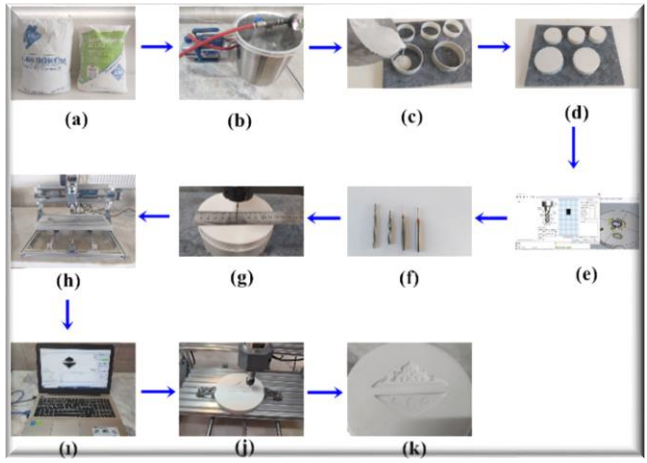
4.2. Seramik Takı Üretimi

Günümüzde teknolojinin hızla gelişmesiyle üretim ve tasarım teknolojiyle doğru orantılı bir şekilde ilerlemektedir. Seramik üretiminin birçok alanında gördüğümüz CNC teknolojisini kullanan makineler seramik takı üretiminde de önemli bir role sahip olmaktadır. Endüstriyel seramik ürünlerle desen, doku ve şekil olarak benzerlik gösterse de seramik takı; boyutları ve karmaşık yapısı düşünüldüğünde CNC teknolojisi ile üretime uygun görülmüştür.



Şekil 4. Seramik baskı kalıplarının üretim aşamaları: Rhinoceros programında yapılmış Seramik takının tasarımı(a); Rhinoceros programında yapılmış Seramik takının kalıp tasarımı(b); Seramik takı kalıbının kodlama yapılmış görüntüsü(c) (Türkyılmaz, Kişisel arşiv, 2024).

Seramik takı üretiminde maliyet ve takının boyutları açısından bakıldığında en uygun makine CNC Router makinesidir. Bu makine ağır sanayide kullanılan CNC dik işleme makinelerine göre daha ekonomik ve hassas işleme özelliği ile ahşap oymacılığı, endüstriyel üretim, reklamcılık, mobilya üretimi, takı üretimi, metal işleme ve seramik obje üretiminde yaygın olarak kullanılmaktadır (URL-4). Bu çalışmada tasarımı Rhinoceros programında yapılmış olan seramik takı tasarımları gerçekleştirmiş ve aynı programın eklentisi olan RhinoCam programı ile makinenin işleme dili olan G kodları oluşturularak üretim süreci başlamıştır (Şekil4). Router makineleri üretici tarafından belirlenen Grbl ve Mac-3 gibi işletim sistemlerine sahiptir. Bu çalışmada kullanılan Cnc Router makinesi GRBL formatında bir yazılım ile çalışmaktadır. Numerik kodlama yapılırken RhinoCam programında GRBL mm formatı seçilerek kodlama işlemi gerçekleştirilir. Bu işlem sonrasında makinenin işleme tezgâhına vidalı bir metal yardımı ile kalıp için hazırlanan alçıya zarar vermeden sabitlenir ve bir sonraki aşama olan sıfırlama aşamasına geçilir. Sıfırlama işlemi kısaca işlenecek olan malzemeyi CNC Router makinesinin çalışma prensibinde yer alan (x,y,z) koordinat düzleminde "merkeze getirme" işlemi olarak tanımlanabilir.



Şekil 5. Takı kalıbı için alçı örnekleri(a); Alçı karışımının vakum işlemi(b); Alçı karışımın kalıba aktarımı(c); Alçı İşleme kalıpları(d); Takım yolunun oluşturulması (e); Hss ve tungsten karbür malzemeden CNC kazıma uçları(f); Alçı kalıbın CNC makinesinde sıfırlama işlemi(g); CNC Router makinesi(h); İşleme aşamasının bilgisayar ekranındaki simülasyonu (ı); CNC Router makinesiyle alçı kalıbın işlenmesi(g); Alçı malzemeden takı baskı kalıbı(k) (Türkyılmaz, Kişisel arşiv, 2024).

CNC Router makinesi talaşlı işleme yöntemiyle çalıştığı için kazıma uçları üretim açısından büyük bir öneme sahiptir. İşleme yapılacak malzemenin içeriğine göre çeşitli şekillerde, boyutlarda ve malzemede (tungsten karbür, hss çelik, seramik vb.) kesici takımlar mevcuttur. Bu çalışmada kullanılan alçı yumuşak bir yapıya sahip olmasına rağmen içeriğinde bulunan kuvars gibi sert malzemeler düşünülerek tungsten karbür malzemeden üretilmiş konik bir şekle sahip kesici takım kullanılmıştır. Merkezleme işlemi tamamlanan alçı, bilgisayar yardımı ile

CNC Router makinesine aktarılır ve modelin işlenme süreci başlar. Bilgisayar ekranında eş zamanlı bir şekilde modelin işleme simülasyonunu da takip etmek mümkündür (Şekil 5). Geleneksel elle şekillendirme süreçlerinde, özellikle detaylı motiflerin uygulanması, malzeme çekmesi, yüzey gerilimi ve simetri hataları gibi teknik zorluklar ortaya çıkmaktadır. Bu sınırlılıklar, hem estetik kayıplara yol açmakta hem de tasarımın tekrarlanabilirliğini azaltmaktadır.



Şekil 6. Baskı çamurunun renklendirilmesi ve Alçı takı kalıbına seramik çamurunun dökümü (Türkyılmaz, Kişisel arşiv, 2024).

Üretim aşaması tamamlanan seramik takı kalıbı, artık seramik takı parçaları için baskı yapımına uygundur. Seramik takı şekillerinin baskısı için gerekli olan seramik çamuru, tasarıma uygun renkte hazırlanır ve karıştırılır. Karışım, istenilen kıvama gelinceye kadar su ilave edilerek işlem tamamlanır. Bu aşamada dikkat edilmesi gereken husus seramik hamurunun kuruma süresinin iyi ayarlanması olacaktır. Kuruma süresinin uzun tutulması çamurun kalıptan ayrılırken kırılmasına neden olmaktadır. Aynı şekilde kuruma süresinin kısa tutulması halinde ise çamur kalıba yapışarak modelde kopmalara yol açacaktır. Baskı yapılan seramik takı modelleri bir gün boyunca kurumaya bırakıldıktan sonra çamurun içeriğine uygun şekilde ve sürede seramik fırınında pişirilmektedir. Bu çalışmada malzeme olarak porselen çamuru kullanılmış olup, 1220° C'de fırın pişirimi yapılmıştır (Şekil7).



Şekil 7. Seramik takı parçalarının fırın pişirimi (Türkyılmaz, Kişisel arşiv,2024).



Şekil 8. Seramik parçalarının takı yapım süreci (Türkyılmaz, Kişisel arşiv,2024).

Tüm bu işlemlerin sonunda elde edilen seramik takı malzemeleri, takı bağlantı parçaları ve kuyumculukta kullanılan ekipmanlarının (pense, kıl testere, kaynak, mikro motor vb.) yardımı ile Türkmen tarzı takı tasarımı gerçekleştirilmiş olur (Şekil 8).



Şekil 9. Türkmen takı tarzında CNC teknolojisi ile üretilmiş seramik takı örnekleri (Türkyılmaz, Kişisel arşiv, 2024).

Sonuç ve Öneriler

İnsanla başlayan takı üretiminde, ilk malzemelerinden olan pişmiş topraktan takı yapımı, düşük ısılarda kırılganlığı nedeniyle Tunç Çağından itibaren yerini metal takı üretimine bırakmıştır. Günümüz çağdaş teknolojilerinde yüksek ısılarda elde edilebilen seramik takılara direnç kazandırılarak, kültürel takı üretimine farklı bir boyut kazandırmıştır.

Her türlü toplumsal konularda gereklilik duyulan ve yenilikçi bir çözüm üretme fikrine dayanan sosyal inovasyon kavramı, özellikle günümüzde teknolojiyle birlikte insan ihtiyaçlarını karşılayabilmektedir. Bu bağlamda insanların beğeni ve beğenilme duygularına hitap eden giysi tamamlayıcısı olarak takı kullanımı, tarihsel süreçte olduğu gibi günümüzün de vazgeçilmezidir. Yenilikçilik açısından bakıldığında, sanat kavramı sanatçılar tarafından günümüzde tartışmalara açık olsa da tasarım, bilgisayar desteği sayesinde zenginlik ve çeşitlilik anlamında önemli bir yere sahiptir. Estetik bir duyumsallıkla oluşturulan tasarım, modeli ya da ürünü sanatsal görselliğe taşır.

CNC Tezgâhları kısaca metal, plastik, ahşap, seramik ve diğer polimer malzemeler gibi ham maddeleri işleyerek belirli şekiller veren üretim araçlarıdır. Bu makinelerde kontrol ünitesi bir güç kaynağı ile beslenir ve bilgisayar yardımıyla kontrol edilir. Bu teknolojinin özellikle hassas işçilik gerektiren üretimlerde yeteneğinin üstün olması, kuşkusuz tasarım ve detay gereksinimi ortaya koyan mücevher şekillendirilmesinde CNC teknolojisinin önemini öne çıkarmaktadır. Seramik, ilk çağlardan beri kap yapımının yanı sıra insanın giyilebilir/takınılabilir ihtiyaçlarına cevap veren bir malzeme olarak, pişirim öncesi kolay şekillenebilen plastik yapısıyla takı yapımında tercih edilmiştir.

CNC teknolojisi, seramik malzemelerden takı yapmak için ideal bir araç olsa da sınırları vardır. CNC teknolojisini kullanmanın ana zorluklarından biri, kesici takımların seçimidir. Farklı malzemeler değişen

sertlik ve kırılganlık seviyelerine sahip olduğundan, kullanılan spesifik seramik malzeme için doğru kesici takım tipini seçmek çok önemlidir. Yanlış tipte alet kullanmak, malzemede çatlama, ufalanma veya diğer türde hasarlara neden olabilir.

CNC teknolojisini kullanırken göz önünde bulundurulması gereken başka husus da mücevher parçasının tasarımıdır. CNC makineleri karmaşık tasarımlar oluşturabilse de makinenin ve kullanılan malzemenin sınırlamalarını göz önünde bulundurmak önemlidir. Örneğin, bazı tasarımlar, makinenin doğru bir şekilde kesmesi için çok hassas veya karmaşık olabilir veya istenen sonucu elde etmek için birden fazla kesme aleti gerektirebilir. Bu zorluklara rağmen, CNC teknolojisi kuyumculara seramik malzemelerde benzersiz ve girift tasarımlar yaratmak için çok çeşitli olanaklar sunmaktadır. Uygulama ve deneylerle, kuyumcular ve seramik tasarımcıları bu teknolojide ustalaşmayı öğrenebilir, estetik ve dayanıklı sanat eserleri üretilebilir. Tarihsel süreçte olduğu gibi günümüzde de seramik, takı yapımında da önemli bir malzemedir. Yapılan uygulamalarda seramik sanatı kapsamında, biçimlendirerek form oluşturma, sırlayarak pişirme teknikleri uygulanmış, bu şekilde seramik sanatı, takı sanatına yansıtılmıştır. Türkmen takıları üzerinden yapılan örneklemede bir diğer amaç da kültür mirasının bir parçası olan bu değerleri ortaya koymaktır. Diğer taraftan bu üretim tarzının ve kullanılan yöntemin, takı sanatçıları ve üreticileri için ekonomik bir öneri olmasıdır.

Araştırma aynı zamanda, Türkmen takılarının biçim ve motif zenginliğini çağdaş dijital üretim yöntemleriyle yorumlayarak kültürel süreklilik vurgusu da taşımaktadır. Üretim sürecinde karşılaşılan biçimsel sınırlılıkların teknolojik araçlarla nasıl aşılabileceğine dair örnekler sunarak, hem sanat pratiğine hem de tasarım eğitimine katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

Aydoğan, Ü. (2006). *Bilgisayar destekli tasarım yazılımlarının stratejik kullanımının değerlendirilmesi.* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Baysal, E. L. (2015). Neolitik dönem kişisel süs eşyaları: yeni yaklaşımlar ve Türkiye'deki son araştırmalar. *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji (TÜBA-AR) Dergisi*, 18, 9-23.

Dikmen, M. - Çetin, K. (2012). Klâsik Türk şiirinde kadın takı ve aksesuarları. *Bilig,* 61,71-98.

Güner, G. – Ödekan, S. (2018). Çömlekçi tezgâhından CNC tezgâhına. *Seramik Türkiye Dergisi*, 52, 86-93.

Gürbüz, M. vd. (2009). Nanoteknoloji ile çevredostu fotokatalitik ve antimikrobiyal seramik malzemelerin üretilmesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 9 (3), 217-221.

İyioğlu, M. T. (2018). *Üç boyutlu grafik tasarımda matrix programının takı alanında modelleme yöntemleri*. İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Intarapadung, A. (2002). The application of cad/cam/cnc technology for automatıc ceramic product prototyping used by small and medium-sized ceramic manufacturers in Thailand. *PNRU Academic Jorunal*, 1(2), 23-36.

Kılıç, S. (2019). Türkmen topluluklarında sosyo-kültürel ve kültsel boyutları ile at ve at süslemeleri. *The Journal of Academic Social Science*, 25(25), 166-189.

Özdoğan, M. (2002). Çanak çömlek teknolojisi. *Arke Atlas Yaşayan Geçmişin Dergisi*, 1, 98.

Özdoğan, M. (2011). Çanak çömlek teknolojisi. *Tarih Öncesinden Demir Çağı'na Anadolu'nun Arkeoloji Atlası*, (ed.: Necmi Karul), İstanbul: Doğan Burda Rizzoli Dergi Yayıncılık.

Özdoğan, M. (2022). Prof. Dr. Mehmet Özdoğan ile Doç. Dr. Serdar Girginer söyleşisi. *Yerelden Ulusala, Ulusaldan Evrensele Çukurova Ödülü 2022 Mehmet Özdoğan*, (ed.: Asuman Söylemez), 222-241, Adana: Çukurova Sanat Girişimi Yayınları.

Rieth, A. (1960). *5000 jahre töpferscheibe*. Jan Thorbecke, Verlag Konstanz, Germany.

Sevim, S. S. (2015). *Seramik dekorlar ve uygulama teknikleri*. İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.

Türkoğlu, S. (2013). *Tarih boyunca Anadolu'da takı ve kuyumculuk kültürü*. İstanbul: İstanbul Kuyumcular Odası.

Ünal, S. (2023). *Anadolu pişmiş toprak kültüründe Göller Bölgesi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Ünal, S. - Hasekioğlu, U. (2023). İlk tür neolitik çömlekçilikten üç boyutlu yazıcılarla seramik üretimine. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16 (42), 821-835.

Woolley, L. (1934). *Ur excavations volume II the royal cemetery*. New York: The British Museum and of the Museum of the University of Pennsylvania to Mesopotamia.

Yavlal, Ç. (2009). Anadolu'da takı sanatı ve kuyumculuk. *I. Uluslararası Katılımlı Mücevher-Takı Tasarımı ve Eğitimi Sempozyumu,* Aydın.

Yeşilmen, N. – Osmanbaşoğlu, G. K. (2020). Metal kilinin sanatsal alanda yeniden var oluşu: Bir sosyal inovasyon olabilir mi?. *Sanat Dergisi*, 36, 263-274.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://evrimagaci.org/anahatlari-ile-neolitik-cag-3-1967 (Erişim: 05, 04, 2024)

URL-2: https://kiriminsesigazetesi.com/turkmen-takilari-dr-shurubu-kayhan/ (Erişim: 10, 06, 2024)

URL-3: https://litsupervs.best/product_details/2233107.html (Erişim: 10, 06, 2024)

URL-4: Kartal, M. vd. (2021). "Cnc dik işleme merkezi tasarımı, imalatı ve kontrol yazılımı".https://www.researchgate.net/publication/351073682_CNC_DIK_ISLEME_MERKEZI_TASARIMI_IMALATI_VE_KONTROL_YAZILIMI (Erişim: 10.04.2024)

Extended Summary

Throughout human history, jewelry has functioned not only as an adornment but also as a profound expression of identity, culture, and tradition. While the materials and techniques employed in jewelry-making have evolved over centuries, ceramics have maintained a significant presence due to their adaptability, symbolic value, and aesthetic diversity. In recent decades, technological advancements have opened new avenues in ceramic production, particularly through Computer Numerical Control (CNC) systems. This study aims to examine how CNC technology can be integrated into the contemporary production of ceramic jewelry, with a specific focus on designs inspired by traditional Turkmen jewelry motifs.

The research seeks to bridge cultural heritage with digital innovation by developing a method that translates intricate, historically significant motifs into ceramic forms via CNC production. The objective is to create culturally resonant, aesthetically refined, and technically precise ceramic jewelry pieces that honor the past while engaging with present-day artistic practices and manufacturing standards.

A review of the literature reveals that ceramic jewelry has traditionally been explored from aesthetic and craft perspectives, often emphasizing manual processes and decorative techniques (Sevim, 2015). More recently, a shift toward the digitalization of art and design practices has encouraged studies that explore the integration of technology in ceramics, particularly within educational contexts and creative industries (Yeşilmen & Osmanbaşoğlu, 2020). However, a notable gap exists in scholarship concerning the synthesis of cultural symbolism and CNC-aided ceramic production.

Studies in cultural heritage preservation and design underline the importance of sustaining traditional motifs in new mediums (Baysal, 2020). In parallel, research on social innovation in traditional crafts (Costin, 1991; Hodder, 1999) suggests that technological intervention can support sustainability and relevance in craft communities. This study contributes to that dialogue by demonstrating how traditional Turkmen motifs—once rendered in metal—can be reimagined and revitalized in ceramic forms through CNC fabrication, thus preserving both form and function in a new context.

This research is categorized as an applied and experimental design study, focusing on the synthesis of traditional design language with contemporary ceramic production processes. The stages of the study are as follows:

The iconography of Turkmen jewelry was systematically examined through visual sources and field research. Stylization decisions were made to adapt complex motifs for CNC processing without compromising their symbolic essence.

The jewelry forms were digitally modeled using Rhinoceros CAD software, selected for its capacity to handle intricate geometries and surface manipulations.

Various plaster types (including Baldudak and Kartonpiyer) were tested for mold production. CNC Router machines were programmed with G-code, and tungsten carbide bits were employed to carve the molds with a high degree of accuracy.

Ceramic bodies were formed using **porcelain slip**, cast into the CNC-milled molds, and then fired at 1220°C. Post-firing, pieces were polished, refined, and integrated with metal accessories, such as traditional fasteners and hooks.

This hybrid production method effectively allowed for cultural fidelity and technical precision, highlighting the feasibility of CNC tools in ceramic jewelry manufacturing.

The findings of the study demonstrate that CNC-supported ceramic jewelry production:

Reproduces complex traditional motifs with high fidelity, overcoming the limitations of manual carving.

Standardizes the quality and dimensions of ceramic jewelry, facilitating batch production for wider dissemination.

Offers a platform for sustainable cultural innovation, enabling the reinterpretation of historical designs in a medium (ceramic) that is both affordable and expressive.

Supports educational and professional practice in design and applied arts, offering a pedagogical model for future makers who wish to explore digital tools in heritage-based production.

In conclusion, this research affirms that combining traditional motif research with CNC technology in ceramics provides a meaningful and innovative path for both preserving cultural identity and expanding artistic expression. Ceramic jewelry, as explored in this study, serves as a contemporary canvas for heritage, one that is digitally crafted yet culturally grounded. Such interdisciplinary approaches are crucial in maintaining the relevance of traditional crafts in rapidly evolving artistic and commercial landscapes.

"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.*

Finansman/*Funding:* Proje ID: 8856, Proje Yöneticisi: Doç. Dr. Serap Ünal, Proje Kodu: SYL-2022-8856, Ptoje Başlığı: CNC (Computer Numerical Control) Teknolojisi Kullanılarak Seramik Malzeme ile Takı Yapımı. */No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. */ The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 13.01.2025
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 04.06. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1618946
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 50, 1264-1281.

Araştırma Makalesi
Research Article

MÜZİK İLE *KİŞİLİK* VE *BENLİK* İLİŞKİSİNİ KONU EDİNEN BİLİMSEL YAYINLARIN İNCELENMESİ

♦

ANALYSIS OF THE SCIENTIFIC LITERATURE DISCUSSED MUSIC WITH *PERSONALITY* AND *SELF*

Derya KAÇMAZ*

ÖZ: *Kişilik* ve müzik, *benlik* ve müzik bağlantılı araştırmalar, Müzik Bilimleri çalışmaları çerçevesinde ve *Müzik Psikolojisi* bağlamında ele alınmaktadır. Kişilik ve benlik kavramları, hem bireysel hem de toplumsal boyutlara sahiptir. Aynı zamanda, kişinin duygu, düşünce ve estetik dünyasını yansıttıkları için, müziği ve müzikle ilgili tüm süreçleri anlamayı hedefleyen müzik bilimi araştırmalarında önemli bir yere sahip oldukları düşünülmektedir. Bu nedenle, ülkemizde sözü edilen bağlamda yapılan yayınlar incelenerek, araştırmacılara bir bakış açısı sunmak hedeflenmiştir. Çalışma, betimsel nitelikte bir nitel araştırma olup, literatürdeki yayınların içerik analizi yoluyla değerlendirilmesine dayanmaktadır. Araştırmada, doküman analizi kullanılarak veri toplanmıştır. Çalışmada toplanan veriler içerik analizi ile çözümlenmiştir. İçerik analizi ile elde edilen veriler Microsoft Excel programı kullanılarak betimsel istatistik yöntemlerinden frekans ve yüzde hesaplamalarıyla analiz edilmiştir. Yayınların ilişkilendirildikleri konulara, kişilikle ilgili kavramlara, benlikle ilgili kavramlara göre dağılımları belirlenirken çalışmaların birden fazla kodla kodlanabilmesi nedeniyle, kod frekansları toplamı çalışmaya dâhil edilen yayın sayısı olan 64' ten farklı bulunmuştur. Analizler sürecinde temalar oluşturulmuş ve tablolar halinde sunulmuştur. Konu dağılımları bakımından *duygu durum, akademik başarı, müzik tercihi-müzik beğenisi, sosyal gelişim* unsurları; müzik ile ilgili kavramlar bakımından, *müzik eğitimi* ve *çalgı*; kişilik ile ilgili kavramlar bakımından, *Beş Büyük Kişilik Özelliği*; benlik ile ilgili kavramlar bakımından ise *Benlik Saygısı* öne çıkan unsurlar olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzikoloji, Müzik Psikolojisi, Kişilik, Benlik, İçerik Analizi

ABSTRACT: *Personality and music, as well as self and music-related researches, are addressed within the framework of Musicology studies and in the context of Music Psychology. Given that the concepts of personality and self encompass both individual and social dimensions, and reflect an individual's emotional, cognitive, and aesthetic world, they are considered to hold significant importance for musicological research aimed at understanding music and all related processes. Accordingly, this study aims to provide researchers with a perspective by examining scientific publications conducted in the aforementioned context within our country. This study is a descriptive qualitative research based on the content analysis of publications in the literature. Data were collected using document analysis. The collected data were analyzed through content analysis. The data obtained through content analysis were analyzed using descriptive statistical methods, specifically frequency and percentage calculations, within Microsoft Excel. While determining the distribution of publications in relation to their associated topics, concepts of personality, and concepts of self, the total frequency of codes was found to differ from the total*

* Dr.Öğr.Üyesi-Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü/Sivas-deryakacmaz77@gmail.com (Orcid: 0000-0002-9248-6954)

This article was checked by Turnitin.

number of publications included in the study (64) due to the possibility of coding studies with multiple codes. Themes were created during the analysis process and presented in tables. In terms of topic distribution, mood, academic achievement, music preferences/music appreciation, and elements of social development have emerged as prominent aspects. Regarding concepts related to music, music education and instruments stand out; concerning concepts related to personality, the Big Five Personality Traits take precedence; and in terms of self-related concepts, Self-Esteem has been a notable focus.

Keywords: *Musicology, Music Psychology, Personality, Self, Content Analysis*

Giriş

Müzik Bilimleri genel çerçevesi altında birçok yan çalışma alanı ve başlığı bulunmakla birlikte, özellikle son yıllarda disiplinlerarası çalışmalar giderek artmaktadır. "En özlü anlatımı ile disiplinlerarası yaklaşım, öğrenilmesi ya da incelenmesi gereken bir konunun, sorunun veya deneyimin araştırılması için birden fazla disiplinin yöntem ve bilgisinin bir araya getirilmesi, sınanması ve raporlanmasıdır" (Karakaş, 2014:65). Modern çağda bilim dünyasının genel eğiliminin de bu yönde olduğu, farklı disiplinlerin bir arada çalıştığı bilinmektedir. Müzik Bilimi, müziğe dair bütün unsurlar üzerinde yoğunlaşıp sorular sorarak ve anlamlı ilişkiler kurarak sistematik bir yaklaşım ortaya koymak amacındadır. "İnsan bilimleri sistematik müzikoloji (ya da kültürel müzikoloji) felsefi estetik, kuramsal sosyoloji, göstergebilim, yorum bilgisi, müzik eleştirisi, kültürel çalışmalar ve cinsiyet çalışmaları gibi disiplinleri ve paradigmaları kapsar" (Parncutt, 2007:1). İnsanın duygularını yansıtma ve anlamlandırma yollarından birisi olarak müzik, kişilik ve benlik kavramlarıyla da yakından bağlantılıdır. Dolayısıyla, bireylerin müziğe dair dışavurumları, benlik boyutlarında müziği nasıl anlamlandırdıkları da amatör ya da profesyonel müzisyenler, besteciler, müzik araştırmacıları, müzik eğitimcileri, vb. için bir bakış açısı ortaya koyacaktır. Farklı çalışmalarda, kişilerin müzik tercihleri ile kişilik özellikleri arasındaki bağlantılar ortaya konulmuştur (Rawlings ve Ciancarelli, 1997; Rentfrow ve Gosling, 2003; Kopacz, 2005; Zweigenhaft, 2008; Greasley vd., 2013; Dobrota, Ercegovac 2015; Kaçmaz, 2016). Benzer şekilde benlik ve müzik etkileşimi üzerine yapılan yayınlarla da, müziğin benlik boyutları ile olan ilişkileri işlenmiştir (Austin, 1988; Legette, 1993; Çimen 2022; Kabakçı 2019; Vispoel vd., 2023; Kaçmaz ve Çağlar, 2022).

Kişilik

Hangimiz kişiliğimizle, onu oluşturan unsurlarla ilgili bilgi sahibi olmak istemeyiz ki? Kişilik kavramının, oldukça merak uyandıran kavramlardan birisi olduğu söylenebilir. Bizleri diğerlerinden ayıran, bize has özelliklerimiz her zaman ilgimizi çeken ve merak uyandıran bir konu olmuştur. İnsanlar beni nasıl algılıyor? Benimle, kişiliğimle ilgili neler düşünüyor? benzeri sorular hepimizin zaman zaman aklından geçmiştir. Kavramın evrensel kullanımı olan "*Personality* kelimesi, Latince'de tiyatro oyuncularının yüzlerine taktıkları ve maske anlamına gelen *persona*

kökünden gelmektedir" (Güney, 2020:294). Elbette bu kavram bağlamında ve tarihsel süreç içerisinde yapılan sistematik-bilimsel çalışmalar, özellikle psikoloji alanında önemli yer oluşturmuştur. Kişilik kavramı üzerine, uzmanların görüş birliğine vardığı tek bir tanımdan söz edemeyiz. Araştırmacılar kavramı farklı boyutlarıyla ele alarak, çeşitli yaklaşımlarda bulunmuşlardır. "Kişilik, davranışsal gözlemle elde edilen anlam çıkarmalara dayanan bir soyutlamadır, genetik ve biyolojik eğilimleri, sosyal deneyimleri ve değişen çevresel koşulları içeren iç ve dış etkilere bağlı evrimsel bir süreci temsil etmektedir" (İnanç ve Yerlikaya, 2012:3). "Kişilik, bireyin kendisinden kaynaklanan tutarlı davranış kalıpları ve kişilik içi süreçler olarak tanımlanabilir" (Burger, 2006:23). Kelimenin kökünden ve tanımlardan da anlaşılacağı gibi kişiliğimiz, daha çok dış dünyaya karşı takındığımız, sergilediğimiz davranış ve eğilimlerimizin oluşturduğu bir bütündür diyebiliriz. Psikoloji alanında kişilikle ilgili pek çok kuram geliştirilmiştir, bunlar: Psikoanalitik Kuram, Özellik Kuramları, Eysenck'in Kişilik Kuramı, Adler'in Kişilik Kuramı, Jung'un Kişilik Kuramı, Berne'nin Kişilik Kuramı, Horney 'in Kişilik Kuramı, Erikson'un Kişilik Kuramı. Kuramların her biri kişiliği farklı boyutlarıyla değerlendirmektedir (Güney, 2020:315).

Benlik

"Ben kimim? sorusuna herkesin diğer insanlardan farklı bir cevabı vardır, verilen bu cevap kişinin benlik kavramını oluşturur, benlik kavramı ise kişinin benliğinin kim ve ne olduğuna dair düşünceleri ve bireysel özelliklerini içeren kişinin kendi hakkındaki inançlarıdır" (Kağıtçıbaşı ve Cemalcılar, 2019:248). "Benlik kavramı, kişinin kendisi, vasıfları ve özellikleri hakkında sahip olduğu genel fikir olarak tanımlanabilir, dolayısıyla bir kişinin, kendisine ilişkin bilişsel temsillerini içeren algılarının bir özeti gibi düşünülebilir" (Bilgin, 2016:50). "Greenwald (1980), totaliter ego olarak adlandırdığı benliği insanın kişisel tarihçisi olarak tanımlar ve bu tarihçinin kişisel tarihi çarpıtarak yarattığını söyler, kişinin tarihini yazarken olayları kişinin açısından ele alır" (Akt. Hortaçsu, 2012:239). Dolayısıyla, benlik için kendimizle ilgili, öznel inançlarımız diyebiliriz. Öyleyse, kişilik ve benlik kavramlarının farkı nedir? "Kişinin tavır alışlarını, çevresini algılayışını, gösterdiği uyum tarzını ve tepkilerini "kişilik" başlığı altında topluyoruz. Kişiliğin bir alt yapısı ise, benliktir. Benlik, bireyin kişiliğine ilişkin kanıları kendini algılayış biçimi olarak özetlenebilir. Kişiliği yönlendiren, biçimlendiren bir öğedir" (Aslan, 1992:7). Bu nedenle, benlik, kişiliğimizin sübjektif tarafıdır, kişilik nasıl algılandığımız, benlik ise bizim kendimizi nasıl algıladığımızdır şeklinde tanımlanabilir. Kişilik araştırmalarından farklı olarak benlik çalışmalarında görüş birliğine varılmış, birden çok yaklaşım,/kuram sıralamak, ya da boyut, tür anlamında kesin ayrımlar yapmak görece daha zor olmaktadır. Ancak: *Benlik kavramı*, kendimizi nasıl tanımladığımız (benliğin bilişsel yanı), *benlik saygısı* ve ya özsaygı, kendimizi nasıl değerlendirdiğimiz ve benlik sunumu (benliğin davranışsal yanı) (Bilgin, 2016:50) şeklinde açıklanabilir. Müzik Bilimleri-

Müzik Psikolojisi araştırmaları içerisinde, Psikolojinin temel araştırma konularından olan kişilik ve benlik kavramlarının araştırmacıların dikkatini çektiği ve son on beş-yirmi yıl içerisinde ülkemizde de bu yönde yayınların arttığı görülmektedir. Bu bağlamda çalışılan bu araştırmada aşağıdaki sorulara yanıtlar aranmıştır:

1. Müzik ile kişilik ve benlik konulu bilimsel yayınlar, *yayın türü* açısından nasıl bir dağılım göstermektedir?

2. Müzik ile kişilik ve benlik konulu lisansüstü tezler, yayınlandıkları *yıl,* bağlı oldukları *üniversite* ve *enstitüler* açısından nasıl bir dağılım göstermektedir?

3. Müzik ile kişilik ve benlik konulu makaleler, *yıl* ve *makale türü* açısından nasıl bir dağılım göstermektedir?

4. Müzik ile kişilik ve benlik konulu bilimsel yayınlar, ilişkilendirildikleri *konular* açısından nasıl bir dağılım göstermektedir?

5. Müzik ile kişilik ve benlik konulu bilimsel yayınlar *müzikle ilişkili kavramlar* açısından nasıl bir dağılım göstermektedir?

6. Müzik ile kişilik ve benlik konulu bilimsel yayınlar, *kişilikle ilişkili kavramlar* açısından nasıl bir dağılım göstermektedir?

7. Müzik ile kişilik ve benlik konulu bilimsel yayınlar, *benlikle ilişkili kavramlar* açısından nasıl bir dağılım göstermektedir?

8. Müzik ile kişilik ve benlik konulu bilimsel yayınlar, *araştırma yaklaşımı/deseni* açısından nasıl bir dağılım göstermektedir?

9. Müzik ile kişilik ve benlik konulu bilimsel yayınlar, *örneklem grubu(çalışma grubu)* açısından nasıl bir dağılım göstermektedir?

10. Müzik ile kişilik ve benlik konulu bilimsel yayınlar, kullanılan *veri toplama araçları* açısından nasıl bir dağılım göstermektedir?

11. Müzik ile kişilik ve benlik konulu bilimsel yayınlar, *veri analiz yöntemleri* açısından nasıl bir dağılım göstermektedir?

1. Yöntem

1.1. Araştırma Modeli

Çalışma, betimsel nitelikte bir nitel araştırma olup, literatürdeki yayınların içerik analizi yoluyla değerlendirilmesine dayanmaktadır. "Betimsel araştırmalar, belirlenen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlayan araştırmalardır" (Büyüköztürk vd. 2011:21). Nitel araştırma ise, "…gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2008:39).

1.2. Veri Toplama Araçları

Araştırmada, doküman analizi kullanılarak veri toplanmıştır. "Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar" (Yıldırım ve Şimşek,

2008:187). “Araştırma problemine ilişkin olarak yazılı ve görsel dokümanların incelenmesi daha zengin ve kapsamlı bir çıkarım sağlanması açısından oldukça önemlidir” (Baş ve Akturan, 2008:117).

2000-2024 yılları arasında Türkiye'de müzik ile kişilik ve benlik kavramlarını ele alan bilimsel yayınlar (makaleler, tezler) çalışma kapsamındadır. Veri toplama sürecinde, "müzik ve kişilik", “müzik ile kişilik” "müzik ve benlik" “müzik ile benlik” anahtar kelimeleri kullanılarak gerekli taramalar yapılmıştır. İlgili konular çerçevesinde 28 makale ve 36 tez araştırmaya dâhil edilmiştir. Bu doğrultuda araştırmanın örneklemini 2000 yılından bu yana yazılan 36 lisansüstü tez ve 28 makale oluşturmaktadır. Lisansüstü tezlere, YÖK Ulusal Tez Merkezi sayfasından (URL-1; Eylül-Aralık 2024), makalelere ise Google Akademik (URL-2; Eylül- Aralık 2024) veri tabanından ulaşılmıştır.

1.3. Veri Analizi

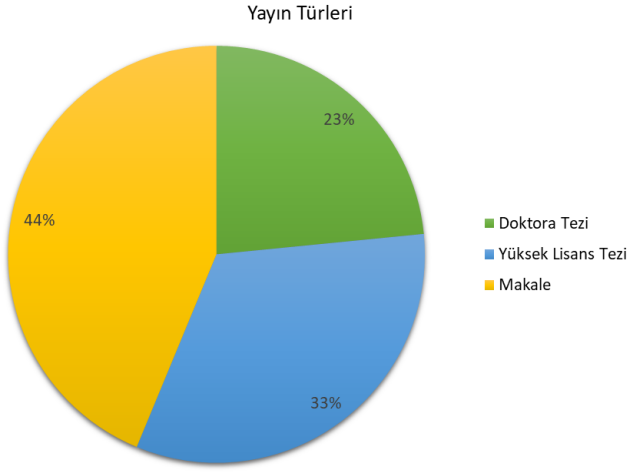
Çalışmada toplanan veriler içerik analizi ile çözümlenmiştir. “İçerik çözümlemesi olarak da adlandırılan içerik analizi, ele alınan herhangi bir kaydedilmiş iletişim biçiminin içeriğine odaklanmaktadır” (Gül ve Nizam, 2021:182). “Nitel içerik çözümlemelerinde metnin içerisinde önemli olarak görülen temalardan kategoriler oluşturulmakta ve sosyal gerçekliğin çoklu tanımlamalarıyla betimlemeler yapılmaktadır” (Metin ve Ünal, 2022:277).

İçerik analizi ile elde edilen veriler Microsoft Excel programı kullanılarak betimsel istatistik yöntemlerinden frekans ve yüzde hesaplamalarıyla analiz edilmiştir. Yayınların ilişkilendirildikleri konulara, kişilikle ilgili kavramlara, benlikle ilgili kavramlara göre dağılımları belirlenirken çalışmaların birden fazla kodla kodlanabilmesi nedeniyle, kod frekansları toplamı çalışmaya dâhil edilen yayın sayısı olan 64’ ten farklı bulunmuştur. Yine birden fazla örneklem grubu, veri toplama aracı, veri analizi türü içeren yayınlar bulunması nedeniyle ilgili tablolarda frekanslar toplamı da benzer biçimde farklılığa yol açmıştır. Analizler sürecinde temalar oluşturulmuş ve tablolar halinde sunulmuştur.

2. Bulgular

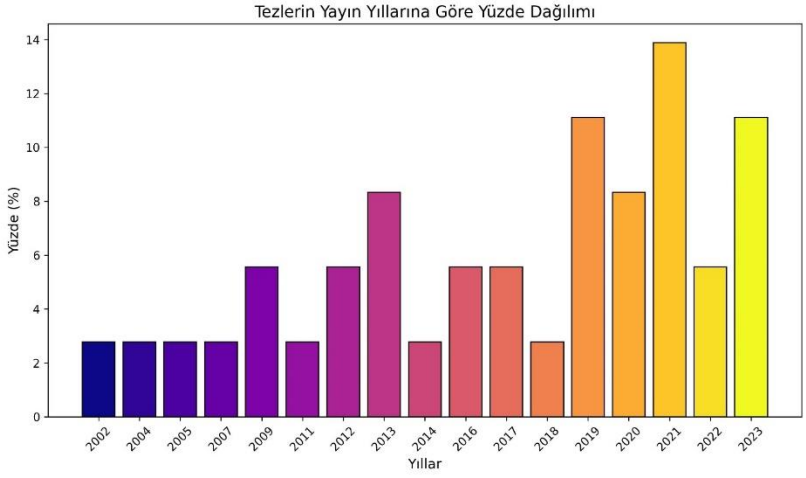
2.1. Müzik ile Kişilik ve Benlik Konulu Bilimsel Yayınların, *Yayın Türü* Açısından Dağılımları

Yayınların %44 ile büyük çoğunluğu makale türünde yazılmıştır, bunu %33 ile yüksek lisans tezleri ve %23 ile doktora tezleri izlemektedir.

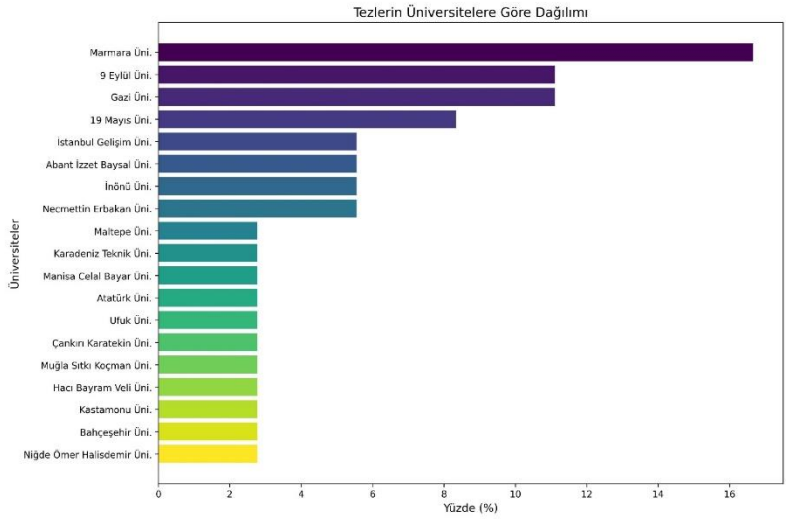


2.2. Müzik ile Kişilik ve Benlik Konulu Lisansüstü Tezlerin, Yayınlandıkları Yıl, Bağlı Oldukları Üniversite ve Enstitüler Açısından Dağılımları

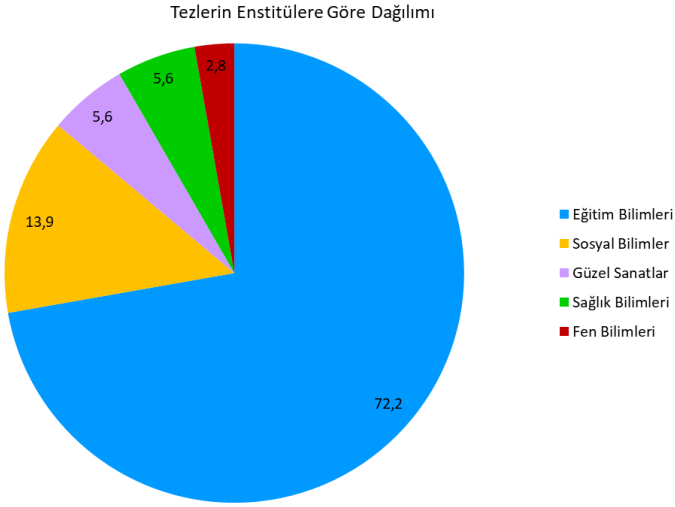
Lisansüstü tezlerin yıllara göre sıklığı, %13 ile 2021, %11 ile 2019 ve 2023 %8 ile 2013 ve 2020 şeklindedir. Müzik ile kişilik ve benlik konulu lisansüstü tezlerin genel olarak son dört yılda artış gösterdiği değerlendirilmiştir.



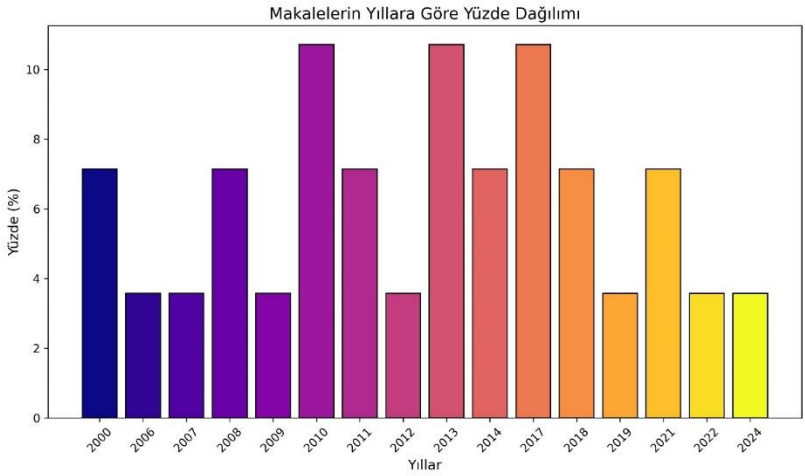
Lisansüstü tezlerin üniversitelere göre dağılımı sırasıyla, %16 ile Marmara Üniversitesi, %11 ile 9 Eylül ve Gazi Üniversitesi, %8 ile 19 Mayıs Üniversitesi şeklindedir.



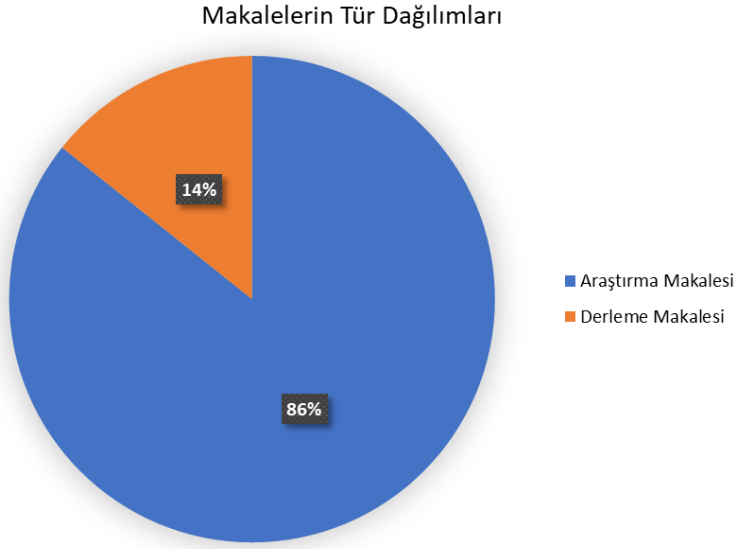
Lisansüstü tezlerin enstitülere göre dağılımı ise sırasıyla, %72.2 ile Eğitim Bilimleri, %13.9 ile Sosyal Bilimler ve %5 ile Güzel Sanatlar ve Sağlık Bilimleri şeklindedir.



2.3. Müzik ile Kişilik ve Benlik Konulu Makalelerin, *Yıl* ve *Makale Türü* Açısından Dağılımları

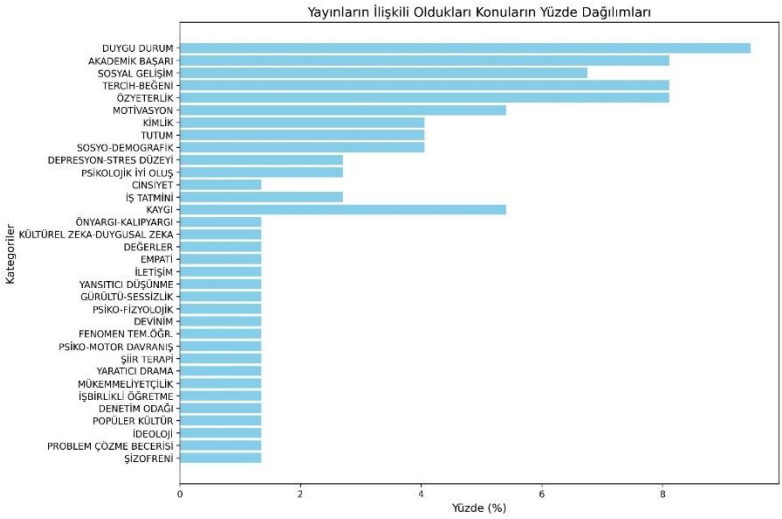


Makalelerin yıllara göre dağılımı genel olarak heterojen bir dağılım sergilemiş olup, sırasıyla %10 ile 2010-2013-2017, %7 ile 2000-2008-2011-2014-2018-2021 yılları şeklindedir.



Makale tür dağılımı %86 ile araştırma ve %14 ile derleme makale şeklindedir.

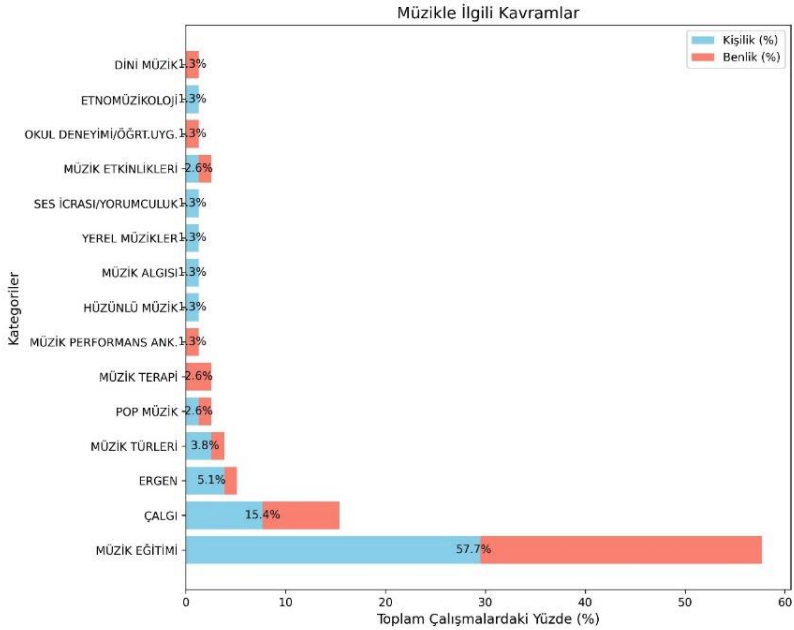
2.4. Müzik ile Kişilik ve Benlik Konulu Bilimsel Yayınların, İlişkilendirildikleri *Konular* Açısından Dağılımları



Yayınların konulara göre dağılımı sırasıyla %9 ile duygu durum, %8 ile akademik başarı-tercih/beğeni-öz yeterlik, %6 ile sosyal gelişme şeklindedir. Duygu durum, akademik başarı, tercih/beğeni ve sosyal gelişme konulu çalışmalarda en fazla kişilik; öz yeterlik konulu çalışmalarda ise kişilik ve benlik bağlantılı olan yayınların eşit sayıda olduğu görülmektedir.

2.5. Müzik ile Kişilik ve Benlik Konulu Bilimsel Yayınların *Müzikle İlişkili Kavramlar* Açısından Dağılımı

Yayınların müzikle ilgili kavramlara göre dağılımı sırasıyla %57.7 ile müzik eğitimi, %15.4 ile çalgı ve %5.1 ile ergenlerde müzik deneyimleri şeklindedir. Müzik eğitimi ve çalgı odaklı çalışmalarda kişilik ve benlik bağlantılı yayınların eşit oranlarda; ergen ve müzik odaklı çalışmalarda ise, kişilik bağlantılı yayınların daha fazla olduğu görülmektedir.



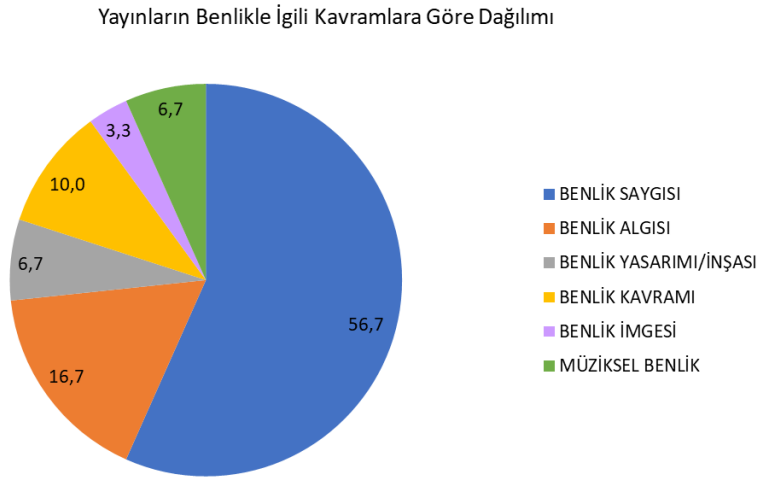
2.6. Müzik ile Kişilik ve Benlik Konulu Bilimsel Yayınların, *Kişilikle İlişkili Kavramlar* Açısından Dağılımı



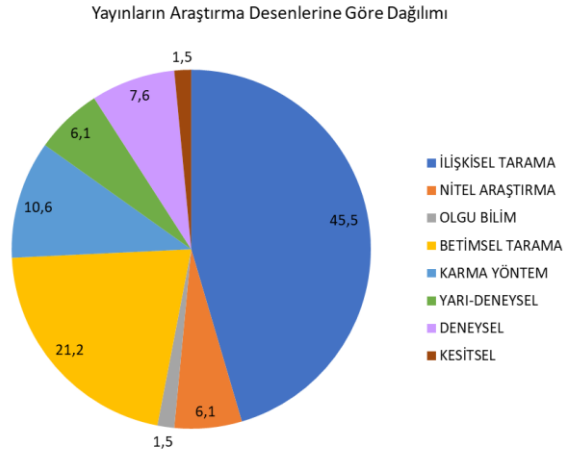
Yayınların kişilikle ilgili kavramlara göre dağılımı sırasıyla %33 ile Beş Büyük Kişilik Özelliği ve %22 ile içe dönük-dışa dönük kişilik şeklindedir.

2.7. Müzik ile kişilik ve benlik konulu bilimsel yayınların, *benlikle ilişkili kavramlar* açısından dağılımı

Yayınların benlikle ilgili kavramlara göre dağılımı sırasıyla, %56.7 ile benlik saygısı, %16.7 ile benlik algısı ve %10 ile benlik kavramı şeklindedir.

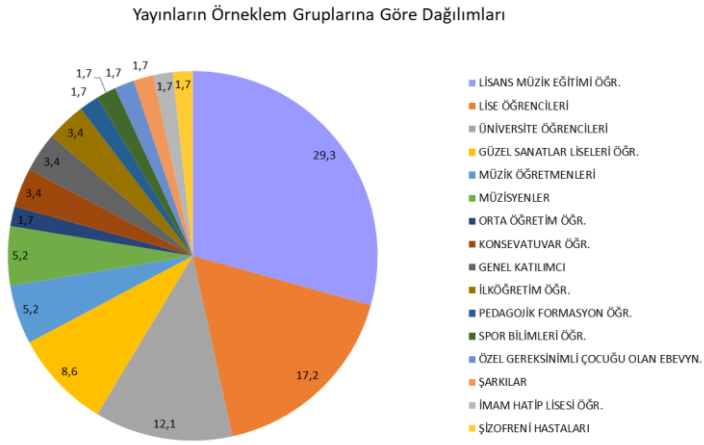


2.8. Müzik ile kişilik ve benlik konulu bilimsel yayınların, *araştırma yaklaşımı/deseni* açısından dağılımı



Yayınların araştırma desenlerine göre dağılımı sırasıyla, %45.5 ile ilişkisel tarama, %21.2 ile betimsel tarama ve %10 ile karma yöntem şeklindedir.

2.9. Müzik ile Kişilik ve Benlik Konulu Bilimsel Yayınların, *Örneklem Grubu(Çalışma Grubu)* Açısından Dağılımı



Yayınların örneklem gruplarına göre dağılımı sırasıyla, %29.3 ile lisans müzik eğitimi öğrencileri, %17.2 ile lise öğrencileri ve %12 ile üniversite öğrencileri şeklindedir.

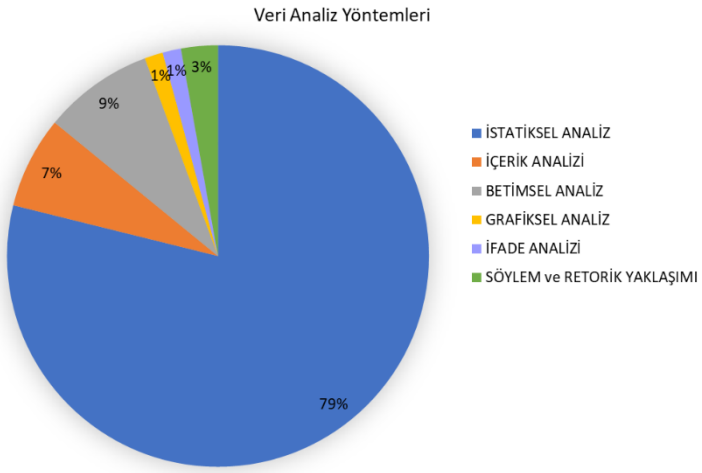
2.10. Müzik ile Kişilik ve Benlik Konulu Bilimsel Yayınların, Kullanılan *Veri Toplama Araçları* Açısından Dağılımı

Yayınların veri toplama araçlarına göre dağılımı sırasıyla, %20 ile kişilik ölçekleri, %18 ile müziğe ilişkin özel ölçekler, %17 ile benlik ölçekleri ve %15 ile demografik ölçekler şeklindedir.

Tablo 1.

Veri Toplama Analizleri	Sıklık (Yüzde)	Veri Toplama Analizleri	Sıklık (Yüzde)
Doküman Analizi	2,8	Terapi Motv. Ölç.	0,7
Kişilik Ölçekleri	20,4	Yansıtıcı Düşünme Eğl. Ölç.	1,4
Demografik Bilgi Formu	14,8	Uzman Görüş F.	0,7
İş Doyum Ölç.	1,4	Elektro-Fizyolojik Ölçüm	2,8
Akademik Başarı F.	0,7	Sıfat Tarama Listesi	0,7
Özyeterlik Ölç.	1,4	Tutum Ölç.	1,4
Sosyal Beceri Ölç.	0,7	Zeka Ölç.	0,7
Benlik Ölç.	16,9	Denetim Odağı Ölç.	0,7
Görüşme Formu	1,4	Yaşamda Amaç Ölç.	1,4
Dödepresyon Ölç.	0,7	Empati Ölç.	0,7
Şarkı Sözleri	0,7	Değer Ölç.	2,1
Problem Çözme Ölç.	0,7	Kaygı Ölç.	1,4
Duygu Durum Ölç.	3,5	Mutluluk Ölç.	0,7
Terapi Motv. Ölç.	0,7	Stres Ölç.	0,7
Müziğe İlişkin Özel Ölç.	17,6		

2.11. Müzik ile Kişilik ve Benlik Konulu Bilimsel Yayınların, *Veri Analiz Yöntemleri* Açısından Dağılımı



Yayınların veri analiz yöntemlerine göre dağılımı sırasıyla, %79 ile istatiksel analiz, %9 ile betimsel analiz ve %7 ile içerik analizi şeklindedir.

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Alt problemlere ilişkin veriler, bulgular bölümünde detaylı sunulmuştur ancak, genel hatlarıyla değerlendirildiğinde:

- Yayınların büyük çoğunluğu %56 oranında *lisansüstü tez*
- Makaleler %85 oranında *araştırma makalesi*
- En çok yayın yapılan yıllar tezlerde %13 ile *2021*, makalelerde ise %10 ile *2010-2013-2017* yılları
- Tezlerin çalışıldığı üniversiteler, %16 ile *Marmara Üniversitesi*, ardından %11 ile *Dokuz Eylül Üniversitesi - Gazi Üniversitesi*, % 8 ile de *Ondokuz Mayıs* Üniversitesi
- Tezlerin hazırlandığı enstitüler: %72 ile *eğitim bilimleri* ve %13 ile *sosyal bilimler* enstitüleri
- Yayınlarda konu dağılımları: % 9 ile *duygu durum*, %8 ile *akademik başarı*, *tercih-beğeni,* %6 ile *sosyal gelişim* konuları, ek olarak bu konularla ilgili yayınlarda da en fazla *kişilik* kavramı bağlantısı
- Müzik kavramları açısından, *müzik eğitimi* %57, *çalgı* %15, bu yayınlarda, *kişilik* ve *benlik* bağlantıları eşit oranda
- Kişilik ile ilgili kavramlar açısından %33 *Beş Büyük Kişilik Özelliği*, %22 içe *dönük-dışa dönük kişilik*
- Benlik ile ilgili kavramlar açısından %56 *Benlik Saygısı,* %16 *Benlik Algısı*
- Araştırma desenlerinden %45 *ilişkisel tarama*, %21 *betimsel tarama* yöntemi

- Örneklem grupları açısından, %29 *lisans müzik öğrencileri,* % 17 lise *öğrencileri*
- Veri toplama araçları bakımından, %20 kişilik *ölçekleri,* %18 *müzik alanına ait özel ölçekler*, %17 *benlik ölçekleri*
- Veri analiz yöntemleri açısından %78 oranında *istatiksel analiz* yöntemi şeklinde olduğu görülmektedir.

Lisansüstü tezlerin üniversite dağılımlarının *İstanbul, İzmir, Ankara* odaklı olduğu, ancak, hem örneklem grubu çeşitliliği hem de elde edilecek sosyo-demografik verilerin çeşitliliği bakımından araştırmaların diğer bölgelerdeki üniversitelere de yayılması gerektiği düşünülmektedir. Enstitü dağılımlarının, çok büyük oranda (%72) *eğitim bilimleri* enstitülerinde olduğu görülmektedir ancak, örneklem grubu, araştırma yöntemleri ve değerlendirme aşamasında farklı alanlardan çalışmacıların bakış açılarının yansıması anlamında, *güzel sanatlar* ve *sosyal bilimler* enstitülerinde de yayınların yoğunlaşması yararlı olacaktır. Konu dağılımları bakımından *duygu durum, akademik başarı, müzik tercihi-müzik beğenisi, sosyal gelişim* unsurları öne çıkmıştır. Örneklem grubunun çoğunlukla öğrencilerden oluşması özellikle akademik başarı ögesini açıklarken, araştırmacıların özellikle duygu durum unsuruna eğilmesi, insan doğası gereği temelde iyi hissetme, olumlu ruh hali içerisinde olma vb. gibi ögelerin daha çok merak edilmesi ve hedeflenmesi, dolayısıyla araştırma konusu olarak da seçilmesi şeklinde açıklanabilir. Ancak elbette insana odaklanan bu tür çalışmalarda, ileride çok daha spesifik ve ayrıntılı konular seçilebilir, incelenen yayınların az da olsa değindiği; popüler kültür, şiir terapi, empati, yansıtıcı düşünme, kültürel zeka-duygusal zeka, iletişim vb. konu çeşitliliğinin, araştırmacılara farklı tartışma ve analiz imkanları sunacağı düşünülmektedir. Müzik alanıyla ilgili kavramlarda ise karşımıza büyük oranda (%57) müzik eğitimi çıkmaktadır, bu elbette örneklem gruplarının büyük oranda öğrencilerden oluşması ve eğitim bilimleri enstitülerine bağlı yayınların ağırlıkta olması ile açıklanabilir. Ancak, müzik bilimleri perspektifinden bakıldığında daha ayrıntılı ve farklı kavramlarla da bağlantılar kurulabilir, incelenen yayınların az da olsa değindiği; müzik terapi, müzik türleri, müzik performans anksiyetesi, müzik algısı vb. bu çeşitliliğin bilimsel bakış ve analiz açısından da yayınları zenginleştireceği söylenebilir. Kişilik ile ilgili kavramlarda (%33) Beş Büyük Kişilik Özelliği öne çıkmaktadır, temelde aynı adla anılan bir kişilik kuramı (Costa ve McCrea, 1992) ve ölçeği olarak araştırmacılar tarafından çoğunlukla tercih edilmektedir. Ancak, elbette kişilik çalışmaları çok çeşitlidir, dolayısıyla farklı kişilik kuramları ve kişiliğe dair farklı unsurlar müzikle ilişkilendirilerek ortaya konabilir. Yine ele alınan yayınlarda az da olsa değinilen; çok kültürlü kişilik, içe dönük-dışa dönük kişilik, yaratıcı kişilik özellikleri vb. konular ve müzik bağlantıları üzerine daha fazla araştırma yapılabilir. Benlik ile ilgili kavramlarda, (%56) *Benlik Saygısı* öne çıkmaktadır, benlik saygısının öz saygı, öz güven gibi kavramlarla da yakından bağlantılı olması nedeniyle araştırmacılar

tarafından (özellikle de öğrencilerden oluşan örneklemin fazlalığı nedeniyle) tercih edilmiş olabileceği söylenebilir. Ancak ileride yapılacak olan yayınlarda, yine ilgili yayınların çok azında değinilen; benlik inşası/kurgusu, benlik algısı, müziksel benlik vb. ile bağlantılar daha fazla kurulabilir. Araştırma desenlerinde (%45) *ilişkisel tarama* ön plandadır, müzik ile kişilik, müzik ile benlik ve bunların yanı sıra başka değişkenlerle de bağlantılara bakılması açısından bu yöntemin tercih edilmesi olağandır. Gelecek araştırmalar için ilişkisel tarama yöntemi yanında, gözlem ya da deneysel yöntemlerin arttırılması, araştırmaları sadece anket ya da ölçek odaklı olmaktan çıkararak, daha derinlemesine analiz imkânı sağlayabilir. Dolayısıyla aynı bakış açısı veri toplama araçları için de geçerli olmaktadır. Örneklem gruplarının öğrenciler ağırlıklı olması elbette, yayınların müzik eğitimi ağırlıklı olmasıyla açıklanabilir. Özellikle müzikoloji araştırmaları açısından, ileride yapılacak yayınlarda farklı örneklem grupları ile de çalışılması (farklı yaş ve statülerde müzisyenler, çeşitli meslekler ve alanlardan müzikle ilgilenen amatör insanlar vb.), araştırmaları zenginleştirecektir.

Literatür taramasında, ülkemizde birebir kişilik ve benlik kavramları ile müzik yayınlarını inceleyen bir yayına rastlanmamıştır ancak, çalışmamız paralelinde *müzik psikolojisi* ve eğitim, *müzik tercih* ve *beğenileri, müzik performans anksiyetesi*, *müzik terapisi* konulu bilimsel yayınların incelemeleri mevcuttur: (Aksoy ve Göklen 2022, Akçay ve Erden 2020, Can ve Akbal 2021, Can ve Yılmaz 2019). İlgili yayınlarda da araştırmacılar veriler doğrultusunda tespitler ve tasnifler yaparak, alan araştırmacıları için perspektifler sunmuşlardır. Kişilik ve benlik kavramları hem bireysel hem sosyal yönleri olan kavramlar olarak, çok boyutluluk arz ederler. Müziğin toplumsal ve kültürel bağlantı ve etkileri, bireylerin kişilik ve benlik yapıları ile de süregelen bir etkileşim içerisindedir. Müziksel pratikler, bireylerin ve toplumların kendilerini tanımlama ve yansıtma araçlarından biridir. Kişilik ve benlik kavramları ile müzik ve tüm müzikal deneyimler/pratikler çift yönlü olarak birbirlerini etkilemekte ve dönüştürmektedirler. Doğrudan ya da dolaylı olarak müzik pratiği içerisinde olan/olmuş olan bireylerle ilgili, bunca veri sağlayacak kişilik ve benlik gibi kavramların Müzikoloji disiplininde daha fazla çalışılmasının, alana önemli katkı sağlayacaktır. Dolayısıyla müzik bilimleri alanında bu doğrultuda yapılacak çalışmaların artarak ve çeşitlenerek devamlılığının, müziği anlama çabamızda etkili olacağı ön görülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akçay, Ş. Ö.-Erden, E. (2020). Türkiye'de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan akademik çalışmaların bibliyografik yöntemle incelenmesi. *Sanat Dergisi*, 36, 117-134.

Aksoy, R. N.-Göklen, A. (2022). Türkiye'de müzik eğitimi ve psikoloji ortak alanında yazılan lisansüstü tezlerin incelenmesi: Bir içerik analizi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(83), 1305-1323.

Aslan E. (1992), Benlik kavramı ve bireyin yaşamındaki etkileri. *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 4, 7—14.

Austin, J. R. (1988). The effect of music contest format on self-concept, motivation, achievement, and attitude of elementary band students. *Journal of Research in Music Education*, 36(2), 95-107.

Baş, T. - Akturan, U. (2008). *Nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Bilgin, N. (2016). *Sosyal psikoloji sözlüğü kavramlar, yaklaşımlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Büyüköztürk, Ş. vd. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Can, Ü. K. -Yılmaz, B. (2019). Türkiye'de müzik terapi konusunda oluşturulmuş bilimsel yayınların incelenmesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(27), 794-812.

Can, Ü. K.-Akbal, B. (2021). Türkiye'de müzik performans kaygısı üzerine yapılmış lisansüstü çalışmaların incelenmesi. *Electronic Turkish Studies*, 2021, 16(1), 85-101.

Costa, P.T. -McCrae, R.R. (1992). Four ways the five factors are basic. *Personality and Individual Differences*, 13, 653-665.

Çimen, M. (2022). *Fenomen temelli müzik eğitiminin fenomen temelli öğrenmenin boyutları, motivasyon ve benlik algısı üzerine etkisi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Dobrota, S. -Ercegovac, I. R. (2015). The relationship between music preferences of different mode and tempo and personality traits - implications for music pedagogy. *Music Education Research*, 17 (2), 234-247.

Greasley, A. E. vd. (2013). Exploring musical preferences: an in depth qualitative study of adults' liking for music in their personal collections. *Qualitative Research in Psychology*, 10 (4), 402-427.

Gül, S.S. –Nizam, Ö.K. (2021) Sosyal bilimlerde içerik ve söylem analizi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 42, 181-198.

Hortaçsu, N. (2012.) *En güzel psikoloji sosyal psikoloji*. Ankara: İmge Kitabevi.

İnanç, B.Y.-Yerlikaya, E. (2012). *Kişilik kuramları*. Ankara: Pegem Akademi.

Kabakçı B. (2019). *Müzik öğretmenlerinin iş doyumları ve benlik saygılarının farklı değişkenler açısından incelenmesi*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kaçmaz D. (2016). *Öğrencilerin kişilik ve benlik boyutlarının müzik tercihlerine etkisinin incelenmesi*. Malatya: İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Kaçmaz, D.-Çağlar, B. (2022). Koro müziği eğitimi ve özgüven kavramı üzerine kuramsal bir inceleme. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 20, 163-176.

Kağıtçıbaşı, Ç.-Cemalcılar, Z. (2019). *İnsan ve insanlar sosyal psikolojiye giriş*. İstanbul: Evrim Yayınevi.

Karakaş, S. (2014). Disiplinlerarası yaklaşımlar ve bilgi ve belge yönetimindeki yansımaları. *Ankara Üniversitesi Bilgi Ve Belge Yönetimi Bölümü 60.Yıl Armağan Kitabı*, (ed.: N. Özel-N. Er-Koçoğlu), 65-79. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.

Kopacz, M. (2005). Personality and music preferences: The influence of personality traits on preferences regarding musical elements. *Journal of Music Therapy*, 42, 216- 239.

Legette, R. M. (1993). *The effect of a selected use of music instruction on the self-concept and academic achievement of elementary public school students.* Florida: Florida State University School of Music Unpublished Phd Thesis.

Metin, O.-Ünal, Ş. (2022). İçerik analizi tekniği: İletişim bilimlerinde ve sosyolojide doktora tezlerinde kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 273-294.

Parncutt, R. (2007). Systematic musicology and the history and future of western musical scholarship. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 1(1), 1-32.

Rawlings, D.-Ciancarelli, V. (1997). Music preference and the five-factor model of the NEO personality inventory. *Psychology of Music*, 25, 120-132.

Rentfrow, P.J.-Gosling, S. D. (2003). The do re mi's of everyday life: the structure and personality correlates of music preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 84, 1236-1256.

Vispoel, W. P. vd. (2023). Understanding the structure of music self-concept from multiple analytical perspectives. *Annual Meeting of the American Psychological Association*. Washington, DC.

Yıldırım, A.-Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Zweigenhaft, R. L. (2008). A do re mi encore: A closer look at the personality correlates of music preferences. *Journal of Individual Differences*, 29(1), 45-55.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi, (Erişim: Eylül- Aralık 2024)

URL-2: https://scholar.google.com/, (Erişim: Eylül- Aralık 2024)

Extended Summary

Despite the existence of numerous subfields and titles under the umbrella of Musicology, interdisciplinary studies have witnessed a marked increase in recent years. "The most concise expression of the interdisciplinary approach is the combination, testing and reporting of the methods and knowledge of more than one discipline in order to investigate a subject, problem or experience that needs to be learnt or studied" (Karakaş, 2014:65). This inclination is evident in the contemporary scientific landscape, where such interdisciplinary approaches have become increasingly prevalent. Musicology aims to put forward a systematic approach by focusing on all elements of music, asking questions and establishing meaningful relationships. "Human sciences encompass disciplines and paradigms such as systematic musicology (or cultural musicology), philosophical aesthetics, theoretical sociology, semiotics, interpretive knowledge, music criticism, cultural studies and gender studies" (Parncutt, 2007:1). Music, in its capacity as a medium for reflecting and interpreting human emotions, is intricately linked to the study of personality and the self. Consequently, individuals' expressions concerning music and their interpretations thereof, in the context of self, will provide insights that are pertinent to amateur and professional musicians, composers, music researchers, music educators, and other relevant parties. In the context of our nation, scientific publications addressing *music psychology* and *education*, *musical preferences* and *tastes*, *music performance anxiety*, and *music therapy* have been documented.

However, there is a paucity of literature that systematically analyses the concepts of *personality* and *self* in relation to *music.*

Research into *personality* and music, *self* and music, and related concepts is largely situated within the framework of Musicology studies and the context of Music Psychology, with both individual and social dimensions being recognised. Consequently, this study aspires to furnish researchers with a comprehensive perspective by undertaking a thorough analysis of publications within this domain in our country. The study sought to address the following research questions: how are scientific publications on music with personality and self, distributed in terms of subject, concept, research design, sample group, data collection tools and data analysis methods?

The study adopts a descriptive qualitative research approach, underpinned by a content analysis of publications in the relevant literature. The study utilised document analysis to collect its data. The final number of publications included in the study was 64, covering the period from 2000 to 2024. The collected data were then subjected to content analysis. The data obtained through content analysis were analysed with frequency and percentage calculations from descriptive statistics methods using Microsoft Excel software. The distribution of publications according to the subjects with which they were associated, concepts related to personality, and concepts related to self was determined. It was found that the total number of code frequencies was different from 64, which was the number of publications included in the study, since studies could be coded with more than one code. During the course of the analyses, themes were created and presented in tables/graphs.

With respect to subject distribution, the prominent themes identified were *mood*, *academic achievement*, *music preference* and *appreciation*, and *social development* elements. With respect to concepts related to music, the prominent themes identified were *music education* and *instrument*. With respect to concepts related to personality, the prominent themes identified were *Big Five personality traits*. With respect to concepts related to self, the prominent themes identified were *self-esteem*. Personality and self-concepts are multidimensional concepts with both individual and social aspects. The social and cultural influences of music are in an ongoing interaction with the personality and self-constructs of individuals. Music, in its capacity as a cultural artefact, functions as a medium through which individuals and societies can define and reflect themselves. The reciprocal relationship between personality and self-concepts, music, and all musical experiences/practices is bidirectional, suggesting a dynamic and complex interplay between these factors. Consequently, the expansion and diversification of studies in the domain of music sciences is anticipated to facilitate a more profound comprehension of music.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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/*Aouthor's Note:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

YAYIN VE ETİK İLKELERİ

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. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nde yayımlanan makalelerle ilgili tüm yasal sorumluluklar yazarlarına aittir.
5. Yayım dili Türkçe ve İngilizcedir.
6. 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.)
7. Makalenin başında en az 150 en fazla 250 kelimeden 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.
8. Dergimiz, Eylül 2024 sayısından itibaren yazarlardan **"Extended Summary"** (Genişletilmiş Özet) talep etmeye başlamıştır.
"Extended Summary" (Genişletilmiş Özet): Genişletilmiş Özet, makalelerin dergimize ilk başvurusu sırasında değil, makale yayına kabul edildiğinde dizgi aşamasında yazarlardan talep edilecektir. İsteyen yazarlar ilk aşamada makalenin sonuna ekleyebilirler. Çalışmanın sorununun, amacının, yönteminin ve sonuçlarının geleneksel öze göre daha ayrıntılı bir şekilde anlatılacağı "Extended Summary" (Genişletilmiş Özet), Türkçe makaleler için talep edilecektir. İngilizce makaleler için "Extended Summary" (Genişletilmiş Özet) istenmeyecektir. "Extended Summary" (Genişletilmiş Özet), 9 punto ile tercihen 500-6000 kelime uzunluğunda olmalı; çalışmanın amacını, sorununu, metodunu, bulgularını ve sonuçlarını alt başlıklar halinde açık bir şekilde vermelidir. Genişletilmiş özet içindeki alt başlıklar, çalışmanın türüne göre çeşitlilik gösterebilir. Aşağıda, "Genişletilmiş Özet"te

kullanılabilecek alt başlıklar gösterilmiştir. Çalışmayı açık ve anlaşılır özetlemek için aşağıdaki örnek kullanılabilir. Örnek: Introduction and Research Questions & Purpose: Giriş ve araştırmanın amaç kısmında, çalışmanın hangi soruya cevap aradığı, hangi araştırma sorusu ya da sorularından yola çıkıldığı ve bu çalışmanın niçin gerekli olduğuna ilişkin okuyucuda net fikir oluşumunu sağlayacak açıklıkta bilgiler verilmelidir. Literature Review: Literatür taramasının yöntemini (hangi veri tabanlarından yararlanıldı, ne tür kaynaklara ulaşıldı vs.), amacını ve ulaşılan kaynakların genel eğilimi (bu konuda yapılan daha önceki araştırmaların kesiştiği veya ayrıldığı noktalar nelerdir vs.) kısaca belirtiniz. Özellikle çalışma konusu ve amacıyla ilişkili doğrudan olan çalışmalar özetlenmeli ve yapılan çalışmanın bu anlamda niçin önemli / anlamlı olduğu, hangi boşluğu dolduracağı, ilave hangi katkıyı sağlayabileceği net olarak açıklanmalıdır. 4 Methodology: Bu kısımda, çalışmanın türü (uygulamalı, kavramsal, kuramsal, derleme); eğer uygulamalı bir araştırma ise çalışmanın tasarımı (keşifsel, betimsel, nedensel); çalışmanın problem(ler)i (amaç kısmında belirtilenlerle uyumlu olarak); eğer varsa modeli ve/veya hipotez(ler)i; ana kütlesi, örnekleme yöntemi, örnekleme süreci; veri toplama tekniği açıkça ifade edilmeli; hangi nicel/nitel analizlerin kullanıldığı kısaca belirtilmelidir. Results and Conclusions: Araştırma amaçlarına/sorularına ilişkin ana bulgular, temel çıkarımlar, sonuçlar ve/ya önerilerinizi yazınız.

9. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin Genel Ağ ortamında yayımlanmış tüm sayılarına basılı olarak da ulaşmak mümkündür. Hardcover (karton) ciltli olarak basılan derginin bugüne kadar yayınlanmış tüm sayıları motifakademidergisi@gmail.com adresinden bedeli karşılığında talep edilebilir.

10. 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.

11. Makaleler, mutlaka belirtilen esaslarla uyumlu biçimde gönderilmelidir. Yayın esaslarıyla uyumsuz biçimde gönderilen yazılar Editör Kurulu incelemesi sonrasında reddedilir.

12. Dergimiz yazarlara makalelerinin yayımlanacağına dair bir yazı vermemektedir.

13. Yüksek lisans ve doktora öğrencilerinin danışmanlarıyla ortak bir şekilde hazırlamadıkları yazılar, 15 Eylül 2024 tarihinden itibaren editörlüğümüzce kabul edilmeyecektir.

14. Metinler aşağıdaki formatta gönderilmelidir. Gerekli formata sahip olmayan yazılar Yayın Kurulu tarafından geri çevrilir.

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. Yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin 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 itibariyle 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 ulaşılabilecek 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: (Açа 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 Sibirya Türklerinin geleneksel dünya görüşleri: Simge ve ritüel*. (çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.
İki Yazarlı Kitap:
Ergun, M. - Açа, M. (2005). *Tıva kahramanlık destanları-1*. Ankara: Akçağ.
İkiden Fazla Yazarlı Kitap:
Açа, M. - Gökalp, H. - Kocakaplan, İ. (2009). *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında tür ve şekil bilgisi*, İstanbul: Kriter.
Makale:
Açа, M. (2018). Trabzon çevresinde tütün kaçakçıları ve kolcular etrafında oluşan anlatılar. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 6 (4), 2545-2565.

Yayımlanmamış Tez:
Küçük, A. (2015). *Giresun yöresi kemençecilik geleneği üzerine bir araştırma*, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.
Bildiri:
Cunbur, M. (2000). Dede Korkut oğuz-namelerinde İslamî unsurlar. *Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni Bildirileri*. (hzl.: A. Kahya-Birgül 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)