

ISSN: 1308-4445

YIL: 2020 CİLT: 13 SAYI: 32

MAD

MOTİFAKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ
MOTIF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLORE

Halk Bilimi

Antropoloji

Etnoloji

Sosyoloji

Müzikoloji

Kültür İncelemeleri

Edebiyat

Dil Bilimi

Bu sayıda:

Mustafa AÇA Rawyar JABBARI
Hanife ERDOĞAN Haydar TANRIVERDİ
Mustafa ÖNER Hüseyin KARA
Aysun DURSUN Elif BAŞ
Cevdet AVCI Begüm KURT
İlgım KILIÇ TAPU Okan YILMAZ
Mariana BUDU Sercan Hamza BAĞLAMA
Ülkü ELİUZ Ecem ÇEBİ
Ruşen ALİZADE Erol GÜLÜM
Buse Asena DEMİR Fatih BALCI
Pınar ŞAHİN İlker TOSUN
Fatih ŞAYHAN Kubilay GEÇİKLİ
Mehmet Ali KESKİN Ayla OĞUZ
Didem ARDALI BÜYÜKARMAN Ayşe ULUSOY TUNÇEL
K. Özlem ALP

MAD

MOTİFAKADEMİ

32



MOTİF AKADEMİ HALKBİLİMİ DERGİSİ
Motif Academy Journal of Folklore

ISSN: 1308-4445

2020, Yıl/Year: 13, Cilt/Volume: 13, Sayı/Issue: 32

Sahibi/Owner

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

Editör/Editor

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

Yayın Kurulu/Editorial Board

- Prof. Dr. Mehmet AÇA *(Marmara Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ *(Emekli-Ege Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU *(Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ *(İstanbul Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Joanna KULWİCKA-KAMIŃSKA *(Nicolaus Copernicus University-Poland)*
Prof. Dr. Aynur KOÇAK *(Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY *(Azerbaycan Milli Elmler Akademisi-Azerbaycan)*
Prof. Dr. Diliara USMANOVA *(Kazan Federal University-Tataristan/Russian Federation)*
Prof. Dr. Violetta WRÓBLEWSKA *(Nicolaus Copernicus University-Poland)*
Doç. Dr. Mustafa AÇA *(İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)*
Doç. Dr. Galina MIŞKİNİENE *(Vilnius University-Lithuania)*
Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU *(Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)*

Redaksiyon & Dizgi

Uzm. Buse Asena KARA
Uzm. Serap CENGİZ

Baskı/Print

Universal Copy Center-KTÜ Kanuni Kampusu/Trabzon



Bu Sayının Hakemleri/Referees of This Issue

- Prof. Dr. Abdullah AKAT (İstanbul Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Nedim BAKIRCI (Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. A. Mevhibe COŞAR (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Ali ÇELİKEL (Pamukkale Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ (Nevşehir Bacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU (Balıkesir Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Abdülkadir EMEKSİZ (İstanbul Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ (Maltepe Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet OKUR (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Fikri SALMAN (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Ali SELÇUK (Erciyes Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mesut ŞEN (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK (Fırat Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Sema ÖZKAN TAĞI (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Nezir TEMUR (Gazi Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN (Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Reyhan ÇELİK (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Zinnur GEREK (Gaziantep Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Emel KOŞAR (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Galina MIŞKİNİENE (Vilnius University-Lithuania)
Doç. Dr. Ayla OĞUZ (Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Kamuran Özlem SARNIÇ (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa ŞAHİN (Dicle Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Recep TEK (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Nursel UYANIKER (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Burak ARMAĞAN (Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Sedat BAY (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Erhan ÇAPRAZ (Erciyes Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Adil ÇELİK (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Gülmelek DOĞANAY (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Uğur DURMAZ (Kocaeli Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Aysun DURSUN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Savaş EKİCİ (Gaziantep Üniversitesi-Türkiye)

Dr. Ozan EROY (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Sami Emrah GEREKTEN (Milli Eğitim Bakanlığı-Türkiye)
Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Ali ILGIN (İstanbul Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Ülkü KARA (Giresun Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Azer Banu KEMALOĞLU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Gülcan KIZILÖZEN (İnönü Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Fatime Gül KOÇSOY (Fırat Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Serkan KÖSE (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Emin Erdem ÖZBEK (Balıkesir Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Derya ÖZCAN (Uşak Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Gülseren ÖZDEMİR RİGANELİS (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Selma SOL (Trakya Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Kezban SÖNMEZ (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Gülşah ŞİŞMAN (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Zeynep YADİGAROĞLU (Aksaray Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Berk YILMAZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Tuncer YILMAZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)



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



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



Temsilcilikler/Representations

Türkiye/Domestic

Ankara: Prof. Dr. Nezir TEMUR
Ardahan: Dr. Fatih ŞAYHAN
Bandırma: Dr. Berna AYAZ
Balıkesir: Dr. Yonca ALTINDAL
Çanakkale: Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU
Edirne: Dr. Selma SOL
Eskişehir: Doç. Dr. Aslı BÜYÜKOKUTAN
TÖRET
Gaziantep: Dr. Süleyman FİDAN
Giresun: Dr. Abonoz KÜÇÜK
İstanbul: Doç. Dr. Nursel UYANIKER
İzmir: Doç. Dr. Mustafa AÇA

Kırklareli: Prof. Dr. Bülent BAYRAM
Konya: Doç. Dr. Selçuk PEKER
Nevşehir: Dr. Serkan KÖSE
Trabzon: Dr. Berk YILMAZ

Yurt Dışı/Abroad

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



İletişim:

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

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
Derviş Ali Mah. Kariye Yağhanesi Sokak No: 5 Fatih-İstanbul
0505-3785167 / 0505-5715444

**Motif Akademi Halkbilimi Dergisi aşağıda belirtilen indeksler tarafından
dizinlenmektedir:**

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



DOAJ (Directory of Open Access Journals)



RESEARCHBIB (Academic Resource Index)



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



CEEOL (*Central And Eastern Europe Open Library*)



MLA (*Modern Language Association*)



SIS (Scientific Indexing Services)



OAJI (Open Academic Journals Index)



ASOS Index (*Akademia Sosyal Bilimler İndeksi*)



SOBİAD (*Sosyal Bilimler Atıf Dizini*)



İÇİNDEKİLER – CONTENTS



Araştırma Makaleleri/Research Articles:

- MUSTAFA AÇA – BUSE ASENA DEMİR**.....1253
Kültürel ve Sosyal Davranışların Anlam ve İşlev Dünyasına Bir Yolculuk:
Davranış Folkloru
*A Journey Towards The Semantic And Functional Realm Of The Cultural
And Social Behaviors: Behavioral Folklore*
- AYSUN DURSUN**.....1278
Efsanelerin İşlevlerinden Biri Olarak Tedbir
Precaution As One Of The Functions Of Legends
- CEVDET AVCI**.....1297
Sözlü ve Yazılı Kültür Açısından Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirlerinde
Metinlerarası İlişkiler Üzerine Bir İnceleme
*An Investigation On Intertext Relations In Bedri Rahmi Eyüboğlu's Poems
In Terms Of Oral And Written Culture*
- FATİH ŞAYHAN**.....1316
Etkin Geleneğin Taşıyıcısı - Altaylardan Bir Masal Anası: Mariya
Mihaylovna
*Active Performer Of Tradition - A Tale Mother From The Altai: Maria
Mihaylovna*
- FATİH BALCI**.....1327
Türk Kültüründe Düşman İmgesi Bağlamında Kutadgu Bilig Üzerine Bir
İnceleme
*An Examination On Kutadgu Bilig In The Context Of Enemy Image In
Turkish Culture*
- MARİANA BUDU**.....1337
The Concept Of Friendship In Turkish And Moldovan Proverbs
Türk ve Moldova Atasözlerinde Dostluk Kavramı
- MEHMET ALİ KESKİN**.....1350
Artvin Yöresi Çocuk Oyunlarında Türk, Gürcü, Laz ve Hemşin Halklarının
Kültür Birliği
*Cultural Unity Of Turkish, Georgian, Laz And Hemshin Communities In
Children Games In Artvin Region*

- RUŞEN ALİZADE**.....1361
Şamanlık Olgusu ve Ozan-Âşık Paradigmalarının Genetik Ortaklığı
The Shamanism Phenomenon And The Genetic Commonality Of The Poet-Minstrel Paradigms
- BEGÜM KURT**.....1376
Manilerde Sosyal Mekân Tezahürü: Pencerede Söylenen Maniler
Social Space Reflections In Manias: Mani Saying Through A Window
- EROL GÜLÜM**.....1390
Alevi-Bektaşî İnanç Belleğinin Sosyal Medya ile İmtihanı: Youtube'daki Semah Kayıtları
The Trial Of Alevi-Bektashi's Collective Faith Memory With Social Media: The Video Recordings Of Semah On Youtube
- AYŞE ULUSOY TUNÇEL**.....1406
Beki L. Bahar'ın Anılarında Ankara Yahudi Toplumunun "Somut Olmayan Kültürel Mirası"
"Intangible Cultural Heritage" Of Ankara Jewish Community In The Memoirs Of Beki L. Bahar
- HANİFE ERDOĞAN**.....1426
Kozaklar: Milli Kimlik ve Sosyo-Kültürel Yaşam
Cossacks: National Identity And Socio-Cultural Life
- ÖZGÜR ÖNAL**.....1441
Olgunlaştırma Yöntemleri Yönünden Zen Bilgeleri ve Nasreddin Hoca Arasındaki Paralellikler
The Parallels Between Zen Sages And Nasreddin Hoca In Terms Of The Maturization Methods
- HAYDAR TANRIVERİ**.....1451
Dilsiz Kaval Çalgısında İcrayı Kolaylaştıran "Delik Akortlama" (Hole Tuning) Aparatı
"Hole Tuning" Apparatus Facilitating The Performance Of Rim-Blown Kaval

HÜSEYİN KARA – GÖKTÜRK ERDOĞAN	1462
Tunceli’de Bağlama/Saz Yapımı ve Müzik Kültürü Üzerine Bir Alan Araştırması	
<i>A Field Research On Production Of The Baglama/Saz And Music Culture In Tunceli</i>	
ILGİM KILIÇ TAPU – PINAR ŞAHİN	1480
Aksaray Türkülerinin Çeşitli Motif ve Unsurlar Açısından İncelenmesi	
<i>Examination Of Aksaray Folk Songs In Terms Of Various Motifs And Elements</i>	
NAFİZ CAMGÖZ	1493
Anadolu Pop-Rock Müzik Türünün Otantisite Kavramı Açısından Değerlendirilmesi	
<i>Evaluation Of The Anatolian Pop-Rock Music Genre In Terms Of Authenticity</i>	
MELTEM OK	1509
Bir Esin Kaynağı Olarak Giyim Modasında Mozaik Tekniği	
<i>Mosaic Technique As An Inspiration In Clothing Fashion</i>	
MİNE CAN	1526
Süsleyici Bir Gereç Olarak Düğme ve Osmanlı Döneminde Kullanılan Örme Düğmeler Üzerine Bir İnceleme	
<i>Button As An Ornamental And An Investigation On Knitted Buttons Used In The Ottoman Period</i>	
SEMAY TANYER – KAFİYE ÖZLEM ALP	1539
II. Dünya Savaşı Dönemi Vogue Dergi Kapaklarındaki Kadın İmgesi ve Giyim Anlayışı Üzerine Göstergibilimsel Bir Çözümleme	
<i>A Semiotic Analysis Of The Woman Image And Dress Sense On Vogue Magazine Covers Of The World War II Era</i>	
MUSTAFA ÖNER	1558
Türk Dünyasında Ana Dil Ortaklığı ve Ayrışma	
<i>Mother Language Commonality And Differentiation In Turkic World</i>	

İLKER TOSUN	1570
Tuva Türkçesinde Hayvanlara Yaşlarına Göre Verilen İsimler <i>Names Related To The Ages Of Animals In The Tuvan Turkish</i>	
AYLA OĞUZ	1593
The Concept Of Immigrant In Salman Rushdie's Story Called "Good Advice Is Rarer Than Rubies" <i>Salman Rushdie'nin "İyi Nasihat Yakutlardan Bile Ender Bulunur" Adlı Öyküsünde Göçmen Kavramı</i>	
ÜLKÜ ELİUZ	1602
Parantezlenen Yaşam: Abdullah Efendi'nin Rüyalari <i>Bracketed Life: Abdullah Efendi'nin Rüyalari</i>	
ECEM ÇEBİ – ELİF BAŞ	1621
Ekofeminizm Bağlamında Charlotte Perkins Gilman'ın <i>Kadınlar Ülkesi</i> Eserinin İncelenmesi <i>An Ecofeminist Analysis Of Charlotte Perkins Gilman's Novel Called Herland</i>	
SERCAN HAMZA BAĞLAMA	1641
Kamila Shamsie's <i>Home Fire</i> : Neo-Racism And The 'House Muslim' <i>Kamila Shamsie'nin Home Fire Adlı Romanı: Neo-İrkçılık ve 'Ev Müslümanları'</i>	
KUBİLAY GEÇİKLİ	1653
V. S. Naipaul'un <i>Nehrin Dönemeci</i> Adlı Eserinde Tarih ve Uzam <i>History And Space In A Bend In The River By V. S. Naipaul</i>	
OKAN YILMAZ – DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN	1675
Birhan Keskin'in Şiirlerinde Birleşen, Taşan, Çoğalan Beden <i>The Body That Unifies, Exuberates, Multiplies In The Poems Of Birhan Keskin</i>	
RAWYAR JABBARİ	1690
Koyalı Tevfik Orhan'ın <i>Eyvallah!</i> Adlı Şiiri Üzerine Bir İnceleme <i>An Analysis Of Koyalı Tevfik Orhan's Poem Named Eyvallah!</i>	
Yayın ve Etik İlkeleri	1702

EDİTÖRDEN

Merhaba Sevgili Okur,

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin 32. sayısıyla bir kez daha huzurlarınızdayız. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Türkiye'deki sosyal bilimler araştırmalarına, seçkin bilim insanlarının desteği ile katkıda bulunmaya dün olduğu gibi bugün de büyük bir hevesle devam etmektedir. Dergimizi dizinleyen dizin sayısı giderek artmaktadır. Bu vesileyle dergimizin, 33. sayısından itibaren EBSCO bünyesinde de dizinleneceği bilgisini siz değerli okurlarımızla paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz.

Siz değerli bilim insanlarımızın desteğiyle gücüne güç katan *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*'nin 32. sayısında birbirinden değerli 29 araştırma makalesi yer almaktadır. Okuyucularımız, bu sayıda, halkbilimi konulu yazıların yanı sıra dil, edebiyat, sosyoloji, müzik ve güzel sanatlarla ilgili makaleleri de okuyabileceklerdir.

Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi'nin 32. 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. Mart 2021'de yayımlanacak olan 33. sayımızda buluşmak dileğiyle...

Mehmet AÇA
Editör

KÜLTÜREL VE SOSYAL DAVRANIŞLARIN ANLAM VE İŞLEV DÜNYASINA BİR YOLCULUK: DAVRANIŞ FOLKLORU*



A JOURNEY TOWARDS THE SEMANTIC AND FUNCTIONAL REALM OF THE CULTURAL AND SOCIAL BEHAVIORS: BEHAVIORAL FOLKLORE

Mustafa AÇA** – Buse Asena DEMİR***

ÖZ: 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Batı Avrupa ve Kuzey Amerika folklor araştırmalarında toplumların değişen sosyal ve kültürel yapılarının ortaya çıkardığı yeni folklorik üretim, aktarım ortamları ve biçimleri irdelenmeye başlamış; folklorla dönük güncel araştırma alan ve konuları ortaya çıkmıştır. Kültürel veya sosyal antropoloji alanlarında daha önce başlayan konu ve bakış açısı çeşitliliği, folklor araştırmalarında da özerk başlıklar halinde görülmeye başlanmıştır. Bu durum, Türk folklor araştırmalarında 2000'lerin başlarından itibaren dikkat çekmeye başlamış ancak disiplinlerarası çalışmalara duyulan ihtiyacın yeterli ölçüde fark edilememesi, uzun süredir kullanılagelen araştırma yöntem ve tekniklerine yenilerinin eklenememesi gibi sebeplerle kadın folkloru, meslek folkloru, aile folkloru, grup folkloru, çocuk folkloru, beden folkloru gibi başlıklı ve içerikli araştırmalara yöneliş ancak son birkaç yılda nispi bir artış göstermiştir.

Türk folklor araştırmalarında “beden folkloru” veya doğrudan “bodylore” kavramı, Katharine Young gibi kimi araştırmacılar tarafından yapılan çevirilerin yanı sıra sınırlı birkaç özgün akademik çalışmayla gündeme gelmiştir. Davranışın sergilenmesine aracılık eden “beden”, kültürel davranışlar üzerine yapılan halkbilimsel çalışmaların adlandırılmasında temel argüman halini almıştır.

Kültürel davranışlara halkbilimsel yaklaşımlarda “davranış folkloru” başlığının kullanılması gerekliliğini vurgulayan bu çalışmada, kültürel davranışın karakteri ve özellikleri, beden ve davranış ilişkisi gibi konulara ek olarak davranış folklorunun bileşenlerine ve araştırma yöntemlerine dönük öneriler ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İnsan, kültür, davranış folkloru, beden folkloru, kültürel davranış.

ABSTRACT: From the first quarter of the 20th century onwards, in Western Europe and North America folklore studies, the new folkloric production, transference environments and forms created by the changing social and cultural structures of societies began to be examined. Current research areas and topics for folklore have emerged. The diversity of topics and perspectives that started earlier in the fields of cultural or social anthropology has started to be seen as autonomous titles in folklore studies. This situation has started to attract attention in Turkish folklore studies since the early 2000s, but due to reasons such as insufficient awareness of the

* Bu çalışma, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı bünyesinde Doç. Dr. Mustafa Aça yönetiminde Buse Asena Demir tarafından hazırlanan “Trabzon ve Çevresi Davranış Folkloru Üzerine Bir Araştırma Başlıklı” yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Doç. Dr. – İzmir Demokrasi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / İzmir – mustafaaca@hotmail.com (ORCID ID: 0000-0002-0784-9846)

*** Bilim Uzmanı / Trabzon – buseasena95@gmail.com (ORCID ID: 0000-0001-6292-5656)



This article was checked by Turnitin.

need for interdisciplinary studies, not being able to add new research methods and techniques that have been used for a long time, women's folklore, occupational folklore, family folklore, group folklore, children's folklore, the tendency to research titled and content such as body folklore/bodylore has only increased in the last few years.

In Turkish folklore studies, the concept of "body folklore" or direct "bodylore" has come to the fore with a limited number of original academic studies as well as translations from some researchers such as Katharine Young. The "body" that mediates the display of behavior has become the main argument in naming folklore studies on cultural behavior.

In this study, which emphasizes the necessity of using the title of "behavioral folklore" in folkloric approaches to cultural behavior, in addition to issues such as the character and characteristics of cultural behavior, the relationship between body and behavior, suggestions are made for the components of behavior folklore and research methods.

Keywords: *Human, culture, behavioral folklore, body folklore/bodylore, cultural behavior.*

Giriş

Toplumsal varlıklar dillerini, sosyal yaşantılarını, bilgi kurallarını, manevi değerlerini belirli normlar çerçevesinde bir kültür içerisinde yaşayarak öğrenirler. Nitekim toplum, davranış düzenliliklerini sağlamak için normlar geliştirir ve bunları erken çocukluk çağlarından başlayarak bütün bireylere ortaklaşa aşılar. Dolayısıyla pek çok sosyal davranış, halkın düşünsel yapısı çerçevesinde gelişir ve değişir. Bu yolla gelişen davranışlar karakterize biçimde sosyo-kültürel çevrelere göre farklılıklar gösterebilir. Kuzey Amerika ve Batı Avrupa'da psikoloji, sosyal psikoloji, sosyoloji ve kültürel antropoloji gibi kültür bilimleri, bireyden topluluğa doğru genişleyen ve topluluğun davranış temelli ifade ve temsil biçimleri halini alan davranış kalıplarına 20. yüzyılın ortalarından itibaren ilgisini artırmıştır. Toplumsal değişimin eskiye nispetle çok daha hızlı gerçekleşir olması ve bireyin toplumsal kimliğinin giderek karmaşıklaşması gibi sebepler, bu durumda etkili olmuştur. Folklor çalışmalarının büyük oranda sosyal/kültürel antropoloji şemsiye kavramı altında gerçekleştirildiği Kuzey Amerika merkezli davranış antropolojisi çalışmalarında ufuk açıcı sonuçlar ortaya koyulmuştur. Türkiye'de sosyal psikoloji ve sosyoloji alanlarındaki az sayıda çalışmada insan bedeninin ve davranışlarının kültürel anlamları ve işlevleri üzerinde durulmuştur. Folklorun bir temsil ve araştırma alanı olarak Türk folklor araştırmalarında "Beden Folkloru" zaman zaman gündeme getirilmiş olsa da "Davranış Folkloru" başlığı ve kapsamında bütüncül çalışmalar henüz yapılmamıştır. Türkiye sahası folklor araştırmalarının 21. yüzyılda konu ve kapsam bakımından genişleme eğiliminde olduğu dikkate alındığında "Davranış Folkloru" başlıklı çalışmaların da söz konusu eğilimin genelleşmesine katkı sağlayacağı öngörülmektedir. Kültür bilimlerinin evrensel amaç ve işlevleri bağlamında bu yeni araştırma konusunun kültürü ve toplumu takip ve tahlil biçimlerinin çeşitlilik kazanmasında etkin rol üstleneceği değerlendirilmektedir.

Türkiye sahasında henüz üzerinde durulmayan bir konu olan davranış folklorunu temel unsurlarıyla ortaya koymak ve gerçekleştirilecek çalışmalara bir model oluşturmak, bu çalışmanın öncelikli amacıdır. İnsan davranışlarının bireysel ve kolektif anlamda kökenlerinin, anlam ve işlevlerinin anlaşılması yolunda daha fazla veriye ve çözümlenmeye ihtiyaç olduğu yadsınamaz. En yalın şekliyle son dönemlerde yaşanan sıra dışı gelişmeler ışığında insan davranışlarında görülen değişimleri sosyal, ekonomik ve politik sebeplerle açıklayan mevcut perspektife kültürel anlamda yeni perspektifler eklenmesi kaçınılmaz bir hal almıştır. Bu çalışmanın temel amaçlarından birisi de belirtilen ihtiyacın giderilmesine dönük teori ve uygulama temelli bir taslak ortaya koymaktır. Kavramsal ve kuramsal özellikleriyle özgün bir araştırma alanına dikkat çeken bu çalışmanın Türkiye merkezli folklor araştırmalarına farklı perspektifler kazandırması hedeflenmektedir.

İnsan Davranışının Temelleri ve Türleri

Davranış, psikologlar tarafından *“Bir kişinin iç veya dış olaylara cevap olarak yaptığı her şey.”* veya *“Vücutta meydana gelen ve beyin tarafından kontrol edilen fiziksel olaylar.”* biçimlerinde tanımlanmaktadır (Davis ve diğerleri, 2015: 327). Değişik toplumlar ve kültürlerle, onların görüşleri ve davranışlarıyla ilgili bilgiler elde etmeyi hedefleyen antropoloji (Haviland ve diğerleri, 2008: 837), insan davranışlarını araştırma konularının temel bileşenlerinden biri olarak görmenin yanı sıra tamamen davranış özelinde “davranış antropolojisi” başlığı altında inceleme yoluna gitmiştir. Genel veya özel anlamlarıyla davranış, antropologlar tarafından *“İnsanın akıl dışı eylemleri, insan ruhunun veya bu eylemlerin altında yatan bireysel veya kültürel kişiliğin ifadesinin kanıtı.”* şeklinde tanımlanmıştır (Malott, 1988: 182). Felsefeciler davranış, *“Bir organizmanın belirli bir ortamdaki hareket tarzına canlıların çeşitli durum ve ortamdaki tepkilerine, bireyin içinde bulunduğu doğal ya da toplumsal ortamın uyarılarına tepki gösterme veya yanıt verme biçimi.”* (Cevizci, 1996: 122) olarak tanımlarken sosyal ilişkiler üzerinde odaklanıp sosyal ilişkilerin, bireylerin tutum ve davranışları üzerindeki etkilerini ve bu ilişkilerin toplamı olan toplumun oluşumunu, gelişimini ve değişimini inceleyen (Schaefer, 2010: 51) sosyologlar, davranış bireysel ve toplumsal davranışlar şeklinde sınıflandırarak toplumsal davranış, birbirinden haberdar olan ve birlikte mensubiyet duygusuna sahip en az iki insanın davranış şeklinde tanımlamışlardır. Bu itibarla toplumsal davranış, bir sosyal gurup içindeki davranış olarak kabul edilmiştir (Aslantürk ve Amman, 2001: 18).

Davranışları ve birey olarak insanları sosyal ilişkiler içinde daha iyi anlamaya odaklanan davranış bilimlerine gösterilen ilgi, 20. yüzyılın başlarından itibaren hızlı bir artış göstermiştir. İnsan davranışlarının temelleri konusunda ağırlıklı olarak 19. yüzyılda ortaya konulan ilmi nazariyelerin sorgulanmaya başlaması, davranış belirleyen faktörlerle ilgili yeni nazariyelerin ortaya konulması ile sonuçlanmış; davranış bilimleri

içinde sayılan bilgi kolları çoklu teorilerle insan davranışlarına daha fazla mesai harcar olmuştur (Marshall, 2005: 130-132). Aynı periyotta insan davranışlarının sebep ve sonuçlarının anlaşılması yolunda konu ile ilgili tüm disiplinlerden yararlanmanın daha faydalı olacağı görüşü kabul görmeye başlamıştır. İnsan davranışlarıyla ilgili her bir bilgi kolu, kendi yöntem ve teknikleri cevaplar bulmaya çalışırken ulaşılan sonuçlar davranış bilimlerine ilgili diğer bilgi kolları tarafından yapılan çalışmalarda da dikkate alınmaya başlanmıştır.

İnsan davranışlarının oluşum nedenleri, işleyişleri ve değişimleri konularına odaklanan davranış bilimlerinin ilgililerinden psikoloji, davranışı hem birey (klinik psikoloji) hem de sosyalizasyon (sosyal psikoloji) açısından irdelemeyi sürdürmektedir. Psikolojinin bakış açısıyla insan davranışları bilişsel, devinışsel ve duyuşsal olmak üzere üç ana sınıfa ayrılır (Bilen ve Yasa, 2014: 51). Psikologlar, davranışın hem içsel hem de dışsal etmenler tarafından belirlendiğini kabul etmiş; davranışın tek bir etmen ya da basit bir bileşim tarafından belirlenmediğini belirtmiştir. Davranışın gelişmesinde biyolojik ve çevresel etkenlere dikkat çeken bu yaklaşım, davranışların doğuştan getirilen kalıtsal özelliklerden etkilenmesinin yanı sıra çevresel etkenlerden de beslendiğine dikkat çekmiştir. Kalıtsal¹ yöne dikkat çeken psikologlar davranışsal gelişimi “olgunlaşma” kavramı ile birlikte değerlendirirken davranışları daha ziyade çevresel etkenlerle ilişkilendirenler “öğrenme” kavramını önceliklelerdir. Ancak çoğu zaman “olgunlaşma” ile “öğrenme”nin birlikte işlediğinde hemfikir olan gelişim psikologları, bu iki unsurun birbirinden bağımsız değerlendirilemeyeceğine, sergilenen davranışların kalıtım ve çevre argümanları ortaklığında geliştiğine, “olgunlaşma” ile birlikte “öğrenme” sürecinin başladığına vurgu yapmışlardır (Özkalp ve diğerleri, 2004a: 179-180). Bu geleneksel çevresel etkili öğrenme ve kalıtım faktörlerine ek olarak koşullanma faktörüne de dikkat çekilmiştir. Bu üçüncü faktöre dikkat çekenler arasında ilk aklan gelen isim Pavlov’dur. Zira ödül ve ceza davranışın “dışsal” belirleyicileri arasında yer alırken inançlar, düşünceler ve beklentiler gibi etkenler “içsel” ve etkileşimli belirleyiciler arasında yer alır (Burger, 2006: 516, 531). İnsan davranışının belirleyicilerinden bahsedilirken ceza ve pekiştirme gibi uyarıcılardan da sıklıkla bahsedilmiştir (Roane ve Betz, 2012: 268).

Davranışın folklorik temelleri ve temsilleri üzerine araştırmalar yapan El Shamy (1967: 58) de ödül, ceza ve pekiştirme uyarılara dikkat çekmiştir. Ona göre ödül ve ceza kavramları, alışılmış folklorik uygulamaların geliştirilmesi ve güçlendirilmesinde önemlidir. Ödüllendirici faktör sadece

¹ Psikologların genetik bilimine olan ilgileri giderek artmış ve “davranışsal genetik” adlı yeni bir çalışma alanı ortaya çıkarmışlardır. Davranışsal genetikle ilgilenen psikologlar, çoğunlukla zekâ, akıl hastalıkları, kişilik türleri gibi davranış özelliklerinin kalıtımla ilgisine odaklanmışlardır (Cüceloğlu, 1993: 87).

alışkanlıkların oluşumunu ve gücünü değil, aynı zamanda oluşum hızlarını ve zaman ve sosyal etkileşim güçlerine karşı dayanıklılıklarını da belirler.

Temel laboratuvar araştırmalarına odaklanan deneysel davranış analizlerinden farklı olarak uygulamalı davranış analizi sosyal açıdan önemli davranışlarla ilişkili sorunların giderilmesine yönelik uygulamaların geliştirilmesine ve değerlendirilmesine yardımcı olan araştırmalar yürütmektedir. Analistler araştırma sonuçlarını okullar, ev ve toplum gibi daha doğal ortamlarda etkili kanıta dayalı prosedürler oluşturmak ve uygulamak için kullanırlar².

İnsan davranışına biyolojik açıdan yaklaşan klinik psikologlar, sergilenen davranışlara dönük başka açıklamalar da ortaya koymuşlardır. Bu açıklamalarda kimi zaman zaman yukarıda bahsedilen etkenlere dikkat çekerken kimi zaman da nörobiyolojik ve bilişsel etkenlere vurgu yapılmıştır (Cüceloğlu, 1993: 26).

Davranış bilimlerinden bir diğeri olan sosyoloji, kimi zaman beden sosyolojisi kimi zaman da davranış sosyolojisi başlıkları altında toplumsal davranış kalıpları ve biçimleri üzerinden insanlar arasındaki ilişkileri, sosyal grup davranışlarını çözümlenmeye çalışır. Sosyolojide “beden sosyolojisi³” başlığı altında yapılan ve davranış biçimlerine de yer verilen araştırmalara gösterilen ilgi 1980’li yıllardan sonra artmaya başlamıştır. Sosyolojinin bedene ve davranışa yaklaşımı tıp gibi yalnızca anatomi ve fizyolojiye değil, bedenin sosyal eylemleri icra etme ve anlamlandırma kapasitesine odaklanmaktadır. Beden sosyolojisi, bedenin çeşitliliğini (genç, yaşlı, sağlıklı, hasta, engelli, bir etnik gruba mensup ya da bir ten rengine sahip, dişi ya da erkek vd.), aidiyetini (tarihsel, kültürel, ulusal, sınıfsal vd.) ve mahkumiyetini (hazza, acıya, ölüme vd.) ele alan, dolayısıyla felsefeden ve çeşitli bilimsel disiplinlerin bilgilerinden beslenen bir alandır (İnceoğlu ve Kar, 2010: 133-134).

Sosyologlar, davranışın gelişiminde diğer pek çok konuda olduğu gibi, toplumsal yapının etkisine dikkat çekmişlerdir. Giddens’a göre toplumsal yapının değerleri, değişimleri, talepleri ve arzuları bedende çeşitli şekillerde yansımaktadır. Kültür, yarattığı idealler çerçevesinde bedene ait söylem ve pratikleri tanımlamaya ve düzenlemeye çalışmaktadır (2000: 144).

Turner (1996: 66-68), beden sosyolojisinin dört temel prensibe sahip olduğunu ifade etmiş; bu prensipleri şu şekilde belirtmiştir:

1. Beden, doğa ve kültürün kesişme noktasıdır.
2. Beden üzerinde kurulan otorite, gurup cinselliğinde kendini gösterir. Toplum, sosyal yeniden üretimi bireylerin özgür iradesine bırakmaz. Bu durum arzu üzerinde otorite kurmak olduğundan beden sosyolojisi aslında siyasal sosyoloji olarak düşünülebilir.

² Ayrıntılı bilgi için bk. (Roane ve Betz, 2012: 269).

³ Sosyolojinin bir kolu olarak gelişen beden sosyolojisinin gelişimi ve konuları gibi genel konular için bk. (Canatan, 2016).

3. Beden, siyasi mücadelenin merkezindedir.

4. Beden düzeyindeki sapsmalar kadar iç bedende oluşan hastalıklarla da ilgilenilmelidir.

Bedenin toplumsal yönü üzerine çalışan isimlerden bir diğeri olan Bourdieu bedeni, insanın günlük yaşamı ve bedeninin gelişmesini sağlayan sınıf temelli nesnel koşul olarak habitusla ilişkisi içinde inceleme yoluna gitmiştir (Işık, 1998: 138).

Bedenin biyolojik özellikleri ve toplumsallığı arasında bir ilişki öngören sosyolog Elias bedeni bitmemiş toplumsal bir süreç olarak değerlendirmiştir. Beden ve toplum, başı ve sonu olmayan uygarlaşma süreci içindedir. Toplumsal figürleşme değiştiğinden insan bedeninin gelişimi üzerine olan etkiler de değişmektedir. Figürlerin değişmesi, toplum ve kişiler arası uyumla gerçekleşir. Bu dönüşümde bireyin dış görünümü de değişir ve yeniden biçimlenir. Beden ve toplum; evrim, etkileşim ve uyum içinde gerçekleşir (Işık, 1998: 130-135).

Sosyolojik bakışa göre, kültürün, sınıfsal durumun, statü, rol, grup ve kurumların birbirleriyle kurmuş oldukları ilişkilerin sonucu olarak ortaya çıkan toplumsal yapıda, bu bileşenler ışığında davranışlar geliştirilmektedir. Davranışların oluşumu ve değişiminde kültürün hâkim etkisine ek olarak sahip olunan eğitim ve gelir düzeyleri gibi saygınlık göstergelerine dayalı toplumsal statüler de bireylerin hem davranışlarını hem de düşüncelerini etkilemektedir. İnsanlar, belirli davranışları toplumsal yapıdaki yerlerine bağlı olarak öğrenmekte ve bunlara göre hareket etmektedirler (Özkalp ve diğerleri, 2004b: 44-45).

Sosyoloji, davranışların gelişimini irdelerken psikolojinin “öğrenme” merkezli kuramları ile benzer biçimde diğer insanların bireyin davranışlarında doğrudan veya dolaylı olarak etkili olduğunu ifade eder. Toplumsal kurumların davranışlar üzerindeki etkileri toplumsallaşma süreci ile sınırlı değildir. Bu etki yaşamın her döneminde görülmekte ve tüm yaşam boyunca devam etmektedir. İnsan davranışları üzerindeki sosyal etki kendini farklı biçimlerde gösterir. Uyma/benimseme, kabul etme, itaat etme de dahil olmak üzere pek çok davranış, sosyal etkinin idealize ettiği sonuçlar arasında yer alır (Özkalp ve diğerleri, 2004a: 263).

Bir dilin, bir tarihin, bir geleneğin içine doğan insanoglunun, bir grup davranış dizgesinin de içine doğduğunu hatırlatan Göka (2006: 39), insanların bir topluluk içinde yaşayabilmek için onlar gibi davranmak zorunda olduklarını belirtir. Söz konusu psikolojik davranış kalıplarının, tarihsel değişime karşı oldukça dirençli olduğuna dikkat çeken araştırmacı, Türkiye’de yaşayan insanların bazı davranışlarının Türk tarihinin çok önceki zamanlarında da gözlemlenmiş olmasına şaşırılmamak gerektiğini vurgulamıştır.

Davranışların gelişmesinde ilk büyük etken ailedir. Çocuk, doğduğu andan itibaren aile çevresi içinde toplumsallaşma sürecine girer. Bebeğin belirli bir dili kullanmadan önce geçen süre içindeki jest ve dokunma yoluyla

iletişim kurması ile başlayan süreç, ebeveynlerin somut edimleri ile devam eder. Erken çocukluk dönemini takip eden süreçte, akran ve arkadaşlarla olan ilişkiler üzerinden davranış kazanımları devam eder. Bunlar arasında, paylaşılma, mücadele, kavga etme, büyüklerle olan ilişkiler, başarı ve sevilme sayılabilir. Okul çağında ise okul arkadaşları, otoriteyle nasıl başa çıkılacağı, okul içi ve dışı hareketleri, karşı cinse yaklaşmanın yollarını düzenleyen ve öğreten çok önemli gruplardır. Araştırmacılar arasındaki ortak kanıya göre aile çocuğun temel değerleri benimsenmelerinde önemli bir rol oynarken arkadaş grupları, boş vakitleri değerlendirme, görünüş, cinsel davranışlar gibi mevcut olan yaşam biçimini etkileme gücüne sahiptir.

Bireyin toplumsallaşmasının ileriki dönemlerdeki bir diğer kaynağı iş ve iş yeridir. Zira çalışılan işyeri dünya görüşünü, değer ve normları etkileme gücüne sahiptir. Örgütsel toplumsallaşma şeklinde de ifade edilebilecek bu süreçte birey bu örgütlü yapının kültürünü öğrenirken ondan etkilenir ve buna uygun davranışlar sergilemek durumunda kalır. Bu sonuç kimi zaman farkına varılmayan bir gönüllükle gerçekleşirken kimi zaman işten atılma veya başarısız olma korkularından kaynaklı bir motivasyonla ortaya çıkabilir (Özkalp ve diğerleri, 2004b: 84-89).

Davranışların ortaya çıkmasında ve gelişmesinde özellikle geleneksel topluluklarda sosyal roller kapsamında cinsiyet faktörüne ayrıca dikkat çekilmiştir. Bu dikkat sadece sosyolojik araştırmaları için değil, davranış folkloru kapsamlı çalışmalar için de gereklidir. Cinsiyet, bedenin en çok önemsenen özelliklerinden biridir ve çoğunlukla toplumsal yaşamın örgütlenişinde cinsiyet ayrımı önemli bir yer tutar. Yaşamın başından itibaren maruz kalınan temel eşitsizliklerden biri, bedenler arasındaki cinsiyet farkına dayandırılmıştır. Bu farklılık öylesine önemsenmektedir ki, doğum anından itibaren bebekler cinsiyetlerini belirten renklere ve giysilere büründürülür. Gözler, bebek bedenlerini farklı algılamaya şartlanmıştır ve bedenlerde algılanan farklılıklar bir ömür boyu sürecek cinsiyet ayrımını meşrulaştırmak üzere kullanılacaktır (İnceoğlu ve Kar, 2010: 136).

Haviland ve arkadaşlarının da ifade ettiği gibi (2008: 278), her kültür kabul edilebilir erkek-kadın davranışı için farklı beklentilere sahiptir. Özkalp ve arkadaşlarının ifadesiyle (2004a: 93) cinsel davranışlar, bireyin özgürce, istediği zaman ve istediği yerde yapılan davranışlar değil, özellikle aile içinde düzenlenen davranış biçimleridir.

Cinsellik, diğer birçok toplumda olduğu gibi Türk toplumunda da rahatlıkla konuşulabilen bir konu değildir. İnsanların cinsel davranışının öğrenmeyle sıkı bir ilişkisi olduğundan ve cinsel davranışın değişik yönleri sosyal yaşantıyla belirlendiğinden, toplumdan topluma, kültürden kültüre cinsel davranışın özellikleri değişebilir. Kadın davranışlarının çoğu zaman sembolik anlamlar içermesi de bu durumla açıklanabilir. Davranış üzerine çalışan bir araştırmacının gözlemleyip kayıt altına aldığı kadın davranışlarını açıklama/anlamlandırma sürecinde oldukça dikkatli

davranması, davranışın olası örtülü anlamlarını sosyal ve kültürel yapının dinamikleri bağlamında irdelemesi gerekmektedir.

Her bir davranışın sosyal davranış potasında değerlendirilip değerlendirilmeyeceği sorusu Weber tarafından büyük ölçüde cevaplanmıştır. Weber'e göre içsel tutumlar, *başkalarının davranışlarına yönelmiş olmaları halinde* toplumsal davranış olur. Toplumsal davranış, başkalarının geçmişte ve şimdi yaptığı veya ileride yapması muhtemel davranışlara karşı yapılmış olabilir. Tutum ve davranışların sadece başkalarına yönelik olanları, toplumsal niteliğe sahiptirler. Toplumsal davranış ne çok sayıda insan tarafından sergilenen benzer davranışların, ne de başkalarının etkisi altında sergilenen davranışların aynıdır. Yine Weber'e göre toplumsal davranış türleri dört gruba ayrılır:

a. *Amaçla ilişkili rasyonel davranış*: Kişinin dış dünyada nesnelere ve insanların davranışları ile beklentilerde bulunması ve bu beklentilerini akılcı şekilde ölçüp biçerek, kendi belirlediği amaca ulaşabilmek için birer "araç" olarak kullanması veya amaca ulaşması için "koşulları" değerlendirmesidir.

b. *Değerle ilişkili rasyonel davranış*: Kişinin bir davranışı, sırf ahlaki, estetik ya da dini bakımdan taşıdığına inandığı değerlerden dolayı sergilemesi ve bunu yaparken de davranışın doğuracağı sonuçları dikkate almasıdır.

c. *Duygusal davranış*: Anlık duygusal tutum ve heyecanlarla yapılan davranıştır. Duygusal davranış, alışılmamış yani günlük olmayan bir tahrike karşı, kendi kontrolünü kaybederek yapılmış tepki halinde kendini gösterebilir.

d. *Geleneksel davranış*: Kişinin yerleşik alışkanlıklara göre davranmasıdır. Geleneksel davranış, genellikle müphem ve belli başlı tahriklere karşı alışılmış şekilde tepki gösterme niteliğindedir. Alışkanlıklardan oluşan davranışlar, bu davranış tipine daha yakındır. Anlamli davranışlar sınırında yer alarak, toplumsal davranışlar kategorisine giren geleneksel davranışlarda, alışkanlıklara bağlılık belli bir anlamda ve derecede bilinçli şekilde devam ettirilmektedir (Weber, 2002: 40-42).

İnsan davranışlarının ekolojisi üzerine kavram geliştirici çalışmalar yapan Cronk, (1991: 25-26) insan davranışlarının evrimsel biyoloji açısından çalışılmasına, evrimsel ekoloji, biyo-siyoloji, biyokültürel bilim, biyososyal bilim, insan etolojisi⁴, sosyo-biyoloji, sosyo-ekoloji, evrimsel biyolojik antropoloji, evrim ve insan davranışı gibi insan davranış ekolojisi gibi pek çok ad verildiğini belirtir. Cronk'a göre, insan davranışının ekolojisi, antropologlar arasında farklı birkaç teorik yaklaşımla gelişmiştir. 1960'lardan itibaren hayvan davranışlarına evrimsel biyoloji açısından bakmayı önceleyen yaklaşımın yaygınlaşması ve bunu takip eden süreçte

⁴ Etoloji: Hayvan davranışlarını inceleyen bilgi kolu.

oyun teorisinin kabul görür hale gelmesi, söz konusu yaklaşımlardan ilk akla gelenlerdir.

Davranışlar, farklı nedensellik seviyelerinde çeşitli tamamlayıcı yollarla açıklanabilir. Yakın açıklamalar fizyolojik ve psikolojik mekanizmalar ve davranışların arkasındaki kültürel olarak aktarılan bilgilerle ilgilidir. Ontogenetik⁵ açıklamalar, davranış kalıplarının ve bunların ardındaki yakın mekanizmaların bireyin yaşam süresi boyunca nasıl geliştiğine odaklanır. Filogenetik⁶ açıklamalar, evrimsel tarihlerini ilgilendirir. İnsan davranış ekolojisinin asıl ilgisi, canlı popülasyonlardaki üreme sonuçlarını inceleyerek ve atalarımız için uyarlanabilir anlamlılıklarını belirleyerek davranışların nihai nedenlerini çözmektir. (...) Bu nokta, insan davranışsal ekolojisi ile sosyokültürel antropoloji arasındaki ilişkiyi netleştirmeye yardımcı olur. İnsan davranışsal ekolojistleri, bireylerin üreme başarısını ve ilgili hedefleri nasıl elde ettiklerini sorusuna odaklanırken, sosyo-kültürel antropologlar işlevselliğe odaklanmıştır (Cronk, 1991: 29).

Antropolojinin insan davranışı ve kökenleri hakkındaki açıklamalarında da çeşitlilik söz konusudur. Yer yer psikoloji ve sosyolojinin davranışların kökenlerini ve sebeplerini açıklamaya dönük görüşleri ile kesişen bu açıklamalardan kısaca bahsedilmelidir. Kültürü, kişilerin davranışları hakkında bilgi veren ve bu davranışlarda yansımaları bulan soyut görüşler, değerler ve dünyaya dönük algılardan oluşan kompleks bir sistem olarak değerlendiren kültürel antropoloji, kültürün toplum üyeleri tarafından paylaşıldığına ve o toplumun üyeleri tarafından anlaşılır davranışlar ürettiğini vurgular (Haviland ve diğerleri, 2008: 96, 102-103).

İnsan davranışlarının kadim kaynakları konusunda Ingold'un evrimsel sürecin bir adım sonrasındaki simgesel boyuta dair değerlendirmeleri dikkat çekicidir. Ingold'a göre (1994: 333) herhangi bir gerçek dünya nesnesi, analogik ilişkiler bağına sıkıştığı andan itibaren bir sembol haline gelebilir. Sembollerin anlamları, içinde kullanıldıkları çoklu sosyal bağlamlar gözlemlenerek keşfedilebilir. Davranışların sembolik anlamları da tüm diğer sembolik anlamlar gibi değişebilir.

Haviland ve arkadaşları da davranışların kültürel doku içindeki simgesel anlam ve işlevlerine vurgu yapan diğer isimler olarak, insan davranışının çoğunun işaretler, sesler, amblemler ve başka bir şeyi anlamlı bir biçimde yansıtan simgelerle ortaya konduğunu belirtirler. Onlara göre simgeler, ancak insanlar bu simgelerin iletişim içindeki kullanımları konusunda hemfikir olduğu zaman anlam kazanırlar. İnsanların nasıl davrandıkları gerektiği konusundaki düşünceleri, nasıl davrandıkları konusundaki düşünceleri ve gerçekte nasıl davrandıkları birbirinden tamamen farklı olabilir. Bu öğeleri dikkatle inceleyerek ve karşılaştırarak antropolog, bir kültür içerisindeki kabul edilebilir davranış çeşitlerini

⁵ Ontogenetik: 1) Bir organizmanın döllenmiş yumurtadan, olgun formuna ulaşmaya kadar izlediği gelişim süreci. 2) Bireyin kendi kendine gelişmesi.

⁶ Filogenetik: 1) Türler veya topluluklar arasındaki evrimsel ilişkileri araştıran bilgi kolu. 2) Soydan gelen gelişme.

açıklayan bazı kurallara ulaşabilmektedir (Haviland ve diğerleri, 2008: 115, 854). Benzer şekilde Habermas da (2001, 431) beden folkloru başlıklı çalışmalarda en çok ilgi gösterilen bedensel temsiller olan jest ve mimiklerin davranış söz konusu olduğunda simgelerden önce geldiğine inanmıştır. Jestler, yönelttikleri bireylerde oluşmasına sebep oldukları tepkileri, bu jestleri yapanlarda da örtük olarak oluşturduklarında, anlamlı simgelere dönüşmektedirler. Jestlerden simgelere geçişte jestler, her defasında tek bir organizma için geçerli olan anlamların yerini, tüm katılımcılar için aynı olan anlamların almasıyla, simgelere dönüşür. Hayvanlar da iletişimsel davranışlarda bulunur ama insanların iletişimsel davranışları anlamlı simgelerdir.

Anlaşılaçağı üzere kültürel antropoloji, kültürle beden ve davranış arasındaki ilişkiye vurgu yapan alanlar arasında ilk sırada yer alır. Kültür ve davranış ilişkisi bağlamında, kültürel olayların insan davranışlarına etkileri, dini ve etnik grup davranışlarının kültürle ilişkisi gibi konularla ilgilenmek üzere “davranış antropolojisi” başlıklı çalışmalar da yapılmaktadır. Genelde veya davranış antropolojisi özelinde yapılan çalışmalar, insan davranışlarının günümüzün popüler araştırma konularından biri olmasında payı büyüktür.

Çoğu zaman “davranış bilimi” şeklinde tanımlanan psikolojinin insan davranışlarının sebepleri ile ilgili daha önce bahsedilen nazariyelerinden bazıları, birey ve sosyokültürel fenomen arasındaki ilişkiye odaklanan “psikolojik antropoloji”nin davranışların kültürel temellerini ortaya çıkarmaya odaklı nazariyeleri ile birlikte işlemektedir. Kurumsallaşmış insan davranışının bireysel psikolojik süreçleri hesaba katmadan açıklanmasına dönük teşebbüslerin eksik kalacağı iddiası ile hareket eden psikolojik antropolojiye göre, insan davranışının her bir yönü, iklimden hormon düzeylerine kadar pek çok kültürel ve kültürel olmayan faktörlerden etkilenir ve tüm bu etkiler, bireyin bütünleşmiş yaşantısını (unified experience) ve yaşantıdan akıp gelen amaçlı davranışı (intentional behavior) meydana getirmek için bir araya gelirler (Bock, 2001: 20).

Davranış, sosyal psikoloji ve sosyoloji ilişkisi açısından Amerikalı felsefeci Mead’in mevcut bakış açılarına dönük köklü değişimler önerdiği “toplumsal ruhbilimi” kavramı oldukça önemli bir eşiktir. 19. yüzyılın sonlarına doğru sembolik etkileşimcilik sosyal psikoloji alanından etkilenerek sosyoloji içinde Mead tarafından yükseltilmiştir. Bilinç ve kişiliğin oluşmasının toplumun etkisi ile gerçekleşebileceğini ileri süren Mead, bu yaklaşımını “*Toplumsal Davranışçılık*” olarak adlandırmıştır (Habermas, 2001: 425). Anlaşılaçağı üzere davranış temelli bakış açıları ve argümanları itibarıyla sosyal psikoloji, sosyoloji ve sosyal/kültürel antropoloji arasında sıkı bir ilişki vardır.

Konuya dönük zengin literatürün de yardımıyla kültür ve davranış arasındaki ilişki ile ilgili olarak önemli tespitlerde bulunan Ören’e göre (1999: 312-314) kültür geçmişteki mirasın yanı sıra andan da beslenen

yapısıyla davranışların sebeplerinin ortaya konulmasında temel argümanlar arasında yer almıştır. Kültür ve davranış arasındaki ilişkinin diğer bir boyutu, her ikisinin de dinamik yapılar olmasıdır. Kültür, bireysel duygu ve düşüncelerle oluşan davranışların ürünü olmayıp farklı sosyal çevrelerin ve kültürlerin etkilerine de maruz kalan ancak oluştuğu toplumun karakteristikleri ile anlamlı hale gelen dinamik bir karaktere sahiptir. Kültürün dinamik karakteri ile benzer karaktere sahip olan davranışın dinamizmi çevrenin iç ve dış çevresinin bireydeki etkileri ile sınırlıdır. Diğer bir ifadeyle kültür kolektif bir yapıya karşılık gelirken davranış çoğu zaman bireyseldir. Ancak kültürün davranışların oluşumuna etkisi yadsınamaz⁷. Kolektif karakteri ile dikkat çeken kültür, bireysel bilinçle belirlenen davranışlardan beslenmiştir. İnsanın yaptıklarının bir ürünü olan kültür, insan davranışlarında kendini gösterirken insanın nasıl davranacağını da belirler. Kültür ve davranış arasındaki ilişki, bu iki unsurun birbirleri üzerindeki hakimiyetleri açısından değerlendirildiğinde, davranış kültürden daha geniş bir kavram olarak kabul etmek gereklidir. Davranış, bu şekilde kültürü yönlendirir ve biçimlendirir. Öte yandan davranışın sınırları, kültürel doku içindeki bireysel hareketlerle çizilirse, davranış kültürün etki alanı içindedir ve sınırları kültürden daha geniş değildir.

İnsan davranışları odağında faaliyet gösteren bu temel bilgi kollarının yanı sıra davranışların sebep ve sonuçlarının anlaşılması yolunda tarih, iktisat, hukuk ve siyaset bilimi gibi tali bilgi kolları da nazariyeler ortaya koymuştur. Çalışmanın kapsam ve amacından uzaklaşmamak adına bu nazariyelerden bahsedilmemiştir.

Son olarak tüm bilgi kollarında olduğu gibi insan ve davranışları odağında çalışan davranış bilimleri de işlevsel sonuçlara ulaşmayı amaçlar. Konuya daha çok beden özelinde yaklaşan sosyolog Turner'a göre, gündelik yaşam, beden yenilenmesinden oluştuğundan bu yaşamın çözümlenmesi için bedenin çözümlenmesi gereklidir. Beden, doğa ile kültürün kesişme noktasıdır ve bu yolla beden hem fiziki hem de sosyal bir niteliğe sahiptir (Turner, 1992).

Diğer pek çok bilgi kolundan farklı olarak olması gerekenden çok mevcudu incelemesiyle kural koyucu (normatif) bir özellik taşımayan davranış bilimleri (Şimşek vd., 2014: 21), kültürel dokunun anlaşılması, sosyal ve kültürel değişimin sebeplerinin, hızının ve etkilerinin takip edilmesi, insan-doğa ilişkisinin boyutlarının ve biçimlerinin anlaşılması, davranış temelli simgesel ifadelerin anlamlandırılması ve yorumlanması, insan davranışlarının önceden tahmin edilebilmesi, toplumsal düzeni koruyucu yasal düzenlemelerin geliştirilmesi, mental ve fiziksel hastalıkların davranışlara etkilerinin teşhis edilmesi, bireylerin

⁷ White (1949: 121-145), kültürün insan davranışını tamamen belirleyen maddi bir nesnelere ve simgeler sistemi olarak bakmış ve davranışların sebeplerinin ortaya çıkarılmasında bireyselliğin de dikkate alınmasına vurgu yapan antropologların aksine davranışlar söz konusu olduğunda bireyler arası farklılıkların göz ardı edilebileceği iddiasında bulunmuştur.

özelliklerinin belirlenerek başarılı olacakları alanların tespit edilebilmesi, yaratıcılığın ve verimliliğin artırılması, kişiliğin geliştirilmesi, lider potansiyeline sahip olanların belirlenmesi, sosyal dokuda kimlerin başarılı veya başarısız olacağı, bir işe veya mesleğe kimlerin kabul edileceğinin belirlenmesi gibi pek çok farklı alana veri sağlayabilmektedir.

Davranış Folkloru: Kapsam ve Yöntem

Dundes'ın folklor ve halk üzerine düşüncelerinden (Türkçe çevirileri 1998, 2005) sonra farklı bir ivme kazanan folklor araştırmaları nicelik olarak artmışken teori ve yöntem temelli çalışmalar henüz nispi düzeydedir. Bugüne kadar Türkiye'de gerçekleştirilen folklor çalışmalarının pek çoğunda, geleneksel ve kalıplaşmış karakterleri ile dikkat çeken davranışlara dönük veriler, folklorun diğer araştırma konularında da görülen şekliyle koleksiyoncu edasıyla derlemiş, davranış eksenin de tespit edilen veriler çok yönlü olarak değerlendirilmemiştir.

Kuzey Amerika ve Batı Avrupa'da klinik psikoloji, sosyal psikoloji, pedagoji, sosyoloji ve kültürel antropoloji gibi kültür bilimlerinin, davranış temelli ifadelerle olan ilgisi, 20. yüzyılın ortalarından itibaren akademik anlamda giderek artmıştır. Antropoloji çalışmalarının son otuz yılında beden ve davranışın "kültürel bir yapılanma" olarak incelenmesine doğru vurgulamada klasik bakış ve yorumlamalarda değişiklikler de görülmeye başlanmıştır. Yeni incelemeler kültürün beden üzerine "yazma" tarzlarını, sadece dövme yaparak veya deriyi kazıyarak değil, duygusal ve ruhani ifade için beden yapı ve işlevi, toplumsal cinsiyet hakkında çoğu kez bilinçdışı varsayımlardan dolayı olanları gözden geçirmektedir (Bock, 2001: 397).

Kuzey Amerika folkloristiğinde davranış ve folklor ilişkisi 1970'lerin başlarından itibaren çoğu kez "performans" merkezli teori ve yaklaşımlarda dikkat çekilen bir konu olmuştur⁸. İcra süreçleri anlatıcı davranışları ve bu davranışların belirleyicileri üzerine bugün de araştırmalar devam etmektedir. Bu yaygın temayül haricinde folklorik davranış, davranış ve davranış bilimleri ilişkisi üzerine de çalışmalar yapılmıştır⁹.

Antropolojinin bedene ve davranışa dönük perspektifinin disiplin içi tartışmalarla çeşitlilik kazanarak geliştiği dönemlerde Türkiye merkezli kültür araştırmalarının konuya henüz ilgi göstermediği anlaşılmaktadır. Bir örnek olmak üzere Indiana Üniversitesi bünyesinde 1967 yılında El-Shamy tarafından hazırlanan "*A Theory for The Study of The Dynamics of Traditional Culture*" adlı çalışma, bu alanda Kuzey Amerika merkezli çalışmalara nispetle Türk folklor araştırmalarının bulunduğu yeri göstermesi bakımından kayda değerdir. Türkiye merkezli halkbilimi araştırmaları için henüz bakir bir alan olan ve yalnızca yabancı kaynaklarda nadir biçimde

⁸ Performans teori bağlamında icra ve davranış bağlamı tespitlerle ilgili belli başlı araştırmalar şunlardır: (Ben Amos & Goldstein, 1975; Ben Amos, 1971; 1979; Bauman, 1969; Gabbert, 1999; Paredes & Bauman, 1972 vd.)

⁹ Bu çalışmalardan sadece bazıları için bk. (Owen Jones, 1982; Barcrach, 1962; Bronner, 1984; Laba, 1979 vd.)

rastladığımız davranışın folklorik temellerinin tespiti ve çözümlenmesi, Türk folklor araştırmacılarına yeni bakış açıları ve araştırma konuları sağlayacak potansiyele sahiptir.

Davranış folklorunun temsil alanları içinde yer alan cinsiyet, meslek ve inanç odaklı sosyal grupların davranış eksenli iletişim biçimleri, Türk folklor araştırmalarında zaman zaman gündeme getirilmiş olsa da “Davranış folkloru”nun ilerleyen kısımlarda belirtilecek olan anlam ve kapsamına dönük bütüncül çalışmalar henüz yapılmamıştır. Daha önce de ifade edildiği üzere yaygın kanaate göre davranışlar toplumun çekirdeği olan aile, klan, topluluk grupları ve kurumlar etrafında gelişmektedir. Her bir sosyal grubun folklor dağarcığı içinde davranış folklorunun unsurları ile de karşılaşmak mümkündür. Dini törenler, hukuki işlemler, büyüsel ritüeller, kalıplara sokulan davranışların tarif edilebildiği alanlar mevcut sosyolojik gerçekliğe dair nesnel tanımlara ulaşmaya yardım eder. Ancak davranışların folklorik temelleri ve anlamları sosyolojiye veriler sağlamasının ötesinde insan doğasının, herhangi bir kalıba dökülemeyen tepkisel eylemlerin, güdü ve dürtülerin, geleneklerin ve çok daha genelde kültürün anlaşılmasına da hizmet edecektir. Sosyolojik bakış, güdülerin, dürtülerin ve geleneklerin nedenlerinin anlaşılması halinde davranışların nedenlerinin de anlaşılabilceği savını ileri sürerken folklorik bakış davranışa farklı yönlerden de bakmak zorundadır.

Folklor çalışmalarının büyük oranda sosyal/kültürel antropoloji şemsiye kavramı altında gerçekleştirildiği Kuzey Amerika merkezli davranış antropolojisi çalışmalarında daha önce vurgulandığı üzere ufuk açıcı sonuçlar ortaya konulmuştur. Amerikalı antropolog Young tarafından “*Kişilikle ilgili kültürel yapılanmaları oluşturan düşünme, konuşma ve hareket etme biçimleri*” ve “*bu türden bedensel duruşlarla bunların simgesel anlamlarını araştıran alanın da adı*” (1998: 136) şeklinde tanımlanan beden folkloru (bodylore), çeşitli konularda yapılmış bir dizi folklor çalışmasıyla folklorun bir alt dalı haline dönüşmüştür. Young, beden folklorunun incelendiği konulardan bahsederken Amerikan kurumlarındaki müstehcen fotokopi folklorunun kullanımı, Kübalı-Amerikalı Santeria’da kutsal geçiş törenleri ile bekâr erkeklerin dindışı geçiş töreni partileri, rahibelerin bedenleriyle ilgili olarak et ve ruh sorunları, Amerikan yerlileriyle ilgili duyusal özellikleri, New York’ta bulunan bir sinagogdaki Hasidim mezhebinden olanların beden hareketlerinin kinestetik çözümlenmesi, Amerikan kadınlarının dövme gelenekleri, Başkan John F. Kennedy’nin cesedi ile kral bedeni arasındaki benzerlik, bedensel söylemler olarak Amerikan yorganları, Amerika’daki arınma törenleri ve Amerikan folklorunda beden eğretilenmelerinden örnekler vermiştir. Young’a göre Amerikan folklorunda beden; açık olarak, hareket çözümlenmelerinde, toplumsal cinsiyet çalışmalarında, kozmolojik sistemler, yaratılış mitleri, giyinme, yemek, davranışlar ve başka birçok konunun araştırılması süreçlerine dahil edilmiştir (1998: 137).

İnsanın fiziksel yapısında yapılan kültürel amaçlı tüm değişiklikleri ifade eden beden folklorunda kıyafet, süs, kına, bedenın boyaması, dövme, çeşitli bedensel ibare ve yazılar; kulak, dil, kaş gibi vücudun belirli yerlerinde gerçekleştirilen piercing uygulamaları; tıraş, yolma, kesme, kırpma gibi saçla ve kıllarla ilgili işlemler; kozmetik ve hatta plastik cerrahi gibi konular yer almaktadır (Watts, 2007: 42).

Yukarıdaki tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere, beden, kendisine dönük işlemlere bağlı olarak kültürel bir unsura dönüşmekte ve bedene yazılmış/resmedilmiş/çizilmiş bir kültür ortaya çıkmakta, bu kültürel temsillere ise “beden folkloru” merak duymaktadır. Kültürle beden ilişkisine, aslında 19. yüzyıldan itibaren kültür bilimlerinin farklı şubeleri tarafından dikkat çekilmeye başlanmıştır. İnsan davranışları ya da insana özgü davranış kalıpları da bu eğilimin etkisiyle “hareket çözümlenmeleri” bağlamında “beden folkloru”nun kapsamına dâhil edilmiştir. İnsanın duygu ve düşüncelerini sadece sözle değil bedenle de yansıtıyor olması ve davranışın kültürel temellerinin olması, bedeni bir bütün olarak algılayarak folklor çalışmalarına dahil edenlerin, böyle bir tutum sergilemesinde etkili olmuştur. İnsanın bireysel ve toplumsal varlığının göstergesi olan davranış, farklı temellere dayalı çok işlevli bir olgu olup sosyal ve kültürel temelleri ve anlamları olanlarının folklorun kapsamına dahi edilmesi gerekmektedir. Kimi davranış ve tutumlar (oturma, yatma, yeme, içme, eğlenme ve yas tutma tarzı, bireyler arası hitap şekilleri vd.), kültürler arası farklılıkları gözler önüne serer. Bu nedenle, daha çok bedenın kendisine, beden algısına ve bedene dönük uygulamalara odaklanan “beden folkloru”ndan çok, folklorun “davranış folkloru” diye adlandırabileceğimiz bir başka alt dalında incelenmesinde yarar vardır. Nitekim belli bir dönemden itibaren bedenın sosyal yapısıyla da ilgilenmeye başlayan sosyoloji de “beden sosyolojisi” altında bütünüyle bedenın kendisine odaklanarak şunun gibi konuları çalışmaktadır: *Bedene müdahale* (din, ideoloji ve siyasal iktidar), -bedene müdahalede tıp, cinsellik ve bedene müdahale, bedene müdahalede tüketim kültürü, imaj kültürü ve bedene müdahale, elbise ve bedene müdahale, teknolojinin bedene yüklenmesi, sekülerleşme ve bedene müdahale, tanımlamalar yoluyla bedene müdahale, sevgi ve şiddetle bedene müdahale; *bedensizleştirme; özbenlik ve beden; kıyafet ve kıyafet politikaları; beden teolojisi* (dünya ve bedenın değeri, beden-inanç ilişkisi, beden ve mahremiyet); *bedeni ve cinselliği düzenleme* (erkek sünneti, kadın sünneti); *beden takısı; gençlik ve beden algısı; yaşlılık ve beden algısı; beden terbiyesi; beden sağlığı; intihar ve beden; bedenın toplumsal cinsiyeti; bedenın edebiyatı...* (Canatan, 2016; Işık, 1998).

Daha önce vurgulanan şekliyle insan davranışlarının biyolojik, zihinsel, psikolojik, sosyal ve kültürel temelleri ya da kökenleri vardır. İstem dışı davranışların dışındaki insan davranışlarının neredeyse tamamının bu kökenlerden kaynaklandığı bilinen bir husustur. Aç kalındığında yiyeceğe el uzatmak, tehlikenin kendisinden ya da tehlikeli ortamlardan kaçmak, korkulduğunda aniden sıçramak, uzun süreli baskıya maruz kaldıktan sonra

ürkek ya da pısırik davranmak, strese dayalı bir şekilde bıyık yolmak ya da tırnak kemirmek, acı bir haber karşısında yüzü yırtmak ya da dizleri dövmek vb. insan davranışlarının biyolojik ve psikolojik; selamlaşmak, odaya bir büyük girdiğinde toparlanmak, misafiri kapıya kadar uğurlamak, sosyal statülerin gerektirdiği rolleri icra etmek, yemeği sağ elle yemek vb. kültürel ve sosyal boyutlarını temsil etmektedir.

Sosyal ve kültürel temelli davranışlar sosyal normları, davranış kural ve tarzlarını, gelenekleri oluştururlar ve çoğunlukla kültürlenme ve sosyalleşme süreçlerinde öğrenilirler. Bir topluluğun içine doğan insanlar, aile ortamından başlayarak insanlar içinde nasıl davranmaları gerektiğini öğrenirler, kendilerinden beklenen davranışları sergilemedikleri takdirde çeşitli yaptırımlarla karşılaşabilirler. Sosyal bir varlık olan insanın davranışları genellikle öğrenilmiş davranışlar olup yine genellikle bilinçli bir şekilde sergilenirler. Davranışların belirleyicileri arasında zikredilen ve daha önce psikoloji ve sosyolojinin yaklaşımlarına yer verilen “öğrenme”, davranış folkloru çalışmaları için de dikkat edilmesi gereken bir argümandır. Fakat, sosyal bir varlık olan insanın bütün davranışlarının öğrenilmiş davranışlar olduğunu ve bilinçli bir şekilde sergilendiğini söylemek de mümkün değildir. Bazı milletlerin belirgin karakteristik özelliklerinden olan randevuya zamanında gelmeme, bir sandalye yerine birden fazla sandalye üzerine yayılarak ya da genişçe oturma gibi davranışların biyolojik ve psikolojik temellerinin olabileceği unutulmamalıdır. Bu nedendir ki, daha önce de ifade edildiği gibi, davranışlara odaklanan biyologlarla psikologlar çoğu zaman otomatik bir şekilde sergilenen bu tür davranışları biyoloji ve psikolojinin yöntem ve bakış açılarını kullanarak açıklamaya çalışmaktadırlar.

Folklorik davranış ve öğrenme arasındaki ilişkiyi ısrarla vurgulayan El-Shamy'e göre (1967: 127) sosyal ve kültürel güçler ve öğrenme tamamen birbirine bağımlıdır.

Sosyal ve kültürel güçler, bireyi davranmaya teşvik eden uyaranların yanı sıra ortaya çıkan davranış türünü belirleyen ipuçlarını (folklorik yanıt, bilimsel yanıt) sağlar. Öğrenme yasaları sosyal ve kültürel güçler tarafından belirlenir. Bu güçler ne zaman bir folklorik tepki ortaya çıkarsa öğrenme sürecini etkiler. Öte yandan, sosyal ve kültürel güçler bir folklorik duruma tersse öğrenilenlerin kaybının üç süreci (unutma, yok olma ve inhibisyon) vardır. Bu yaklaşıma göre sosyal ve kültürel güçler şunları sağlamalıdır: 1. Folklorik davranış güdüsü, 2. Folklorik davranışı ortaya çıkaran ipuçları, 3. Folklorik yanıtların ödüllendirilmesi ve cezalandırılması ve folklorik davranış modellerinin değeri.

Folklorik davranışın oluşumunda kültürel çevrenin öğretici rolüne ek olarak taklit etme yoluna da dikkat çekilmiştir. Mauss (2011: 470), sosyoloji ve antropolojinin perspektifiyle bedene ve davranışa dönük değerlendirmelerde bulunurken bu faktöre dikkat çekmiştir. Davranışlar ve taklit arasındaki ilişkiden bahsederken çocuk ya da yetişkin herhangi birinin, daha önce başarıyla gerçekleştirilmiş ve güvendiği ve de kendisi

üzerinde otorite sahibi olan kişiler aracılığıyla kendisinin de başarıyla gerçekleştireceği eylemleri taklit ettiğini ifade eden Mauss, bireyin kendi eylemselliğini oluşturan hareketleri, karşısında yapılan ya da kendisiyle birlikte başkaları tarafından yapılan hareketlerden aldığını, bütün toplumsal unsurların, taklit eden kişiye göre düzenli, meşru ve tanıtlanmış eylemi gerçekleştiren kişinin prestiji olgusunda yer aldığını vurgular.

Davranış ve taklit ilişkisine El-Shamy tarafından da şu ifadelerle dikkat çekilmiştir (1967: 95):

Folkloristler, taklitlerin, bir toplumdaki modellerin etkisi nedeniyle bazı bireylerin folklorik yanıt alma süreci üzerindeki etkisini fark etmişlerdir. Lord, Eberhard, Dégh ve diğer bazı folkloristler, modellerin taklidinin folklorik davranışlar üzerindeki etkisini incelediler. Folklorik davranış modelleri, yani başkalarına onları taklit etmeleri için ilham veren kişiler çeşitli gruplardan veya sınıflardan da gelebilir. Miller ve Dollard'a göre, başkaları tarafından taklit edilen dört insan grubu vardır: 1. Yaşa dayalı hiyerarşik üstünler, 2. Sosyal statü hiyerarşisinde üstünler, 3. Zekâ sıralamasına göre üstünler, 4. Alanındaki uzmanlığa sahip üstünler.

İnsan davranışını folklorik açıdan incelerken belirtmek gerekir ki "insan davranışı" kesin olarak bir bilim dalının tekelinde değildir. Örneğin insanların kültürle olan bağlarının rölativist bir boyuta ulaşmasının da etkisiyle yabancı bir kültüre ait davranışlar kimi zaman yadırganmakta ve onaylanmamaktadır. İnsan davranışlarının anlaşılmasını sağlayan bir faktör olarak görülen kültürde, kimi davranışlar, tabular, akrabalar arası davranışlar başka sosyal çevrelerdeki insanlara farklı gelebilir. Bu sebeple kültüre özgü simgeler ve davranışlar bilimlerinin daha önce sözü edilen alanlarından da yararlanılarak değerlendirilmelidir. Farklı disiplinler insan davranışının farklı yönlerini ele alır. Bir mühendisin, bir satıcının, bir hırsızın arabaya bakışı farklıdır. İnsan davranışı pek çok nedene bağlıdır ve tek bir biçimde açıklamak imkânsızdır. Bu sebeple kardeş disiplinler aracılığı ile multidisipliner bir çalışma gerçekleştirilmesi, konu bağlamında zorunluluk halini almaktadır.

Folklor, öğrenilen geleneksel tepkilerin, sergilenen davranışların bir türü olarak da tanımlandığında birey bunu kazanabilmek için psikolojik bir öğrenme süreci geçirmelidir. Bu yüzden davranış, psikoloji alanı için önemli bir çalışma sahası olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu alanlar davranış konusunda birbirini görmezden gelemeyecek kadar iç içe geçmiştir. Kültürel geleneklerin aktarımı, eğitsel özellikler etrafındaki mekanizma ve yöntemler bütün kültürler için gereklidir. Her kültür kendine özgü gariplik ve sıra dışı davranışlara sahiptir. Tüm bunların toplamı, özgürlüğü muhafaza edilip folklor yardımı ile aktarılmaktadır. Folklorik davranışlar geleneksel davranışlardan ayırt edilebilir (El-Shamy, 1967: 1).

Bu düşünce popüler kültür araçlarında karşımıza çıkmakta ve hatta skeçlere konu olmaktadır. İzlediğimiz televizyon programlarına katılan yarışmacılar kendi sosyal çevresine ait folklorik özellikler yansıtan davranışlar sergilerler. Tipolojilerinin yanı sıra yansıttıkları davranışlar nereli olduklarına dair bir izlenim yaratmaktadır. Çünkü insanlar mekân

değiştirseler dahi bu folklorik davranışları beraberlerinde dışarıya taşırlar. Davranış folkloru araştırmalarında hatırlanması gereken ilk husus davranışlar temelinde bedenın bir araç olarak kullanıldığı gerçeğidir.

Beden, gerçeğe yön vermeye çalışan her türden söylemin kendini gerçekleştirme alanıdır. Kültürün doğadan sonra ikinci bir doğa olarak görülmesinin temelinde bu mekanizma vardır. Kültür, söylemin içerdiği dünya görüşünü, deneyimi, duyumu, duyguyu, hareketi ve algıyı ritüelizasyon mekanizması yoluyla bedenleştirir. Kişisel subjektivitelerin öz-belirlenim failliğinin incelikli ve ikna edici kolektif bir rezonans deneyimi içinde kültürel söyleme uygun hale getirilmesi olarak bu mekanizma bir yandan kültürel söylemin en güçlü yanını oluştururken, öte yandan Erving Goffman ve Judith Butler'ın belirttiği gibi, gerçekleştirilmek ve her durumda icra edilmesi gerektiği için kendi içinde güçlü yıkıcı bir performatiflik barındırır. Kültürel söylemler devamlılıkları için kanlı canlı insan bedenlerine, bedenleşmiş fail öznelere ihtiyaç duyar. Ancak ritüelistik bağlamda bedenın biçimlendirilmesi safi bir yüzeysel işaretleme ya da kinestetik bir pratik değildir; çünkü, beden safi bir biyolojik organizma değildir; yerine beden, ancak analitik düzlemde mental, duyusal, duygusal, kinestetik ve yüzeysel olarak ayrıştırılabilecek; onun dışında her durumda eşzamanlı ve etkileşimsel bütüncül bir bedenleşme deneyimidir (Kaderli, 2018: 164).

Davranışların temsil aracı olan bedenın, davranışları şekillendiren temel belirleyiciler arasında yer almadığı da ayrıca hatırlanmalıdır. Davranışların sebepleri, biçimleri ve çeşitlilikleri konularına dönük çalışmalarda jest ve mimikler gibi bedensel temsillerle sınırlı unsurların anlam ve işlevlerini çözümlenmeye çalışmak, davranışın toplum ve kültür içindeki kapsamını görmeye engel olacaktır. Öte yandan jest ve mimik gibi unsurlar psikoloji ve iletişim gibi araştırma şubeleri tarafından sıklıkla irdelenmekte, bunların anlam ve işlevlerinin formel kalıplar yoluyla açıklanması yolunda pek çok çalışma ortaya konulmaktadır. Üzgün, kızgın, yorgun, meraklı, dikkatli vb. anlamlarına gelebilecek jestler formel kavramlarla genelleştirilebilmekte, pek çoğunun evrensel bir karaktere sahip olduğu anlaşılabilir. Benzer bir değerlendirmeyi elektronik iletişim araçları üzerinde gerçekleştirilen diyaloglarda sıkça kullanılan emojiler için de söylemek mümkündür.

Davranışların formel kalıplara dökülerek açıklanmasına dönük zorluklar, Şimşek ve arkadaşları (2014: 79) tarafından da dile getirilmiş, belirli bir sosyal ortamın çok sayıda bireyden oluşması ve bireylerin davranışlarının özel bir yapı içinde toplanmasına dönük tavrı sorgulanır hale getirebilmektedir. Zira kişilikle ilgili özelliklerin çok çeşitli olması, davranışların sebep ve sonuçlarının bireyler arasında önemli farklılıklar göstermesi, bireysel özelliklerden tiplene sınıflamasına gitmeyi önemli ölçüde güçleştirmektedir.

Türk folklor araştırmaları içinde halk hayatının folklorik alanlarına dönük çalışmaların pek çoğunda davranış folkloruna malzeme olabilecek folklorik davranış modelleri tespit edilmiş ancak bu davranışların biyolojik, inançsal, bireysel veya toplumsal kökenlerine ve anlamlarına dönük tespit

ve değerlendirmelere yer verilmemiş; betimleyici bir üslupla tasvir etme alışkanlığına bağlılık bu alanda da sürdürölmüştür. Alanda tespit edilmesi olası folklor malzemelerinin çeşitliliği konusunda fikir verici bir niteliğe de sahip olan tasnif tecrübelerinde de “Kalıp davranışlar: Jestler, mimikler vb.” gibi başlıklarla konuya dikkat çekilmiş, ancak kapsam oldukça sınırlı tutulmuřtur¹⁰.

Davranış ve beden ilişkisine de vurgular içeren az sayıda ęalıřma arasında Selcan Gürcayır'ın *Çağdaş Kentte Beden Folkloru* (2007) başlıklı lisansüstü tezi akla gelen ilk ęalıřmadır. Gürcayır, bu ęalıřmasında Katharine Young başta olmak beden folkloru üzerine ęalıřmalar yapan araştırmacıların yukarıda beden ve davranış folkloru farklılıklarını vurgulamak amacıyla atıfta bulunulan görüşleri ekseninde jest ve mimikler, bedensel tepkiler ve gösterimlere dönük Türk halk hayatından ve kültüründen örneklere yer vermiştir. ęalıřma teorik çerçevesi, örneklemleri ve değerlendirmeleri ile davranış folklorunun kimi başlıklarını ihtiva ediyor olsa da genel olarak beden folkloru literatürü içinde değerlendirilmelidir.

Takip eden yıllarda beden folkloru, bedenin kültürel anlam ve işlevleri gibi konularda başka ęalıřmalar da yapılmıştır. Aslı Büyükokutan (2007), Emine Gürsoy Naskali ve Aylin Koç (2009), Mustafa Gültekin (2014), Zehra Kaderli (2017, 2018), Aktan Müge Yılmaz (2019), Mehmet Aça (2017, 2018), Mustafa Aça (2018, 2019), Mehmet Ali Yolcu (2018), Hatice Aycan Aydoğan (2019) gibi araştırmacılar tarafından yapılan bu ęalıřmalarda aşağıda davranış folkloru başlığının kapsamında aşağıda yer vereceğimiz bileşenlerden bazılarının “beden folkloru” başlığı altında değerlendirildiği görölmektedir.

Davranış folkloru başlığı altında yapılacak ęalıřmaların konularına dönük bir model oluşturması düşüncesi ile bu folklor şubesinin bileşenlerine dönük olarak geliştirilmeye muhtaç biçimiyle şöyle bir sınıflandırma yapılabilir:

1. Selamlaşmaya (El öpme, öpüşme, el sıkma, işaretleşme vb.) dönük tutum davranışlar
2. Seslenme ve hitaba dönük tutum ve davranışlar
3. Yürüme, oturma, yatma tutum ve davranışları
4. Ağırlama, uğurlama tutum ve davranışları
5. Hediyeleşmeye dönük tutum ve davranışlar
6. Teşekkür ve özre dönük tutum ve davranışlar
7. Sohbeta dönük tutum ve davranışlar (*Dokunarak, temas ederek sohbet etme, karşıdakinin dizlerine vurarak konuşma vd.*)

¹⁰ Örneğin Sedat Veyis Örneğ, (2000: 19) halkbiliminin kadrolarına dönük tasnif denemesinin XVI. maddesinde “Kalıp hareketler (tavırlar, jestler, mimikler)-kalıp sözler ve sesler” başlığına yer vermiş; başlığın bileşenleri olarak günlük yaşamla ilgili olanlar, törenselle yaşamla ilgili olanlar ve ışlık ęalma, çağırma, ses ıkarma alt başlıklarına yer vermiştir.

8. Televizyon, sinema vb. izlemeye dönük tutum ve davranışlar (*Film ya da dizinin neden olduğu heyecanlara bağlı davranışlar: alkış, yuhalama, bağırma, yas, ölüm ilanı verme, giyabi cenaze namazı kılma, dizi ya da filmde rol alan kötü karakteri sokakta dövme vd.*)

9. Fotoğraf çekmeye ve çektirmeye bağlı davranışlar (*Sarılarak fotoğraf çektirme, fotoğraf çektirirken kol saati gösterme, kalçayı gösterme, dil çıkarma vd.*)

10. Racon odaklı tutum ve davranışlar (*Kabadayı, reis, koğuş ağası, mahkûm davranışları vd.*)

11. Sigara içmeye ve alkol tüketmeye dönük tutum ve davranışlar

12. Sevinç, öfke, şaşkınlık, kedere dönük tutum ve davranışlar

13. Kadın ve erkek ilişkisine (flört) dönük tutum ve davranışlar

14. Çocuklara dönük (okşama, şefkat vb.) tutum ve davranışlar

a. Kız çocuklarına dönük tutum ve davranışlar

b. Erkek çocuklarına dönük tutum ve davranışlar

15. Komşuluk ilişkilerine dönük tutum ve davranışlar

16. Yemeğe ve sofraya dönük tutum ve davranışlar

17. Mekâna dönük tutum ve davranışlar

a. Eve ve bölümlerine (kapı, eşik, tuvalet, banyo, kiler vb.) dönük tutum ve davranışlar

b. Ahır, çardak ve benzerlerine dönük tutum ve davranışlar

c. Kutsal alanlara (ibadethane, mezarlık, yatır/türbe vb.) dönük tutum ve davranışlar

ç. Tekinsiz alanlara dönük tutum ve davranışlar

d. Yeme-içme ve eğlence mekanlarına dönük tutum ve davranışlar

e. Asansör ve merdiven kullanma biçimlerine dönük tutum ve davranışlar

f. Park, kamp, piknik/mesire alanlarına dönük tutum ve davranışlar

g. Plaj, deniz ve havuza dönük tutum ve davranışlar

h. Spor alan ve merkezlerine dönük tutum ve davranışlar

18. Aile üyeleri arası ilişkilere dönük tutum ve davranışlar

a. Karı-koca ilişkisine (iletişim, etkileşim, cinsellik vb.) dönük tutum ve davranışlar

b. Anne-baba-çocuk ilişkisine dönük tutum ve davranışlar

c. Dede-baba-torun/Nine-anne-torun ilişkisine dönük tutum ve davranışlar

ç. Gelin-kaynana-görümce ilişkisine dönük tutum ve davranışlar

19. Geçiş dönemleri eksenli tutum ve davranışlar

a. Doğum ve süreçlerine dönük tutum ve davranışlar

b. Evlilik ve süreçlerine dönük tutum ve davranışlar

c. Ölüm ve süreçlerine dönük tutum ve davranışlar

20. Lakap vermeye dönük tutum ve davranış

21. Halk inanışlarına (nazar, büyü vb.) dönük tutum ve davranışlar

22. Giyim-kuşam ve süslenmeye dönük tutum ve davranışlar
23. Mesleklere, üretim ve pazarlama süreçlerine dönük tutum ve davranışlar
24. Hayvanlara dönük tutum ve davranışlar
25. Gündelik hayat rutinlerine dönük tutum ve davranışlar
 - a. Trafiğe ve araç kullanmaya dönük tutum ve davranışlar
 - b. Toplu taşıma araçlarını kullanmaya dönük tutum ve davranışlar
 - c. Alışverişe ve pazarlığa dönük tutum ve davranışlar
26. Eşya ve araçlara (otomobil, elbise, aksesuarlar-takılar, ev donatıları vb.) dönük tutum ve davranışlar.

27. Altgruplara/marjinal kesimlere özgü tutum ve davranışlar (*Eşcinseller, apaçiler, tikiler, emolar vd.*)

28. Dini ve politik görüşlere bağlı simgesel davranışlar

Folklor araştırmalarında sıklıkla kullanılan alan araştırma yöntem ve tekniklerinin davranış folkloru araştırmalarında da kullanılması gerekmektedir. Davranış folkloru araştırmalarında özellikle gözlem yöntemi işlevselliği ile dikkat çeker. Folklorik davranışların tespit edilmesi amacıyla gerçekleştirilecek gözlemler uzun bir zaman dilimine yayılmalıdır. Türk folklor araştırmalarında örneğiyle sıkça karşılaşılan ve çoğu zaman ekonomik ve bürokratik zorluklar sebebiyle kısa bir zaman diliminde gerçekleştirilen alan araştırmaları, süre yönüyle davranış folkloru araştırmaları için işlevsel değildir. Araştırmacılar folklorik davranışların tespiti sürecinde olabildiğince uzun bir süreyle örneklem grubunu gözlemleyebilmeli, mülakat yöntemiyle ulaştığı verileri gözlemler yoluyla somutlayabilmelidir. Batı Avrupa ve Kuzey Amerika merkezli kültürel antropoloji araştırmalarının kavram, yaklaşım ve yöntem geliştirme gücünü uzun süreli alan araştırmalarına borçlu olduğu hatırlandığında davranışların ve temellerindeki etkenlerin bütüncül biçimde tespiti, araştırma konusuna dönük bilimsel geçerliliği olan sonuçlar ortaya koymanın yanı sıra folklorun diğer araştırma alanlarına veri sağlayabilme potansiyelini de güçlendirecektir.

Davranış folkloru araştırmalarında genel olarak gözlem, kısmi olarak mülakat yöntemlerinin kullanılmasına ek olarak ritüel bağlamlı davranışların tespiti gibi süreçlerde takvime dayalı olarak gerçekleştirilen ritüellerin takvimsel çizgisi haricinde modellemeler yapmak üzere örnek olay yönteminden de yararlanılabilir. Alan araştırmaları sırasında folklorik davranış biçimlerinin görsel kayıt olanakları ile tespit edilmesi, tespit ve değerlendirmelerin sağlam temeller üzerine oturtulmasının yanı sıra konuya ilgi duyanların somut göstergelere ulaşmaları açısından işlevsel olacaktır.

Yukarıda belirtilen davranış folkloru bileşenlerine dönük araştırmaların veri toplama süreçlerinde fiili alan araştırmalarına ek olarak son yıllarda giderek yaygınlaşan ve “net-lore” şeklinde adlandırılan dijital kültür kaynaklarından da yararlanılabilir. Youtube, vine, tiktok gibi

programlar aracılığıyla hazırlanan ve dolaşıma verilen kısa videolardan, instagram ve facebook gibi sosyal medya ortamlarındaki hikâye (story) paylaşımlarından, stand-up performanslarından, mizah temelli televizyon tiyatrolarından (Güldür Güldür Show, Çok Güzel Hareketler Bunlar vd.) ve sinema yapımları araştırmacılara çok sayıda veri sağlama potansiyeline sahiptir. Türk insanının davranış biçim ve kalıplarına göndermeleri ile Cem Yılmaz'ın stand-up performanslarının ve sinema yapımlarının, Aykut Elmas adlı sosyal medya komedyeninin kısa videolarının mizahi güçleri ve başarıları sanatçıların davranışlara dönük başarılı gözlemleri ile ilişkilendirilebilir. Bu iki ismin performanslarının içerikleri üzerine bile davranış folkloru eksenli araştırmalar yapılabilir.

Davranış folkloru araştırmalarında görsel verilerin elde edilmesi ve bu görsel verilerin inceleme ya da yorum aşamalarında anlatımı ve anlaşılmayı kolaylaştırması açısından kullanılması, başka bir deyişle okuyucuya gösterilmesi gerekmektedir. Bu nedenle, salt yazılı anlatım yeterli gelmeyecektir. Anlatım, fotoğraf ve video kayıtları ile desteklenmelidir. Bu nedenle video kayıtlarının yer alabileceği bir bilimsel anlatım tekniği kullanılmalıdır ki bu da akla "belgesel makale"yi getirmektedir. Belgesel makale, hem sözlü ve yazılı anlatımın hem de hareketli görsel kayıtların bir arada kullanılabileceği bir tür anlatım türüdür. Bir tür belgesel çalışması olarak nitelendirebileceğimiz bu tür makalelerin hem internet ortamında hem de içeriklerini dijital platforma aktarabilen ve bu nedenle video görüntülerine de linkler eşliğinde yer verebilen akademik dergilerde yer alması mümkündür. Belgesel makale, davranış folkloru alanında çalışma yapacak araştırmacıları, gözlem ve mülakat tekniklerini kullanarak veri toplama ve bu verileri yazılı anlatım eşliğinde yorumlamanın ötesine taşıyacaktır.

Davranışlar, kültürel bağlamı içinde tespit edilmeli ve yine kültürel bağlamına uygun bir şekilde yorumlanmalıdır. Davranışlara neden olay ya da durumlar, mutlaka çözümleme ya da anlamlandırma sürecinde dikkate alınmalıdır. Davranış folkloruna dönük çalışmalar yapı, performans, anlam ve işlev odaklı olmanın yanı sıra, üç kuşağı esas almalı ve davranışlardaki değişim ve dönüşümler üç kuşak üzerinden değişim ve dönüşüme neden olan faktörler (kitle iletişim araçları, kültürel ve sosyal yapı ve ortamlardaki değişim, kültürel etkileşim, zihniyet değişimi, kapalı ya da yarı kapalı yapının dönüşmesi vd.) dikkate alınarak yorumlanmalıdır. Davranış folkloru konulu çalışmalar, geleneksel davranışların yanı sıra parantez içinde belirtilen faktörlere bağlı bir şekilde yeni yeni ortaya çıkan ve yaygınlaşmakta olan davranışlara da odaklanmalıdır. Yapı, performans, anlam ve işlev odaklı çalışmalar, insan ve toplum odaklı bir şekilde yapılacağı için, davranışlardaki toplumsal değişim ve dönüşümlere bağlı değişim ve dönüşümleri mutlaka sorgulamak ve anlamlandırmak zorundadır.

Davranış folkloru konulu çalışmalar hem ulusal hem de uluslararası düzeyde karşılaştırmaları da içermelidir. Yapılacak karşılaştırmalar, hem

Türkiye'deki halkbilimcileri diğer toplumların kültürleri ve davranışlarını öğrenmeye teşvik edecek hem de dünya üzerindeki davranış çeşitliliklerinin nedenleri, anlamları ve işlevleriyle birlikte gözler önüne serilmesini sağlayacaktır. Bu tür bir tutum, daha çok Türk toplumuna, özellikle de Türkiye Türklerine odaklanan Türkiyeli halkbilimcilerin dış dünyaya açılmalarını sağlamanın yanı sıra, çok daha özgün ve ilgi çekici çalışmaların yapılmasına vesile olacak, çalışmaların yurt dışındaki nitelikli dergilerde yayınlanmasına imkân verebilecektir. Balkanlardan Sibiryaya kadar geniş bir coğrafyada yapılacak davranış folkloru odaklı çalışmalar, Türk Dünyası bünyesine yaşayan Türk topluluklarının davranışları arasında da karşılaştırma yapılmasını sağlayabilecek, Türk toplulukları arasındaki benzerlik ve farklılıkların anlatılar, gelenekler ve inançların yanı sıra davranışlar özelinde de tespit edilip yorumlanmasına imkân verebilecektir.

Sonuç

Biyolojik, zihinsel, psikolojik, sosyal ve kültürel temelleri ya da kökenleri olan sosyal ve kültürel davranışların semboller, anlamlar ve işlevler temelinde incelenip yorumlanması, yukarıda da ifade edildiği gibi, sadece "beden folkloru" kapsamında değerlendirilebilecek bir konu değildir. Kapsamı hakkında yukarıda ana hatlarıyla bilgi verilen "davranış folkloru" nun, insan davranışlarının temelleri ya da kökenleri hakkında bilgi sahibi olan, ayrıca psikoloji, sosyoloji ve antropoloji gibi disiplinlerle irtibatlı folklorcular tarafından "beden folkloru"ndan bağımsız bir şekilde çalışılması, günümüze kadar çeşitli konu ve başlıklar altında tespit edilen fakat semboller, anlamlar ve işlevler açısından yeterince değerlendirilemeyen sosyal ve kültürel davranışların çok daha işlevsel bir şekilde yorumlanabilmesi açısından çok daha yararlı olacaktır.

"Davranış folkloru" kapsamına giren konu başlıkları, geliştirilmeye müsaittir. Kapsamı ileride daha da genişletilecek olan "davranış folkloru" çalışmaları, çeşitli milletlerin sosyal ve kültürel davranışlarının karşılaştırılarak yorumlanmasına imkân verecektir. Bu da bütünüyle Türklere odaklanarak çalışan Türkiyeli halkbilimcilerin çalışma sahalarını genişletecek, çok uluslu çalışmalara imza atmalarını sağlayabilecektir.

KAYNAKÇA

- Aça, M. (2017). Kültür ve dayatma: Türk kültüründe sol el tabusu. *International Conference: The West of The East, The East of The West Proceedings*, 205-2012, Prague/Czechia.
- Aça, M. (2018). Geleneksel Türk dünya görüşünde suret/sima algısı. *Doğu Batı Konferansı III. International Conference; The West of The East, The East of The West, Proceedings*, 17-21, Ohrid-Macedonia.
- Aça, M. (2018). Geniş aile folklorunda kuşaklar arası rekabetin geleneksel görünümüne Balıkesir'den bir örnek: babamın yanında çocuğumu sevmem. *Sosyal Bilimlerde Yeni Yönelimler*, (Ed.: Abidin Temizer - Yaşar Baytal), 69-80, Montenegro: Insitut za Geografiju.

- Aça, M. (2019). Balıkesir yöresi kadın folklorunda simgesel ifade biçimleri. *Uluslararası Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu Tam Metin Bildiriler Kitabı*, (Ed.: Mustafa Aça), 854-869, Çanakkale: Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneği.
- Aslantürk, Z. – Amman, M. T. (2001). *Sosyoloji*. İstanbul: Çamlıca.
- Aydoğan, H. A. (2019). *Türk mitolojisi ve Türk tasavvufi düşüncesinde el sembolü*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Bachrach, A. J. (1962). An experimental approach to superstitious behavior. *Journal of American Folklore* 75, 1-9.
- Bauman, R. (1969). Towards a behavioral theory of folklore: A reply to Roger Welsch. *Journal of American Folklore*, 82, 167-170.
- Ben-Amos, D. - Goldstein, K. S. /ed./ (1975). *Folklore: performance and communication*. The Hague: Mouton.
- Ben-Amos, D. (1971). Towards a definition of folklore in context. *Journal of American Folklore*, 84, 3-15.
- Ben-Amos, D. (1979). The ceremony of innocence. *Western Folklore*, 38, 47-52.
- Bilen, M. – Yasa, S. (2014). *Duygudan eyleme iletişim*. Ankara: Yargı.
- Bock, P. K. (2001). *İnsan davranışının kültürel temelleri (Psikolojik antropoloji)*. (Çev.: N. Serpil Altuntek), Ankara: İmge Kitabevi.
- Bronner, S. J. (1984). Folklore and the behavioral sciences, *Anthropos*, 79 (1/3), 251-255.
- Büyükokutan, A. (2007). Dalaman (Muğla) yöresi kadınlarının bedensel özelliklerle ilgili yorumları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10 (18), 168-193.
- Canatan, K. /ed./ (2016). *Beden sosyolojisi*. 3. b., İstanbul: Açılımkitap.
- Cevizci, A. (1996). *Felsefe sözlüğü*. Ankara: Ekin.
- Cronk, L. (1991). Human behavioral ecology. *Annual Review Anthropology*. Vol. 20, 25-53.
- Cüceloğlu, D. (1991). *İnsan ve davranışı*. 2. b., İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Davis, R. – Campbell, R. – Hildon, Z. – Hobbs, L. (2015). Theories of behaviour and behaviour change across the social and behavioural sciences: a scoping review. *Health Psychology Review*, 9 (3), 323-344.
- Dundes, A. (1998). Halk kimdir?. (Çev.: Metin Ekici), *Milli Folklor*, 37, 139-157.
- Dundes, A. (2005). Folklor nedir?. (Çev.: Gülay Aydın), *Milli Folklor*, 65, 127-129.
- El-Shamy, H. M. (1967). *Folkloric behavior: A theory for the study of dynamics of traditional culture*. Indiana: Indiana University Department of Folklore.
- Gabbert, L. (1999). The "text/context" controversy and the emergence of behavioral approaches in folklore. *Folklore Forum*, 30:1/2, 119-128.
- Göka, E. (2006). *Türk grup davranışı*. Ankara: Aşına Kitaplar.
- Gültekin, M. (2014). Yerelleşme, performans ve beden folkloru bağlamında Balıkesirli masal anlatıcısı Kezban Karakoç. *Milli Folklor*, 104, 46-59.
- Gürçayır, S. (2007). *Çağdaş kentte beden folkloru*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Gürsoy Naskali, E. – Koç, A. /ed./ (2009). *Beden kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- Habermas, J. (2001). *İletişimsel eylem kuramı*. (Çev.: Mustafa Tüzel), C. 2, İstanbul: Kabalcı.
- Haviland, W. A. – Prins, H. E. L. – Walrath, D. – Mcbride, B. (2008). *Kültürel Antropoloji*. (Çev.: İnan Deniz Erguvan Sarioğlu), İstanbul: Kaknüs.
- Ingold, T. (1994). Introduction to culture. *Companion Encyclopedia of Anthropology*, (Ed.: Tim Ingold), 329-349, London and New York: Routledge.
- Işık, E. (1998). *Beden ve toplum kuramı*. İstanbul: Bağlam.
- İnceoğlu, Y. – Kar, A. (2010). *Dişilik, güzellik ve şiddet sarmalında kadın ve bedeni*. İstanbul: Ayrıntı.
- Kaderli, Z. (2017). *Tarihsel ve sosyo-kültürel bağlamı içinde beden ve bedenleşme deneyiminin teorik çerçevesi*. Ankara: Grafiker.
- Kaderli, Z. (2018). Kültürel söylemlerin biçimlendirme yerleşimi olarak beden ve çağdaş beden modifikasyonlarının fenomenolojik boyutları. *Folklor/Edebiyat*, 94, 161-182.
- Laba, M. (1979). Urban folklore: A behavioral approach. *Western Folklore*, Vol. 38, No. 3, 158-169.
- Malott, R. W. (1988). Rule-governed behavior and behavioral anthropology. *The Behavior Analyst*, 11, 181-203.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji sözlüğü*. (Çev.: Osman Akınhay ve Derya Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Mauss, M. (2011). *Sosyoloji ve antropoloji*. (Çev.: Özcan Doğan), İstanbul: Doğubatı.
- Nisbett, R. E. (2105). *Düşüncenin coğrafyası*. (Çev.: Gül Çağalı Güven), İstanbul: Varlık.
- Owen Jones, M. (1982). Another America: toward a behavioral history based on folkloristics. *Western Folklore*, Vol. 41, No. 1, 43-51.
- Ören, Ş. (1999). Kültür ve davranış ilişkisi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25, 307-314.
- Örnek, S. V. (2000). *Türk halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Özkalp, E. – Kasapoğlu, M. A. – Kırel, Ç. – Sungur, Z. (2004a). *Davranış bilimleri-1*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Özkalp, E. – Arıcı, H. – Bayraktar, R. – Aydın, O. – Erkal, B. – Uzunöz, A. (2004b). *Davranış bilimlerine giriş*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Paredes, A. – Bauman, R. (Ed.) (1972). *Toward new perspectives in folklore*. Austin: University of Texas.
- Roane, H. S. – Betz, A. M. (2002). Behavior analysis. *Encyclopedia of Human Behavior*, (Ed.: V. S. Ramachandran) Volume 1, 267-273, USA: Elsevier.
- Schaefer, R. T. (2010). *Sociology*. McGraw-Hill Medical Publishing.
- Şimşek, M. Ş. – Akgemci, T. – Çelik A. (2014). *Davranış bilimleri*. Konya Eğitim.
- Turner, B. S. (1996). *The body & society -explorations in social theory, culture & society*. London: Sage.
- Watts, L. S. (2007). Bodylore. *Encyclopedia of American Folklore*, New York: Facts on File.

- Weber, M. (2002). *Sosyolojinin temel kavramları*. (Çev.: Medeni Beyaztaş), İstanbul: Bakış.
- White, L. A. (1949). *The science of culture*. New York: Grove Press.
- Yılmaz, A. M. (2019). Beden folkloru bağlamında kutsal ziyaret geleneği. *International Journal of Language Academy*, Vol. 7/2, 582-594.
- Yolcu, M. A. (2018). Türk folklorunda saçların saklanmasına yönelik uygulamalar üzerine. *Sosyal Bilimlerde Yeni Yönelimler*, (Ed.: Abidin Temizer - Yaşar Baytal), 39-44, Montenegro: Insitut za Geografiju.
- Young, K. (1998). Beden folkloru. (Çev.: Serpil Cengiz), *Milli Folklor*, 38, 136-139.

EFSA NELERİN İŞLEVLERİNDEN BİRİ OLARAK TEDBİR



PRECAUTION AS ONE OF THE FUNCTIONS OF LEGENDS

Aysun DURSUN*

ÖZ: Bir topluma ait pek çok sosyal ve kültürel unsuru barındıran efsaneler, halk arasında yaygın bir şekilde bilinmektedir. Yaşanılan olaylardan bir hisse çıkarmak ve bunları gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla anlatılan efsaneler, günlük yaşamın içinde yer alan pek çok olayı konu edinir.

İnsanlık tarihinde yaşanan ibret öyküleri, inanç temelli anlatılar olan efsanelerin halk arasında anlatılarak tekrarlanmasıyla toplum tarafından alınan tedbirlere dönüşür. Efsaneler, hatalı davranışların, adaletsizliğin, erdemsizliğin ve benzerinin toplumda yerleşmesini engellemek için âdeta bir uyarı niteliği taşır. Bir konu, durum, olay hakkında yapılmaması gerekenler sıralanır, örnekler verilerek açıklanır. Toplumsal bilinçdışının konuyla ilgili teamülleri bu anlatılarla o toplumun bireylerine aktarılır.

Türkiye'nin pek çok şehrinde yaygın bir şekilde varlığını koruyan efsaneler, özellikle taş kesilme motifi aracılığıyla alınan tedbirlerin kalıcı olmasına yardımcı olur. Köy, yer, mesken adları etrafında anlatılan efsaneler ise o coğrafyanın sahiplenilmesini sağlar. Bir toplumda söz sahibi olmuş kişileri merkeze alarak aktarılan bu metinler, halk arasında bir yanlışlığı engellemek veya eksikliği gidermek hususunda alınan tedbirlerden biri olarak sözlü kültür anlatıları arasında önemli bir yer bulur.

Bu çalışmada Prof. Dr. Saim Sakaoğlu'nun *101 Anadolu Efsanesi (1976)* adlı eserinde yer alan efsaneler taranmıştır. Söz konusu anlatılardan seçilen örneklerle toplumda yapılmaması gereken tavır ve davranışlar için alınan tedbirler tespit edilerek efsane türünün işlevlerinden biri olarak ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Efsane, tedbir, işlev, sözlü kültür anlatıları, aktarım.

ABSTRACT: *Legends that contain many social and cultural elements of a society are known commonly among the public. Legends which told for the purpose of taking a share of living events and transfer these to the next generations deal with many events that take place in daily life.*

The exemplary stories, which lived in human history turn into precautions taken by the society with the repetition of legends which are faith-based narratives among the public. Legends settled in public almost as a warning to prevent misconduct, injustice, viciousness etc. Not to do about a subject, situation and event are listed and explained with examples. Customs about social unconscious transferred to individuals of that society with these narratives.

Myths that already existed widely in many cities of Turkey, in particular helps the precautions taken to be permanent by petrification motif. Legends told around the names of villages, places, and dwellings ensure that this geography is owned. These texts, which are transferred by focusing on people who have a voice in a society, find an important place among the oral cultural

* Dr. Öğretim Üyesi – Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Muğla - adursun@mu.edu.tr (ORCID ID: 0000-0002-1614-3618)



narratives as one of the precautions taken to prevent a mistake among the public or to eliminate the deficiency.

In this study, the legends which is in Prof. Dr. Saim Sakaoglu's 101 Anatolian Legends (1976) were scanned. The precautions taken for the attitudes and behaviors that should not be done in the society were determined with the examples selected from the narratives aforementioned and they were put forward as one of the functions of the legend genre.

Keywords: Legend, precaution, function, oral culture narratives, transference.

Giriş

Toplumların var olmasında ve varlıklarını sürdürülebilmesinde önemli katkıları olan kültür, geçmişten günümüze deneyimler ve sözlü kültür anlatıları yoluyla aktarılmaya devam etmektedir. Önceki kuşakların sahip olduğu bilgi ve beceriler gelecek nesillere yol göstererek kültürün sürekliliğine katkıda bulunur.

Halkbilimi kültürün istikrarlılığının korunması için önemli bir mekanizmadır. Gelenekleri ve ahlaki standartları telkin etmek, uygun davranıldığında övgüyle ödüllendirmek, toplumsal kuralların dışına çıkıldığında eleştiriyile cezalandırmak, gelenekler değerlendirildiğinde onlarla oldukları gibi yetinmeyi önermek ve günlük yaşamın zorluklarından, eşitsizliklerden ve adaletsizliklerden kurtulmak veya katlanmak için telafi edici bir yol bulmaya yardımcı olmak gibi işlevlere sahiptir (Bascom, 2019: 83). Halkın olaylara veya durumlara bakış açısını yansıtmak, geleneklerin işlevselliğini korumak için sözlü kültürün taşıyıcılarından olan anlatılar devreye girer.

Anlatıcı tarafından bilinçli olarak gerçek olaylar aktarıldığını iddia eden, dinleyicilere bu olayın gerçek olup olmadığını, gerçek ise nasıl olduğunu düşündüren ve bu gerçekten haberdar olmayı isteyen efsaneler bu anlatılar arasında yer alır. Nesilden nesile sözlü aktarım yoluyla geçen karakteristik bir şekle sahiptir (Lüthi, 1995: 66). Kuşaklar arası iletişimin kimi zaman sağlanmasına kimi zaman da güçlendirilmesine katkıda bulunur. Bir topluma ait ortak temel değerler kültürün bileşenleri olarak bu anlatıların aktarılmasını kolaylaştırır.

Toplumun teamüllerine ters düşmeyecek tavır ve davranışların belirleyicilerinden biri erdemdir. Bireyin ruhsal olgunluğunun ve pek çok açıdan tamamlanmışlığının göstergesi erdemli tavır ve davranışlar sergilemesidir. Erdemli bireylerin yetişmesi toplumların önemli hedefleri arasındadır. Bu bağlamda ailede başlayan eğitim süreci toplumsal yaşamda devam eder. Toplum, yerel ve evrensel kabuller çerçevesinde nitelikli bireylerin yetiştirilmesini ister.

Sözlü kültür anlatıları toplumun etik ve estetik değerlerine bağlı olarak beğenilerinin ve edimlerinin gelişmesine yardımcı olur, pek çok değer aktarılmasında önemli katkılar sağlar. Efsaneler üzerinden aktarılan

söz konusu değerler bireyleri aksinin yapılmaması konusunda tedbir almaya sevk eder. Mukayese ve muhakeme yeteneğini kullanan birey bu anlatıların iletilerini çözümler, yorumlar ve hangi konularda dikkatli olması gerektiğini öğrenir.

Mitlerden aldığı mirası günümüze taşıyan efsaneler, aktarıldığı toplumun değerlerini barındırdığı, inanç temelli ve genellikle kısa, özlü bir anlatıma sahip oldukları için toplumun fertlerinin anlatılan/yaşanılan olay veya durumdan kendilerine bir hisse çıkarmalarına uygun anlatılardır.

Efsanelerin pek çok işlevi vardır. İşlev, insanların yardımlaşma yoluyla ve kendi ellerindeki nesnelere kullanarak, tüketerek karşıladıkları ihtiyaçlar olarak tanımlanabilir (Malinowski, 2016: 43). Toplumun ihtiyaçlarına cevap veren anlatılar olarak efsaneler, gelenek ve göreneklerin yaşamasını, devamlılığını sağlar, topluma yön verici telkin verme özelliğine sahiptir, bağlı oldukları yere ve tipe manevî değer kazandırır, toplumda koruyucu ve ruhen tedavi edici etki gösterirler (Önal, 2013: 27).

Toplumda nelerin yapıp nelerin yapılmayacağını telkin eden efsaneler, yoksullara, hastalara, ekonomik açıdan güçsüz olanlara yardım edilmesini öğütleyerek insanları iyilik yapmaya ve yardımda bulunmaya teşvik eder. İyilerin ödüllendirildiği kötülerin cezalandırıldığı efsanelerin amaçlarından biri bireylere istedik davranışlar kazandırmaktır (Özmen, 2019: 80).

Herhangi kişisel bir deneyimden önce zihnimizin geçmişte yaşanmış şeylerin tipik biçimlerinden oluşmuş bir genel çerçeveye göre eğilim göstermiş olması gerekir. Sınırları zaman içindeki deneyimlerimize göre çizilen kavrama dünyası anımsamaya dayanan bir beklentiler bütünüdür (Connerton 1999: 15). Bu bağlamda toplum, bireylere fark ettirmeden ama toplumun dinamiklerini göz önüne alarak kişilerin olayları/durumları yorumlamalarını ve yaşananların sonuçlarını değerlendirmelerini salık verir. İstenmedik tavır ve davranışlar efsaneler aracılığıyla sözlü toplumsal uyarılara dönüşür. Toplum bu uyarıların bireyler tarafından dikkate alınmasını ister. Anlatının içinde uyarıları ciddiye alanlar ödüllendirilir, uymayanlar ise cezalandırılır. Sözü edilen süreç, halkın toplumsal teamüllerin sürekliliğini sağlamak amacıyla aldığı tedbirler olarak değerlendirilebilir.

İyiler efsanelerin sonunda ödüllendirilir. Âdil olmak, yalan söylememek, aile birliğine önem vermek, çalışkan olmak, kutsala saygılı olmak vb. gibi erdemlerin aktarıldığı efsanelerde ödüller önemli bir yer teşkil eder (Özmen, 2019: 80-81). Aksi davranışları sergileyenler de doğal olarak cezalandırılmış olur.

Bu çalışmada Prof. Dr. Saim Sakaoğlu'nun *101 Anadolu Efsanesi* (1976) adlı eserinde yer alan efsaneler taranmış, seçilen örneklerle toplumda yapılmaması gereken davranışlar için yine toplum tarafından alınan tedbirler tespit edilerek efsane türünün işlevlerinden biri olarak ortaya konulmuştur.

Fırsatçılığı Engellemek İçin Alınan Tedbir

Yaşamın akışı içinde sağlıklı günlerin yanında hastalıklar da görülür. İnsanlar bu zor ve bakıma muhtaç durumlarında kendilerine sunulan çözümleri kabul etme eğilimindedirler. Ancak burada önemli olan husus insanların böylesi durumlarından yararlanmamaktır. Bir toplumda yaşamak, o toplumun ferdi olmak güven bağının kuvvetlendirilmesi ve fırsatçılıktan uzak durmayı gerektirir.

“Yılanlı Hamam” efsanesinde yatır ve mezarların yanından çıkıp gelen cılız bir kurdun kaynak suyunda şifa bulması sonucu çevredekilerin de bu amaçla kaynak suyuna geldikleri anlatılır. Bir gün, ücretsiz olan bu şifalı suyun girişinde para alınmaya başlanır. Civardakilerin bir sonraki gelişinde kapıda bir yılan belirir ve içeri kimseyi almaz. Para almaktan vazgeçerler, yılan ortadan kaybolur (Sakaoğlu, 1976: 167-168). Bu efsane fırsatçılığın önüne geçilmesi adına halk tarafından alınmış bir tedbirdir. Herhangi bir kimsenin çabası veya masrafı olmadan elde edilen tedavinin bir zaman sonra bir bedel karşılığı satılması hamamın kapısında bir yılan belirmesine neden olur. Yılan sembol bir değer olarak efsanede bir yönüyle şifayı bir yönüyle de fırsatçılık yapmanın kötü bir şey olduğunu temsil eder.

“Dikmetaş” efsanesinde sert geçen bir kış mevsiminde köylüler hayvanları için gerekli samanı bulamaz. Köyde hayvanlara yiyecek verebilecek bir tek zengin kişi vardır. Bu kişi, köylülerden biri tarafından kendisinden yardım istenmeye gelindiğinde içinde bulunan zor durumu bildiğinden adamın güzel kızına talip olur. Baba kızını evlendirmeye razı olur. Ancak kız mecbur kalarak evleneceği için adamın mallarının taş kesilmesi için her gün dua eder. Kızın duası kabul olur (Sakaoğlu, 1976: 43-45). Bu anlatıda insanların düştükleri zor durumdan faydalanarak bir çıkar sağlamaya çalışan kişinin kendi kazdığı kuyuya düştüğü ve elindeki mallardan olduğu görülmektedir. Kızın rızası olmadığı halde ailesi için fedakârlık yapan genç kızın duası Allah tarafından kabul görmüştür. Gündelik yaşam içindeki dengeler bu efsaneyi anlatanlar ve dinleyenler tarafından sorgulanır. Zenginlik ve yoksulluk her an yön değiştirebilir. Önemli olan insanların her türlü durumda erdemlerini koruyabilmeleridir. Bu efsane zengin olan kişiyle benzer düşünceler içinde olabilecek kişilere, fırsatçılığa karşı halkın aldığı bir tedbir olarak değerlendirilebilir.

Haksızlığın Engellenmesi İçin Alınan Tedbir

Hak, hukuk, adalet toplumu yönlendiren önemli kavramlardır. Gündelik yaşamda işleyişin aksamaması, insanların belli bir düzen içinde hayatlarını sürdürebilmeleri bu kavramların tesis edilmesiyle yakından ilgilidir. Toplumun fertleri gerek bizzat şahit oldukları gerekse duydukları haksızlıklara karşı kayıtsız kalamazlar. Dolayısıyla böyle bir durum veya olay gerçekleştiğinde kısa sürede kulaktan kulağa yayılır. Sözlü kültür anlatıları bu görevi üstlenerek gelecek kuşaklara önemli iletilerin

aktarılmasını sağlar. Benzer hataların yapılmamasını ve hata yapmamak için tedbirli olunması gerektiğini gösterir.

“Üç Kardeş Kanı” efsanesinde düşmanlardan kurtulmasına yardım ettikleri halde bölgenin kralı tarafından kendilerine haksızlık yapılan üç kardeşin taş kesilmesi anlatılır (Sakaoğlu, 1976: 48-49). Bu efsane bir yiğitlik göstermelerine rağmen haksızlığa uğrayan üç kardeş gibi kişilere bir daha benzer şekilde davranılmaması için alınan önlemdir. Taş kesilen kardeşler, uğradıkları haksızlığın simgesi olarak âdeta ölümsüzleşmişlerdir.

Bir toplum düzeni içinde yaşayan bireylerin birbirlerine karşı hak, görev ve sorumlulukları vardır. Gündelik yaşamda kişiler hata yapabilir veya yanlış kararlar verebilirler. Ancak bir toplum olmak, söz konusu hata veya eksikliklerin giderilmesini ve bir daha tekrarlanmasını engellemeye çalışmayı gerektirir. Buna benzer eksiği giderici, telafi edici tavır ve davranışlar kişinin toplumda bir konum sahibi olabilmesine ve bu konumu kalıcı hale getirebilmesine katkı sağlar. Aksine bir kişinin eksiğini gözetmemek veya iyi niyet göstermeden olayları aktarmak esasen konuyu birinden diğerine taşıyan kişiye zarar verir.

“Hamaz (Gammaz) Çakılı” efsanesinde bir taş yığının köylülerin taş atarak geçtiği bilinir. Bir zamanlar birinin arkasından konuşan kişinin köylüler tarafından taşlanarak öldürüldüğü ve oraya gömüldüğü anlatılır. Daha sonra köyde burada taş atmak âdet haline gelir (Sakaoğlu, 1976: 97-98). Bu anlatı toplumun bir kişiyle ilgili haksız yere konuşulmasını engellemek için aldığı tedbirdir. Söz konusu yanlış davranışın ölüm gibi kötü bir sonucu olabilir. Somut örnekler yoluyla insanlara yanlış düşülen bu ve benzeri durumlar hatırlatılır. Böyle bir davranışı tekrarlayacak olanlara ciddi bir uyarı niteliği taşır. Efsanede anlatılan alan ve atılan taşlar toplum tarafından alınan tedbirin sembolik yansıması olarak değerlendirilebilir. Üst üste konan laflar, üst üste konan taşlar gibi bir yığın oluşturur. Taşı atan kişi ve atılan taşlar aracılığıyla oluşan yığın, bir kişiyle ilgili haksız yere konuşmanın yanlışlığını toplumun bireylerine anımsatır.

“Büyük Ağrı, Küçük Ağrı ve Murat Suyu” efsanesinde iki aile arasında var olan kan davası ve sonuçları anlatılır. Bir ailenin bütün fertleri ailenin babası evde yokken öldürülür. Öldürülenler arasında altı aylık bir bebek de vardır (Sakaoğlu, 1976: 60-63). Bu anlatıda halk vicdanı, insanların haksız yere öldürülmesini hazmedemez. Yapılan yanlış davranışa tezat insan eliyle yok edilemeyecek dağ gibi, nehir gibi heybetiyle insanları etkileyen doğa unsurlarıyla özdeşleştirerek bu efsane anlatıldıkça söz konusu yanlış davranışların tekrarlanmaması gerektiğini hatırlatan bir tedbire dönüşür.

“Tortum” efsanesinde bir beyin Tortum adında çok güzel bir kızı vardır. Tortum’daki Kalebeyi’nin oğlu da bu kıza âşık olur. Ancak bir türlü kıza kavuşamaz. Bir gün yiğidin biri, iyi bir at ve bir miktar para karşılığında kıızı getirebileceğini söyler. Bu yiğit, kıızı getirir. Kız, beyin oğluyla evlendirilir ancak kısa bir süre sonra ölür. Vasiyetinde onu kaçıranların ölümüne sebep olduklarını bu yüzden bu yere adını vermeleri gerektiğini söyler (Sakaoğlu,

1976: 222-223). Bu efsanede kaçırılarak evlendirilen bir genç kızın durumu, yaşadığı zorluklar karşısında hissettikleriyle verilmiştir. Türk kültüründe vasiyet, bir sorumluluk, verilen bir söz olarak görüldüğünden önemli bir yere sahiptir. Genç kız, kendisine yapılan haksızlığı vasiyetinde ifade eder. Bu efsanenin aktarılması genç kızın başına gelenlerin başka genç kızların başına gelmesini engellemek için alınmış bir tedbir niteliğindedir.

İftira Etmenin Zararlarını Engellemek İçin Alınan Tedbir

Bir kimseye haksız yere yüklenen davranışlar, yapmadığı bir şeyle itham edilmesi bir toplumun temel değerlerini sarsabilecek sonuçlar doğurabilir. Aile içi ilişkilerin sarsılması, toplumsal bağların zayıflamasına neden olur. Bu yüzden toplum bir kişiye iftira edilmesine karşı tedbirini efsaneler aracılığıyla alır.

“Sarıkız” efsanesinde bir köyde yaşayan güzel bir kız vardır. Bu kızın talibi çoktur. Babası kızını rahat edebileceği biri ile evlendirmek ister. Ancak bir gün kötü niyetli kişiler kıza iftira ederler. Babaya kızını öldürmesi için baskı yaparlar. Baba, kızına kıyamaz, onu öldürmez. Ancak kıza dağda tek başına bırakır. Kız ölmez, özellikle fırtınalı günlerde gelene gidene yol gösterir. Kızının ölmediğini duyan baba, yanına gider. Orada can verir. Bu alana “Babatepe” adı verilir. Kızın öldüğü yere de “Sarıkız” denir (Sakaoğlu, 1976: 103-104). İftira etmenin sonuçlarını anlatan bu efsane, durumun kötülüğünü ve insanlara ne kadar zarar verdiğini gösterir. Anlatı aracılığıyla halk böyle yanlışlara düşebilecek kişileri uyarır. İnsanların iftiradan uzak kalması için tedbir alır. Hem babanın hem de kızın can verdiği yerler etrafında anlatılanlar kötü niyetli kişilerin yaptıkları yanlışın unutulmasına engel olur.

İstenmeyen Davranışın Engellenmesi İçin Alınan Tedbir

Efsaneler her şeyden önce toplumda fark edilen, rahatsız edici olayların belirlenmesine dikkati çeker. Günümüz koşullarında verdikleri haberlerden prensip olarak şüphe edilmeyen kitle iletişim araçları gibi inanılabilirlik iddiasındadırlar. Efsane “geri doğru sorar”, sebep arar ve bu arada çoğunlukla derinlere, sebeplerin sebeplerine doğru gider. Sonunda bu, “ilk sebep”e gelinceye dek devam eder. Düz ovada dikkat çeken muazzam bir kaya, bir “buluntu” vardır. Birçok insan onun önünden gelir geçer. Bir kişi gelir durur ve şaşırır. Normal olmayana duyulan bu şaşkınlık efsane nüvesidir. Tek katlı, sadece rahatsız edici büyüklükte, düz ovanın ortasındaki bir taşla ilgili efsane türünden anlatılar ilgi çeker, şaşılmalı değerlerde olan aynı zamanda efsane değerindedir (Buch, 1992: 13).

Efsanelerde her cins varlık taş kesilebilir. Bunların başında insan gelir. Hayvan, bitki, eşya ve doğüstü varlıkların nadiren de olsa sel sularının ve denizin taş kesilmesi söz konusudur. Efsanelerin çoğunda şahıslara ad verilmez. Bu kişiler arasında gerçekten yaşayanlar olduğu gibi, anlatmayı kolaylaştırmak için bir ada bağlanan şahıslar da vardır. İnsanlar bazen yalnız başına, bazen de toplu bir halde taş kesilirler. Gelin, damat ve düğün

alayındakiler, hayvanlar ve eşyaları da taş kesilir. “Taş kesilme” çeşitli şekillerde gerçekleşir, iyiler için bir kurtuluş, kötüler için ise bir cezadır. Asıl amaç ise insanlara ders vermektir (Sakaoğlu, 1980: 38, 40). Türkiye’nin pek çok şehrinde benzer durumlarla oluşmuş, bu nitelikte efsaneler mevcuttur. Farklı şehirlerden seçilen örnekler halkın benzer durumlar için aldığı tedbirleri ortaya koyar.

“Gelin Taşları” efsanesinde müstakbel gelin ile kayınbirader arasında halk tarafından uygun bulunmayan yakınlaşmanın sonu taş kesilmedir (Sakaoğlu, 1976: 15-16). Halk buna benzer olası durumlar için tedbirini alır. “Taş kesilme” ciddi bir durumdur, bir anlamda görüldükçe, görülenin hikâyesi anlatıldıkça var olmak demektir. Taş kesilenler uzun süre hatırlanacaktır. Başlarına gelenler bir efsaneye dönüşenler sonsuza kadar yaşayacaktır. Bireyler böyle bir yanlışa düşmemeleri için uyarılır, benzer davranışları sergileyenler taş olacaktır. Taş kesilen müstakbel gelin ile kayınbirader, taşlaşmış görünümüleriyle ders verecek şekilde geleceğe taşınacaktır.

“Gelin Taşları” adlı bir başka efsanede babasının evlendirmek istemeyeceği birini seven bir kızın başına gelenler anlatılır (Sakaoğlu, 1976: 17-19). Kız, sözünü dinlemediği için babasının bedduasına tutularak taş kesilmiştir. Bu efsane, evlilik gibi önemli bir kararda anne ve babanın sözünün dinlenmemesi ihtimaline karşı halkın aldığı bir çeşit önlemdir.

“Gelincik Kayaları” efsanesinde bir kral oğlu da olsa kızını istemediği biriyle evlendirmemek için beddua eden annenin gelin alayının taş kesilmesine sebep olması anlatılır (Sakaoğlu, 1976: 22-23). Bu efsane yukarıda anlatılan “Gelin Taşları” efsanesiyle benzerlik göstermektedir. Aradaki fark bu anlatıda beddua edenin anne olmasıdır. Böylelikle toplumda anne veya babanın sözünün dinlenmesi gerekliliği bu defa tersten bir okumayla annenin bedduasıyla alınan bir tedbire dönüşür.

“Menekşe Kalesindeki Heykeller” efsanesinde yaşları yirminin altında olan iki genç birbirlerine gönül verirler ancak her ikisinin ailesi de evlenmelerini istemez. Gençler sözleşip evden kaçarlar. Bu durumu haber alan aileler peşlerine düşerler. Kız, zor durumdan kurtulmak için dua eder, taş kesilirler (Sakaoğlu, 1976: 29-30). Efsanede gençlerin, kendi hayatları hakkında ciddi bir karar verirken dikkatli olmaları, evlilik gibi bir kararda da ailelerin görüşlerini göz ardı etmemeleri gerekliliği anlatılır. Bu durum gençlerin ani veya yanlış kararlar vermesini engellemek için bir tedbir niteliği taşır. Benzer durumlar “Oğlan-Kız Kabiri” (Sakaoğlu, 1976: 67-68), “Nazlı ile Beyin Oğlu” (Sakaoğlu, 1976: 220-221), “Karyağdı” (Sakaoğlu, 1976: 155-156), “Kes Doğan” (Sakaoğlu, 1976: 224-225) efsanelerinde görülmektedir. Bu efsaneler hem anne babalar için hem de gençler için bir uyarı mahiyetindedir. Gençlerin ailelerinin rızası olmadan evlenmelerinin pek mümkün olmadığını olsa dahi mutluluğun gerçekleşmesinin zorluğunu gözler önüne serer. Anne ve babaların yanlış karar vermelerinin ve ön yargılı olmalarının en çok kendi evlatlarına zarar verdiği görülmektedir. Hemen

hemen her zaman ve yerde buna benzer olayların yaşanması muhtemeldir. Bu tip efsaneler toplumda aynı şeyleri yaşama ihtimali olan kişilerin tedbir almasını sağlayabilmek için halk irfanının aktarılmasıdır.

Kendini Beğenmeyi/Böbürlenmeyi Engellemek İçin Alınan Tedbir

Toplum, kendini var eden bireylerin alçak gönüllülük, yiğitlik, doğruluk vb. gibi niteliklere sahip olmasını destekler. Sözlü kültür anlatıları toplumsal teamülleri bireylere aktarırken aynı zamanda neyin doğru neyin yanlış olduğunu öğretir. Kişinin kendini beğenmesini veya böbürlenmesini engellemek için gereken tedbir alınmış olur.

“Görmeli Köprüsü” efsanesinde köprü inşa eden bir usta ile kalfa vardır. Kalfa bir sebepten ustasına darılır. Suyun başka bir tarafına gidip köprü yapar ve bu köprüyü ustasının görmesini ister. Ustası gelir ve beğenisini köprüye isim vererek ifade eder (Sakaoğlu, 1976: 83-84). Bu anlatı önyargı, kibir, kendini beğenmişlik gibi olumsuz duygu, tutum ve davranışları bir tarafa bırakabilmek için alınan tedbirlerden biridir. Yaşam yolunda yaşça büyük olanların, marifet ve ustalık kazananların tecrübelerini küçüklerine aktarması, yapabilecekleri yanlışları anlayışla düzeltebilmeleri ve davranışlarıyla örnek olmaları beklenir. Usta, herhangi bir kibire kapılmadan, kin duymadan kalfanın yanına gider ve takdirini ona bildirir. Bu efsaneyi dinleyenler ustanın olumlu tavrı karşısında kalfanın yanlış yaptığını düşüneneğinden söz konusu hatanın bir başkası tarafından yapılması engellenmiş olur.

“Bakkalzade Hoca Mehmet” efsanesinde Hoca Mehmet’in oturduğu yazlık sayılabilecek ev, şehirden biraz uzak bir konumdadır. Şehrin ileri gelenlerinin de evleri burada bulunmaktadır. Bir cuma günü Çelebi Efendi arabayla camiye doğru giderken Hoca Mehmet ile karşılaşır. Namaz vaktinin yaklaştığını söyleyerek arabaya davet eder. Ancak Hoca Mehmet bu teklifi kabul etmeyince Çelebi Efendi bu duruma bozulur. Çelebi Efendi camiye vardığında Mehmet Efendi’nin onlardan önce orada olduğunu görür. Bu durum karşısında düşünceleri için hemen Mehmet Efendi’den özür diler (Sakaoğlu, 1976: 119-120). Bu efsanede pek çok ders verilmektedir. Kişilerin yersiz övünmelerinin, böbürlenmelerinin kendilerini yanıltmaktan başka bir şey olmadığı anlatılır. Kişinin cevherinin içinde olduğunu aktaran önemli bir uyarı niteliğindedir. Böylece insanları bu yanlış düşmemeleri hususunda tedbir almaya davet eder.

“Hasan Dağı” efsanesinde biri Aksaray’da biri de dağda oturan iki arkadaştan bahsedilir. Bir zaman sonra bu iki arkadaş erdiklerini fark ederler ancak bunu kimseye söyleyemezler. Ali Baba, Hasan Dede’yi görmeye gider, kendisinin erdiğini söyleyince Hasan Dede de erdiğini ona söyler. Birbirlerinin kerametlerini nasıl olsa anlayacaklarını düşünürler. Bir yaz günü Hasan Dede dağdaki karlardan birazını alır ve çıkınına koyar. Ali Baba’nın dükkânına gelir, orada bir müddet oturur ancak karlar erimez. Hasan Dede, Ali Baba’nın dükkânının yanındaki hamamdan çıkan bir kadının

yanlışlıkla açılan göğsünü görür. Karlar erimeye başlar, Ali Baba Hasan Dede'ye şehirde erenlik etmekle dağda erenlik yapmanın farklı olduğunu söyler. Daha sonra bir gün Ali Baba eline ateş alıp Hasan Dede'ye doğru gider. Dağdaki kulübeye ulaştığında ateş hala yanmaktadır ancak Ali Baba'nın elinde herhangi bir yanık yoktur. Ali Baba tekrar şehre dönerken aradaki farkı Hasan Dede'ye hatırlatır. Bunun üzerine Hasan Dede sinirlenir, Ali Baba'nın arkasından bir taş yuvarlar. Ali Baba döner ve taşı tutar. Bu yerler böylelikle ad alırlar (Sakaoğlu, 1976: 121-123).

Kişinin insani zaaflarından kurtulması, erdem sahibi olması çok kolay değildir. İnsanların kendilerini beğenmeye meyilli olduğu bilinmektedir. Bir şeyi başarmış olmanın verdiği gurur, kişiyi bazen zor duruma düşürebilir. Bir insan sır tutmasını bilmeli, kimi zaman marifetin dışarıdan fark edilerek iltifata tabi tutulmasına izin vermeli, sabırlı olmayı öğrenmelidir. Anlatı bu davranışların kazanılması için bireye âdeta bir uyarı niteliği taşıyarak yanlışla düşmemek, kendini beğenmeyi engellemek için alınan bir tedbir olarak düşünülebilir.

Belirli bir tarihî olayla veya şahsiyetle bütünleştirilen efsaneler, anlatıcısının coğrafi alan kavramına uygundur, sözü edilen belirli bir yerle birleştirilir. Efsanelere, anlatıcı tarafından inanıldığı için efsanelerde doğaüstü olaylar yer alsa da anlatıcıya göre gerçek bir hikâyedir (Sakaoğlu, 2009: 19). Bu tip efsanelerde yaşanan olayların Ali Baba ve Hasan Dede isimleri üzerinden anlatılması halkın efsanede aktarılan olaylara olan inancını güçlendirir.

Merhametsizliğe Karşı Alınan Tedbir

İnsan olmanın gereği olarak kişi çeşitli duygu ve düşüncelerle bazı kararlar alabilmektedir. Olumlu duyguların karşıladığı durumlar için olumlu, olumsuz duyguların karşıladığı olaylar için olumsuz tavır sergilenmesi olağandır. Bu bağlamda toplumların öncelendiği duygu, değer ve davranışlar sözlü kültür anlatılarıyla örnek verilerek anlatılır.

“Çeç Dağı” efsanesinde ekinlerini hasat edip bir tepe gibi yığan çiftçiden, fakirin biri bir miktar buğday ister. Çiftçi bir şey vermediği gibi fakiri azarlar. Fakir, çiftçiye içerler ve malının mülkünün taş olmasını diler, dileği kabul olur (Sakaoğlu, 1976: 41-42). Bu efsanede kuşaklararası iletişimi sezdirerek artıran bir iletişim metodu bulunmaktadır. İhtiyacı olan kişinin geri çevrilmemesi gerektiği efsane aracılığıyla onlarca yıl anlatılarak bir sonraki kuşağın aynı hatayı yapmasını engellemek için bir tedbir gibi aktarılmış olur.

“Ayakbastı Mevki” efsanesinde Horasan Erenlerinden Keçeci Baba asasının peşinden Anadolu'ya gelir. Köyden bir kadından abdest almak için su ister. Yakındaki ırmağı işaret eden kadın, suyu vermez. Eren, asasını yere saplar, oradan su çıkar. Bu suyla abdest alan Keçeci Baba kendisine su vermedikleri için köyün yok olmasını ister. Köyün yerinde bugün mezarlık vardır. Sadece üzerinde ayak izi olan bir taş bulunmaktadır (Sakaoğlu, 1976:

95-96). Bu anlatı, halk arasında “Tanrı misafiri” olarak anılan herhangi bir kişiyi, korumak için merhametsizliğe karşı alınmış bir önlemdir. Özellikle eski dünya düzeninde pek çok zorluğu aşarak yoldan gelen kimseye yardım edilmesi gerektiği ortaya konulur. Benzer bir durum “Efteni Gölü” efsanesinde görülür. Bir gün Hızır bir köye gelir, bir parça ekmek ister. Kapısını çaldığı kadın ekmeği vermez. Hızır, köyden ayrılırken köyün sular altında kalmasını diler. Efteni Gölünün bu şekilde oluştuğu anlatılır (Sakaoğlu, 1976: 161-162).

Efsanenin getirdiği açıklama o zamanın dünya imajına bağlıdır. İçinde yaşanılan dönem de dâhil olmak üzere her çağ, dünyayı elinden geldiğince yorumlar (Buch, 1992: 13). Bu bağlamda günümüz koşullarında anlamsız gibi gelen kimi tutum, davranış veya uygulamalar kendi döneminde anlaşılabilir. Yolda olmak demek, evden ve her zamanki imkanlardan uzak olmak demektir. Geçmişte de günümüzde de yolcunun günün koşullarına göre bir başkasının yardımını gerektiren çeşitli ihtiyaçları olabilir. Türkiye’nin pek çok şehrinde anlatılan Hızır efsaneleri ön yargılı olmamayı, yardım isteyene merhamet göstermek gerektiğini, dayanışmayı salık verir. Toplum içinde bu değerlere önem verilmesinin altı çizilerek aksinin yapılmaması için anlatılan efsaneler aracılığıyla tedbir alınmış olur.

“Pirler” efsanesinde vaktiyle bir köye gelen iki Pirden bahsedilir. Pirler pınar başında çalışan kadınlardan su ister. Kadınlar eğlence olsun diye suya çer çöp atarlar. Bunun üzerine Pirler o köyü kargışlar. Sonra başka bir köye giderler, o köyün kadınları suyun üzerine birkaç yaprak koyarlar. Pirler bunun nedenini sorduklarında yoldan geldikleri için terli olabileceklerini o yaprakları ayıklarken zaman geçeceği için hasta olmayacaklarını söylerler. Pirler bu köye dua eder, köyden bereket eksik olmaz (Sakaoğlu, 1976: 209-210). Bu anlatı her iki yönden olayın aktarılması bakımından önem taşır. İlk örnekte yardım isteyen Pirlerle eğlenenleri, ikinci örnekte ise onlara yardım edenleri anlatmaktadır. Yardım isteyen kişilere merhamet gösterilmesinin önemi bu efsaneye daha açık bir şekilde anlaşılır. Pirlerin hasta olmasını önlemek için sunulan su örneği yardımseverliğin ödülle buluşmasını sağlar. Köye bereket getirir. Merhametsizliğe karşı alınmış bir tedbir olarak su vermeyen köyün kargışlandığı görülür.

Ön yargılı Olmamak İçin Alınan Tedbir

Efsaneler şahıs, yer ve olaylar hakkındadır. Günümüzde geçmişteki pek çok tarihî olaya bağlı olarak efsaneler anlatılabilmektedir. Anlatıların inandırıcılık özelliği vardır. Genellikle şahıs ve olaylarda olağanüstü olma özelliği görülür. Başlangıçta normal bir insan olan kahraman zamanla kendisini olağanüstülük zırhıyla kaplar. Bir çoban bir zaman sonra tayyi zaman tayyi mekân yapabilen bir veliye dönüşebilir (Alptekin, 2012: 16).

“Munzur Baba” efsanesinde zengin bir köy ağası hacca gider. Bir gün ağanın karısı ve çocukları helva pişirir ve yerler. Karısı, ağanın da yemesini murat eder. Yanlarında çalışan Munzur adındaki çobana latife ederek “al bunu ağana götür” der demez Munzur helvayı alıp gider, bir süre sonra boş

tabakla döner. Bir zaman sonra ağa köye gelir, herkes ağaya ihtimam gösterir o ise bu ilgiye Munzur'un layık olduğunu söyler. Bunun üzerine Munzur elindeki sütü yere döker ve ortadan kaybolur. Halk arasındaki inanışa göre bu dağdan akan Munzur çayı ve dağın üzerindeki el izi, olayın ardından ortaya çıkar (Sakaoğlu, 1976: 126-128). Bu efsane ile kişilerin ön yargılı olmamaları konusunda bir tedbir alınmıştır. İnsanlar dış görünüşe, statüye ve sahip olduğu imkânlarla aldanarak ağaya hürmet ederler. Oysaki durum bunun tam tersidir, çobanın sahip olduğu olağanüstülük kendisine ihsan edilmiştir. İnsanların böyle bir durumu dışarıdan bakarak anlamaları mümkün değildir. Efsanede bu tip yanlışlara düşülmemesi gerektiği salık verilir. Benzer durum "Şeyh Bilecen" efsanesinde anlatılır. Helvanın yerini içli köfte alır. Ancak anlatıdaki diğer unsurlar örtüşmektedir. Halk arasında köyün yakınındaki taş yığınının Bilecen'in mezarı olduğu inancı vardır (Sakaoğlu, 1976: 129-130). Bu efsanede de insanların ön yargılarına karşı alınmış bir tedbir vardır. Bir kişinin manevi yönden önemli bir statüye sahip olabilmesinin maddi güçle ilgili olmadığı anlatılır. Niyetteki arılık, dışarıdan bir başkası tarafından ölçülebilecek bir unsur değildir. Bir kişinin ne kadar iyi ne kadar kötü olduğunun veya dünyayı nasıl algıladığının dışarıdan bakılarak anlamlandırılmaya çalışılmasının yanlışlığı aktarılır.

"Çobandede Köprüsü" efsanesinde bir köprü yapılmak istenir ancak bu köprünün ayaklarının konacağı yer mühendisler tarafından bir türlü belirlenemez. O yörede çobanlık yapan bir kişi çevre özelliklerini çok iyi bildiğinden köprü için onun gösterdiği yer en uygun olanıdır (Sakaoğlu 1976: 87-88). Bu anlatı önyargıya karşı alınmış tedbir olarak değerlendirilebilir. "Mühendislerin bilemediğini çoban da bilemez" düşüncesinin yanıltıcı olabileceği, bir konuda bilgi sahibi olmanın sadece alınan diploma ile ölçülmemesi, o yörede yaşayan ve çobanlık yaptığı için hem coğrafi koşulları hem de iklim şartlarını çok iyi bilen bir kişinin bilgisinin ve deneyiminin dikkate alınması gerektiği anlatılır.

"Çobanın İbadeti" efsanesinde nasıl ibadet edeceğini bilemeyen bir çoban vardır. Bütün samimiyetiyle Allah'ı sofrasına davet eden çobana bir gün bir veli misafir olur, ona ibadet etmeyi öğretir. Bir zaman sonra velinin, çobanın yanından ayrılması gerekir. Veli yola çıkar, arkasından bir ses duyar. Çoban ibadetin bir bölümünü unuttuğunu söyler ve ona tekrar göstermesini ister. Veli arkasına baktığında kendisinin dizlerine kadar batarak geçtiği suyun üzerinde çobanın yürüdüğünü görür ve bu durum karşısında çobana bildiği gibi ibadet etmeye devam etmesini söyler (Sakaoğlu, 1976: 113-114). Bu efsane kendi içinde çok önemli öğretiler taşımaktadır. Toplum içinde bazı konularda ön yargılı olan insanların bu tutum ve davranışlarından vazgeçmelerini sağlamak için alınmış bir tedbir gibidir.

Tehlikelerden Korunmak İçin Alınan Tedbir

Dünya üzerinde varlık gösterdiği ilk günden itibaren insanın önceliklerinden biri kendini dışardan gelecek tehlikelere karşı korumak, kendini güvende hissetmektir. Ancak bu basit bir şekilde elde edilemez. Kimi

zaman kişinin dikkatini ve bilgisini pekiştirecek anlatılar önemli birer uyarı niteliğiyle kişinin tedbirli davranması için aracı olur. Yaşanan durum veya olaylar âdeta bir ibret öyküsü oluşturarak kişinin kendini tehlikelerden korumasını sağlayacak önlemlere dönüşür.

“Ağlayan Kaya” efsanesinde bir annenin üç kızı vardır. Kızlar kıra gezmeye giderler. Üç kız da bir yılan tarafından öldürülür. Allah, bu üzüntüye dayanamayan kadını taş keser (Sakaoğlu, 1976: 52-53). Bu efsanede kişinin kendini koruması ve dikkatli olması gerekliliği vurgulanır. Üç kızın da yılan tarafından öldürülmesinin sonuçları ağır olmuştur. Anne bu üzüntüye dayanamayınca Allah tarafından taş kesilmiştir. Aynı olayın üç kardeşin başına gelmesi, kardeşlerin bu durum karşısında kendilerini tehlikelerden korumak adına tedbir almadıklarını göstermektedir. Sonuç olarak hem kendi yaşamları hem de annelerinin yaşamı sona ermiştir. Taş kesilen anne aracılığıyla efsane tekrar tekrar anlatılmaya devam eder. Bu sayede yöre halkı başta olmak üzere gençler uyarılır, tehlikeli olaylar veya durumlara karşı tedbir alınması gerekliliği ortaya konulur.

“Al Karısı” efsanesinde bir köyün ağasının bir atı vardır. Bir gece ahırdan nal sesleri duyan ağa, atının başında nöbet tutturur. Atın başında kimsenin durmadığı bir gece, al karısı gelir. Bey, sabah hayvanı perişan halde bulur, büyüklerine danışır. Büyüklerin söylediklerini uygular. Al Karısı beyin gözüne görünür. Bey, Al Karısı’nı alır, evine götürür. Al Karısı evin bütün işlerini yapar. Bir gün Al Karısı kuyunun başındaki çocuklardan üzerindeki iğneyi çıkarmalarını ister. Al Karısı ortadan kaybolur. Suya bakarlar, su kırmızıdır. Al Karıları kendi aralarından ayrılanları bir daha kabul etmezler (Sakaoğlu, 1976: 144-145). Bu efsanede halk arasındaki güçlü inançlardan biri olan “Al Karısı” için alınabilecek önlemler anlatılmıştır. Çocukların rahatlıkla aldatılabileceği ibretlik bir hikâyeye gösterilerek bu konuda uyarıda bulunulur. Çocukların kendilerini tehlikelerden koruması için bir tedbir olarak düşünülebilir.

“Kervankıran” efsanesinde bir kervanın zorlu kış şartlarında uzun yolculuğu anlatılır. Özellikle eski zamanlarda büyük bir yükü seyahat etmenin güçlüğünü iyi bilen kervancı başı, gece konaklama kararı alır. Bir zaman sonra bir ışık gören kervandakiler sabah oldu zannederek yola çıkarlar. Ancak biraz yol aldıktan sonra sabah olmadığını farkına varırlar. Bu esnada fırtına kopar ve herkes ölür. Olaydan sonra kervanın yok olmasına sebep olan yıldız “Kervankıran” adı verilir (Sakaoğlu, 1976: 148-150). Efsanede kervancı başının hava ve yol şartlarına bağlı olarak aldığı önlem görülür. Geçmişte de olsa günümüzde de olsa gece yolcuğunun zorlukları bilinmektedir. Bu yüzden halk arasında yola çıkacaklara “erken kalkan yol alır”, “geç olsun güç olmasın” denir. Kervancı başı tedbirini alır ancak hesap edemediği başka bir engel kervanın yok olmasına neden olur. Bu efsanenin anlatıla gelmesi de kendi başına bir tedbirdir. Bir yıldız verilen ad, yolculuk edecek pek çok kişi için adından da hareketle bir önlem niteliği taşır.

“Kız Kalesi” efsanesinde bir beyin kızı olur. O dönemin şartlarına uygun olarak kızın geleceğiyle ilgili bilgi almak için kâhine gider. Kâhin, kızın on dokuz yaşında iken bir yılan tarafından öldürüleceğini söyler. Bey, denizin ortasına bir kale yaptırır. Kız on dokuz yaşına gelince kurtulduğu için bir kutlama yaparlar. Kutlamaya gelen köylülerden biri üzüm getirir. Beyin kızı üzümü çok sevdiği için üzümleri kendi odasında saklar. Gece olunca sepette saklı olan yılan kızı öldürür (Sakaoğlu, 1976: 151-152). Bu efsanede tedbir almanın çeşitli yönleri görülür. Bir kişinin gelecekle ilgili kaygısı evrenseldir. İnsanlar yaşamları boyunca neler olacağını, nelerle karşılaşacağını merak etmektedir. Kızının geleceği hakkında haber alan bey, bir baba olarak onun ölümüne engel olabilmek için kızını diğer her şeyden soyutlar. Tehlikelerden korumak adına tedbirler alır, kendince korunaklı bir yere yerleştirir. Ancak her şeye rağmen kişinin gücünün yetemeyeceği şeylerin olduğunun anlatılması yoluyla önemli bir toplumsal öğreti bir çeşit tedbir olarak gelecek kuşaklara aktarılmış olur.

“Sesi Kesilen Aras” efsanesinde Aras nehrinin kıyısındaki bir köyde yaşayan yaşlı bir kadının çocuğunun olduğu ve bir gün nehir kıyısında oynayan çocuğun suya kapılıp öldüğü, bunun üzerine üzgün annenin suya beddua ettiği o yüzden Aras’ın sessiz aktığı anlatılmaktadır (Sakaoğlu, 1976: 173-174). Bu efsane de annelerin tedbirli olması için bir uyarı niteliğindedir. Annenin bir anlık dalgınlığının evladının kaybiyla sonuçlanması efsaneyi dinleyen annelere çocuklarını korumak için önlem almaları gerektiğini hatırlatır. Bir başka husus ise annenin bedduasının tutabileceği bu yüzden anneleri üzmemek, kırmamak gerektiği öğretisidir. Efsanelerin bu yönü inandırıcılık vasfıyla halkın eğitime katkıda bulunur.

Verilen Sözün Tutulmamasını Engellemek İçin Alınan Tedbir

Türk kültüründe söz çok değerlidir. Eski dünya düzeninden günümüze verilen söz, “senet” olarak kabul edilir ve yerine getirilmesi beklenir. Bir kişinin verdiği sözü tutmaması toplum içindeki konumunu doğrudan etkiler, güven bağı zedeler. Bu bakımdan toplumda bir statü sahibi olabilmek ve bu statüyü koruyabilmek amacıyla kişi verdiği sözü tutması gerektiğini bilir. İnanç temelli anlatılar olan efsaneler bu konuda bireyleri uyarır ve verdiği söze sahip çıkması için kişinin kendisini vicdanıyla baş başa bırakır.

“Ejder ve Çoban” efsanesinde karşısına bir ejder çıkan çoban, sürüsünü ölümden kurtarmak için Allah’a yalvarır ve ejderin taş kesilmesi için adak adar. Ejder taş kesilir, hayvanlar kurtulur ancak çoban, başındaki bitleri yedi kurban yerine sayar. Bunun üzerine sürüsüyle taş kesilir (Sakaoğlu, 1976: 35-36). Bu anlatı verilen sözün mutlaka tutulması için bir tedbir mahiyetindedir. Kişi, bir işin olması için vaatte bulunduğu tek başına da olsa bunu vicdanen unutmamalıdır. Duayla kazandığını Allah’a verdiği sözü tutmayarak bozan kişi taş kesilmiştir. Ejder ile çobanın durumu herkes için bir ibret öyküsü oluşturur. “Taş Olan Çoban” efsanesinde benzer bir durum görülür, yüksek bir dağdan inebilmek için adak adayan ancak içinde bulunduğu durumdan kurtulduktan sonra vaadini yerine getirmeyen

çoban ve sürüsü taş kesilir (Sakaoğlu, 1976: 37-38). Verilen söz, yerine getirilmelidir. Vaat edilen ile niyet birbirini tamamlamalı, sözün her aşaması gerektiği şekilde gerçekleştirilmelidir. Bu efsane, aksinin olmaması için halk tarafından alınan bir önlemdir. Sadece çoban değil, sürü de taş kesilmiştir. Anlatı vasıtasıyla çevredekilerin kendilerini olayın içinde görebilmeleri sağlanmış, sürü sahiplerinin benzer bir hataya düşmemesi için tedbir alınmış, verilen sözün tutulmamasının sonuçları aktarılmıştır. “Çoban Bağıratan Suyu” efsanesinde susuz kalan bir çobanın, adağını yerine getirmemesinin sonucu anlatılır (Sakaoğlu, 1976: 71-72). Sözün gerçekleştirilmesi için tek denetim mekanizması kişinin vicdanıdır. Bu tartımı doğru yapamayan kimse efsanede en ağır şekilde cezalandırılmıştır. Vaat ettiği kurbanı kesmediği için canından olmuştur. Halk arasında ciddi bir öğreti olarak anlatılan bu efsane, verilen sözün tutulması gerekliliği ile ilgili önemli bir tedbir olarak değerlendirilebilir.

“Kardeşler Tepesi” efsanesinde eşkıya zulmünden kaçan iki kardeş bir daha birbirlerini göremeyeceklerini düşünerek, “görüşürsek taş olalım” derler. Farkında olmadan bir söz vermiş olurlar. Yıllar sonra bir nehir kenarında kavuşan kardeşler taş olurlar (Sakaoğlu, 1976: 46-47). “Büyük lokma ye, büyük söz söyleme” atasözünün salık verdiği düşünce bu efsanede bir önlem olarak görülür. Neyin ne olacağını bilmeden büyük sözler verilmesi hatta bir söz verildiğinin farkına varılmamasının sonuçları anlatılır. Böylece bu anlatı aynı şekilde davranabilecek birçok kişiyi uyaran bir tedbir niteliği taşır.

Yalan Söylenmesini/Hilekâr Olunmasını Engellemek İçin Alınan Tedbir

Toplumsal yaşam bir arada olmayı gerektirir. Bir arada yaşama tecrübesi ise toplumu oluşturan bireylerin birbirlerine karşı tutum ve davranışlarının gündelik yaşama yansımasıdır. Komşuluk ilişkilerinden, iş ve arkadaşlık ilişkilerine kadar pek çok farklı bağın kurulmasını gerektirir. Bu bağın temelini güven oluşturur. İnsanların karşılıklı olarak güven duyması için birbirlerinden beklentileri doğru söylemeleri ve dürüst olmaları yönündedir. Dostluk, akrabalık veya ticaret ilişkilerinde yapılacak yanlışlar veya hatalar toplumsal düzeni bozacağından halk efsaneler aracılığıyla tedbirini alır. Anlatılan olaylar veya durumlar benzer yanlışla düşecek kişileri uyaran bir mekanizmaya dönüşür.

“Şahitler Kayası” efsanesinde mahkemede şahitlik edecek altı kişi doğruyu söyleyeceklerini eğer söylemezlerse taş kesileceklerini ifade ederler. Mahkeme biter, evlerine dönerken hepsi birden köylerinin yanında taş kesilirler (Sakaoğlu, 1976: 54-55). Bu anlatı yalancı şahitliğin önüne geçmek için halkın aldığı bir tedbirdir. Şahitliğin ciddiyeti, değeri ve sonuçlarının ortaya konulması bakımından önemlidir.

“Kaplumbağa” efsanesinde vaktiyle başkalarından aldığı buğdayı fazla kâr ile başkalarına satan, gözünü hırs bürümüş, alışverişe hile katan bir tüccardan bahsedilir. Allah bu tüccarı cezalandırır ve bir kaplumbağa olarak

sırtında yüklerle yerde süründürür (Sakaoğlu, 1976: 191-192). Bu anlatıda hile yapan esnafın başına gelecekler hususunda uyarılar yer almaktadır. Bir kişi meslek edindiği işin niteliğini belirlerken vicdanıyla baş başadır. Ortaya çıkan iş veya ürün bireyin sahip olduğu erdemleri yansıtır. Özellikle ticaret yapılırken bir esnafın dikkat etmesi gereken birtakım evrensel değerler bulunur. Kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel kodlar, bu türden efsanelerin anlatılmasıyla desteklenir. Toplumun değerlerine ve meslek ahlakına aykırı düşünelere karşı alınan bir tedbir olarak değerlendirilebilir.

Yanlış Yapmamak/Yanlış Karar Vermemek İçin Alınan Tedbir

Günlük yaşamda insanlar kolay veya zor olmak üzere pek çok konuda karar vermek zorunda kalır. Bu zorunluluk doğru davranmayı, doğru karar vermeyi güçleştirebilir. Efsaneler, toplumdaki bireylere tersten bir okuma yaptırarak kişileri yanlış yapmamaya/yanlış karar vermemeye sevk eder. Hatalı davranışı anlatanlar veya dinleyenler bundan bir ders çıkararak toplumun kabullerine ters düşmemek gerektiğini anlar.

“Taşlanan Ana ile Yavrusu” efsanesinde yeni doğan bir bebeği olan kadın, hamur yoğururken çocuğunun altını kirlettiğini fark eder. O esnada çocuğu temizleyecek su bulamayınca deve sütünü kullanır. Bunun üzerine anne de çocuğu da taş kesilir (Sakaoğlu, 1976: 56-57). “Kaybolan Nehir” efsanesinde de anne, su yerine ekmele çocuğu temizler ve bu ekmeği suya atar. Su günden güne azalır, efsaneye göre yerin altından akmaya devam eder (Sakaoğlu, 1976: 69-70). Bu anlatılar benzer hataya düşebilecek genç annelere uyarı niteliği taşıyan bir çeşit önlemdir. Türk kültüründe nimet kutsal kabul edilir. Bu yüzden neyin nerede nasıl kullanılması gerektiği bu efsane aracılığıyla anlatılır, aynı zamanda öğretilir. Halkın yapılmasını ve yapılmamasını istediği davranışlar efsaneler aracılığıyla bir öğretiye dönüşür. İnanç, uygulama ve teamüllere ters davranışlar eldekinin kaybına yol açar. Gelinin hatasının bedeli ağırdır. Su azalır ama tamamen yok olmaz. Bu tip anlatıların aktarılmaya devam etmesi yapılan yanlışın unutulmaması, tekrar edilmemesi için alınmış bir tedbir olarak görülür.

“Yavru Ceylan” efsanesinde vaktiyle yaşamış, Sarı Avcı denilen bir geyik avcısı vardır. Bu avcı en son yavruya kadar bütün geyikleri avlar. Avdan dönerken bir geyik tekesi görür. Bu sırada uzaktan kendi yavrusunun öldüğüne dair bir ses duyar, avcı eve ulaştığında oğlunu ölmüş halde bulur. O günden sonra bir daha ava gitmez (Sakaoğlu, 1976: 176-177). Bu efsanede bir davranışta bulunmadan sonuçlarını çok yönlü düşünmek, iyi ölçmek ve empati kurmak gerektiği salık verilir. Bir davranışın sadece kişinin kendisini etkilemediği ortaya konulur. İnsanların doğa ile kurdukları ilişkiye dikkat çekilir. Yaşam döngüsü içinde ekolojik dengenin göz ardı edilmemesi gerektiği, Türk kültüründe kutsal kabul edilen geyik aracılığıyla sembolik olarak verilmiştir. Bu anlatı, kişinin kendi evladını kaybetmesiyle önemli bir uyarı niteliği taşıyarak düşünce ve gereğinden fazla yapılan ava dikkat çekmektedir.

“Ardıçlık Mevkii” efsanesinde Seydi Sultan ve askerlerinin verdiği mücadele anlatılır. Savaş esnasında Seydi Sultan şehit olmuştur ancak kellesi koltukta mücadeleye devam eder. Bu durumu gören bir kadın şaşkına döner ve orada bulunan askerlerden birine bunun nasıl olabileceğini sorduğu anda Seydi Sultan hemen ruhunu teslim eder, askerleri de ardıç ağacı olur. Daha sonra bu ağaçlardan köprü yapılmaya çalışılır. Seydi Sultan türbesinden kalkarak köprüyü bozar ve oradan geçen bir yolcuya bir daha ardıç ağaçlarının kesilmemesini tembih eder. O günden sonra bir daha kimse ardıç ağaçlarını kesmez (Sakaoğlu, 1976: 99-100). Bu efsanede nerede, nasıl davranılması gerektiği anlamlı bir örnekle bir sonraki kuşağa aktarılır. Kadının şaşkınlıkla söyledikleri ulu bir zatın mücadelesini yarım bırakmasına sebep olur. Bu durum yanlış karar vermemek, yanlış davranmamak ile ilgili bir öğreti ve aynı zamanda bir önlemdir. Ayrıca halk arasında kutsal kabul edilen bir şahsiyetin anlatısı etrafında ağaçlara yüklenen anlam doğanın dengesini korumaya yardımcı olarak, doğayı korumak adına alınmış sembolik bir tedbir olarak düşünülebilir.

“Çavuşcu Gölü ve İlgin İlçesi” efsanesinde çok yağış alan kadim bir yerleşim yerinden ve halkın bu durum için aldığı çeşitli tedbirlerden bahsedilir. Bir gün uzun süre dinmeyen yağmurun ardından bir köpeğin yavrularını alarak başka bir yere gittiğini gören köylülerden bazılarının onları takip ederek kurtulduğu, köyde kalanların öldüğü, bu olaydan sonra Çavuşcu gölünün meydana geldiği, diğerlerinin bulunduğu yerin de bugünkü İlgin ilçesi olduğu anlatılır (Sakaoğlu, 1976: 163-164). Bu efsanede sel felaketi için alınması gereken önlem aktarılır. Bir yerleşim yerinin her mevsim içinde bulunabileceği şartın göz önüne alınması gerektiği, doğadaki varlıkların birbirleriyle ilişkilerinin ve iletişimlerinin ne kadar önemli olduğu görülür. Sembol değer ve tipler üzerinden anlatılan bu efsane, yerleşilecek yerin seçiminde nelere dikkat edilmesi gerektiği konusunda uyarı niteliği taşır. Doğru zamanda doğru karar vermenin önemi vurgulanır.

“Kızlar Pınarı” efsanesinde Hasangil adında bir aile vardır. Bu ailenin ekmeğinde bereket olmadığı anlatılır. Bir gün Hasangil tarladan dönerken pınarda yıkanan üç kızdan birini kaçırıp evlerine getirirler. Evde bulunan kadınlar ekmek yapmaktadır. Ancak ne kadar yaparlarsa yapsınlar hamur azalmaz, gelinler bu durumdan şikâyet eder. Kaçırılan kız, gelinlere iki hamur topağını üst üste koymalarını söyler. Hamur hemen biter, ondan sonra bir daha o evde bereket kalmaz. Ertesi sabah kızı pınara geri götürürler, kız ortadan kaybolur. Bunun ardından bu pından kan gibi su akar ve acayip gürültüler duyulur (Sakaoğlu, 1976: 142-143). Bu efsanede insanların zaafı sonucunda aldıkları yanlış karar anlatılmıştır. Bir genç kızın kaçırılmasının yanlışlığı o evin bereketinin kaçmasıyla görülür. Hamur topraklarının üst üste konulması sembolik anlamda iki kadının aynı eve hanım olmasıyla sorun çıkacağına işaret olarak da değerlendirilebilir. Çünkü bu hamurlar üst üste gelince evin bereketinin gittiği fark edilerek kaçırılan kız, geri götürülür. Halk, bu hareketin yanlışlığını anlatmak ve bir

başkasının aynı hatayı yapmasını önlemek için suların bir hafta boyunca kırmızı aktığını belirtir. Bu yanlış davranışın bedelini ifade eder.

“Gelincik Ana Tepesi” efsanesi Yörüklerin yaşamından bir kesit sunar. Kaynana geline ateş yakmasını ve yemek pişirmesini söyler. Rüzgârın çok şiddetli estiği bir yerde ocağı yakmaya çalışan gelin başaramayınca kaynanasının korkusundan saklanırken saçları tutuşur ve orada can verir. Kaynana hatasını anlar, çok pişman olur ancak gelini ölmüştür. Gelin, oraya gömülür ve erenlere karıştığına inanılır (Sakaoğlu, 1976: 105-106).

İnsan zihninin bugünkü hali büyük oranda onun sosyalleşmesine bağlıdır. İnsan, görev paylaşımı yaparak, iletişim kurarak, toplumsal dayanışmaya ve paylaşımına katkıda bulunarak, hayatta kalmıştır. O nedenle zihni bu ortak sosyal yapıyı algılayabilecek, her an ona cevap verebilecek, sosyal düzenin beklentilerini karşılayabilecek durumda yapılanmıştır. Bireysel beklentiler bin yıllar boyunca hiçbir zaman sosyal beklentilerin önüne geçememiştir (Ceylan, 2012: 45-46). Bu bağlamda aile bireyleri arasındaki ilişkiler etrafında oluşan sosyal beklentiler günlük yaşamın düzenlenmesinde büyük önem taşır. Evlilik yoluyla kurulan akrabalıklarda geleneksel bir hiyerarşi söz konusu olur. Genç kadının yaşça kendisinden daha tecrübeli olan kaynanasının dediklerine uyması beklenir. Ancak bu ilişkilerin sınırlarını belirlemek gerekir. Kaynanasının kendisine kızma ihtimali karşısında bir an önce ocağı yakmaya çalışırken gerekli önlemleri almayan gelin, tedbirsizlik sonucu canından olur. Halk, bu efsaneyi aktarmaya devam ederek kaynanasından korkan gelinin başına gelenlerin başka gelinler tarafından yaşanmasını önlemek ister. Gelinin çok gereksiz bir şekilde vefatına sebep olan kaynananın yaşadığı pişmanlık gelinini geri getiremez ancak bu türden davranışların yanlışlığını ortaya koyar. Halk arasında anlatılmaya devam ettikçe başkalarının da aynı hataya düşmelerine engel olacak bir tedbir olur.

Zor Durumdan Kurtulmak İçin Alınan Tedbir

İnsanlar yaşamları boyunca çok çeşitli zorluklarla karşılaşır. Bu zorluklar kimi zaman aşılır kimi zaman da bireylerin daha zor bir duruma düşmelerine sebep olur. Efsaneler, toplumun bireylerini korumak ve kurtarmak için ürettiği çözüm mekanizmasının unsurlarından biridir. Toplum söz konusu efsaneler aracılığıyla bireyleri bu türden durumlar hakkında uyarır hem bireysel hem de toplumsal açıdan bir çeşit tedbir niteliği taşır.

“Gelin Kayaları” efsanesinde bir gelin alayının önünü kesen ve bu alaydaki bütün erkekleri öldüren gizli âşıktan söz edilir (Sakaoğlu, 1976: 20-21). Bu kişiyi tanımayan ve onunla evlenmek istemeyen gelin, kendi duasıyla düştüğü zor durumdan kurtulmak için tedbirini alır. Allah’a kendisini taş etmesi için yalvarır, dileği kabul olur. Gelinin tahminen üç insan yüksekliğinde dimdik duran bir kayaya benzetilmesi, halk tarafından aldığı bu tedbirle takdir edildiğini düşündüren bir teşbih yapıldığını akla getirmektedir.

“Ulu Burnu” efsanesinde sefer sırasında zora düşen bir tekneye ulu bir şahsiyetin yardım ettiği ve gemiyi kurtardığı anlatılır (Sakaoğlu, 1976: 81-82). Denizcilik zor mesleklerden biridir. Uzun ve zorlu bir yolculukla bir yerden başka bir yere ulaşmaya çalışan denizciler, pek çok güçlüğü geride bırakırlar. Efsanede bu gibi durumlarda nelere dikkat edilmesi gerektiğiyle ilgili bir uyarı söz konusudur. Böylece aynı güzergâhtan geçecek denizcilerin gerekli tedbirleri almaları sağlanır.

“Bingöl” efsanesinde o bölgede savaşıyan iki ordudan birinde su sıkıntısı olduğu ve bunun nasıl çözüldüğü aktarılır. Askerlerden bazıları su aramak için dağlara tırmanır. Suyu bulunca içerler ve bir miktar yanlarına alırlar, daha sonra bulunabilsin diye işaret koyarlar. Bir başka bölük gelir ve burada bir değil bin göl olduğunu görür (Sakaoğlu, 1976: 235-236). Bu efsanede zor şartlar altında güçlkle suya ulaşan askerlerin aldığı önlem görülür. Askerler, diğer askerlerin suyu bulamaması ihtimaline karşın yanlarında yedek su götürürler, böylece susuzluğa karşı tedbir almış olurlar. Ayrıca daha sonra gelenlerin su kaynaklarını bulabilmeleri için işaret konulması yine alınan önlemlerdendir.

Sonuç

Sosyal bir varlık olarak insan kendi kendini fark edebilme ve ardından toplumda bir konum sahibi olabilme ihtiyacı içindedir. Bu ihtiyaç, belli gereklilikleri ve sorumlulukları beraberinde getirir. Bir arada yaşayabilme becerisi toplumsal teamüllerin dışına çıkılmamasıyla yakından ilgilidir.

Sözlü kültür anlatıları bir topluma ait pek çok sosyal ve kültürel değerın aktarıcısı konumundadır. Efsaneler inanca bağlı olmaları, yaygın bir biçimde halk arasında bilinmeleri, öğretici bilgileri aktarabilme özellikleriyle bu anlatılar arasında önemli bir yere sahiptir.

Toplumsal bağların oluşması, sürekliliği ve gelişmesi için olayların veya durumların ortak bir bakış açısıyla değerlendirilmesi gerekir. Efsaneler bir topluma ait sosyal ve kültürel dinamiklerin aktarılmasına yardımcı olur. Kişinin toplumun bir ferdi olabilmesi amacıyla yapmaması gereken davranışları için âdeta bir uyarı, toplum tarafından alınmış bir çeşit tedbir olarak anlatılmaya ve aktarılmaya devam eder.

İncelenen eserde yer alan efsaneler değerlendirildiğinde fırsatçılığın engellemek için alınan tedbir, haksızlığın engellenmesi için alınan tedbir, iftira etmenin zararlarını engellemek için alınan tedbir, kendini beğenmeyi/böbürlenmeyi engellemek için alınan tedbir, merhametsizliğe karşı alınan tedbir, ön yargılı olmamak için alınan tedbir, tehlikelerden korunmak için alınan tedbir, verilen sözün tutulmamasını engellemek için alınan tedbir, yalan söylenmesini/hilekâr olunmasını engellemek için alınan tedbir, yanlış yapmamak/yanlış karar vermemek için alınan tedbir, zor durumdan kurtulmak için alınan tedbir başlıkları tespit edilmiştir.

Bu çerçevede efsanelerde halk biliminin temel işlevlerinden biri olan “değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme” işlevi ile “eğitim

veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılarak eğitilmesi” işlevlerinin yanı sıra “tedbir alma”nın toplum için âdeta bir uyarı unsuruna dönüşerek efsanelerin işlevleri arasında yer aldığını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Alptekin, A. B. (2012). *Efsane ve motifleri üzerine*. Ankara: Akçağ.
- Bascom, W. R. (2019). Folklorun dört işlevi (Çev.: Ferya Çalış), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, (Ed.: M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır), 71-86, Ankara: Geleneksel.
- Buch, W. (1992). Masal ve efsane üzerine (çev. Ali Osman Öztürk), *Millî Folklor*, 10-15.
- Ceylan, T. M. (2012). *Ortak benlik nörofelsefi temellendirme*. İstanbul: Ayrıntı.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar nasıl anımsar?* (Çev.: Alâeddin Şenel), İstanbul: Ayrıntı.
- Lüthi, M. (1995). Masalın, efsane, menkabe, mit, fabl ve fıkra türlerden farkı (Çev.: Sevgül Karasubaşı), *Millî Folklor*, S. 24, 66-68.
- Malinowski, B. (2016), *Bilimsel bir kültür teorisi*. (Çev.: Deniz Uludağ), Ankara: Doğu Batı.
- Önal, M. N. (2013). *Muğla efsaneleri*. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- Özmen, F. (2019). Anadolu Türk efsanelerinde ödüllendirme motifi üzerine bir değerlendirme. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 19, 79-90.
- Sakaoğlu, S. (1976). *101 Anadolu efsanesi*. İstanbul: Damla.
- Sakaoğlu, S. (1980). *Anadolu-Türk efsanelerinde taş kesilme motifi ve bu efsanelerin tip kataloğu*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Sakaoğlu, S. (2009). *Efsane araştırmaları*. Konya: Kömen.

SÖZLÜ VE YAZILI KÜLTÜR AÇISINDAN BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE METİNLERARASI İLİŞKİLER ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN INVESTIGATION ON INTERTEXT RELATIONS IN BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'S POEMS IN TERMS OF ORAL AND WRITTEN CULTURE

Cevdet AVCI*

ÖZ: Sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamları edebiyat metinlerinin yeniden üretilmesini sağlayan yeni estetik algılayış biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Sözlü ortamdaki halk kültürü ve halk edebiyatı metinleri, yazılı ortamda bu geleneğe dayalı yapılan edebî üretimlerde ve özgün edebiyat ürünlerinde kaynak olarak görülmüştür. Bu makalede modern edebiyat çalışmalarında kullanılan metinlerarasılık yöntemi, yazılı kültürün sözlü ortam metinlerinden alımlama biçimini açıklamak için kullanılmıştır. Metin kavramı, modern edebiyatta yazılı kültür ürünleri için kullanılırken halk bilimi çalışmalarında anlamlı bütün kültürel biçimlerin metin olduğu kabul edilmektedir. Bu çerçevede sözlü geleneğe dayalı Türk halk kültür metinleri, Osmanlı yenileşme hareketleriyle birlikte aydın kesimin gündemine girmiştir. Millileşme hareketleriyle başlayan halk kültürüne olan ilgi, Cumhuriyet Döneminde farklı siyasî kesimlerden aydınların önemli beslenme kaynağı olmuştur. Bu bağlamda, Bedri Rahmi Eyüboğlu halk kültürü unsurlarını sözlü dile dayalı göstergelere dönüştürerek kullanan sanatçılardan birisidir. Bu durum Eyüboğlu'nun ideolojik tavrıyla da ilgilidir. Makalede Eyüboğlu'nun şiirlerinde sözlü ve yazılı kültürdeki metinlerarası ilişki ele alınmıştır. Konuyla ilgili literatür taraması yapılmış ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirleri metin analizi yöntemiyle incelenmiştir. Sonuç olarak Eyüboğlu'nun halk hayatını ve kültürünü önceleyen duyarlılığı şiire yansıttığı görülmüştür. Eyüboğlu, halk kültürüne ait göstergeleri, genellikle alıntılama yöntemiyle şiirlerinde kullanmıştır. Bu durum sözlü geleneğe dayalı kültürel unsurların, modern metinlerin içerisinde yeniden üretilmesini örneklendirmektedir. Ayrıca Eyüboğlu, sözlü ve yazılı kültür arasında kurduğu metinlerarası ilişkiyle tarih, kültür ve gelecek zincirine katkıda bulunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık, Bedri Rahmi Eyüboğlu, folklor, şiir, gelenek, süreklilik.

ABSTRACT: Oral, written and electronic cultural environments have revealed new aesthetic perception styles that enable the reproduction of literary texts. Folk culture and folk literature texts in oral medium have been seen as a source in literary productions based on this tradition in written environment and original literary works. In this article, the method of intertextuality used in modern literary studies is used to explain the way written culture takes it from verbal media texts. While the concept of text is used for written cultural products in modern literature, it is accepted that all meaningful cultural forms are text in folklore studies. In this framework, Turkish folk culture texts based on oral tradition have entered the agenda of the intelligentsia with the Ottoman reform movements. The interest in folk culture, which started with the

* Dr. Öğretim Üyesi - Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü/Gaziantep - cevdetavci@gantep.edu.tr (ORCID ID: 0000-0003-0948-1659)



This article was checked by Turnitin.

nationalization movements, became an important source of nutrition for intellectuals from different political segments in the Republic Period. In this context, Bedri Rahmi Eyüboğlu is one of the artists who use folk culture elements by transforming them into verbal language based signs. This situation is also related to Eyüboğlu's ideological attitude. In the article, the intertextual relationship in oral and written culture in Eyüboğlu's poems is discussed. The literature on the subject has been searched and Bedri Rahmi Eyüboğlu's poems have been analyzed using text analysis method. As a result, it was seen that Eyüboğlu reflected the sensitivity that prioritized public life and culture to poetry. Eyüboğlu used the indices of folk culture in his poems, generally by quotation method. This situation exemplifies the reproduction of cultural elements based on oral tradition in modern texts. In addition, Eyüboğlu contributed to the chain of history, culture and future with the intertextual relationship he established between oral and written culture.

Keywords: *Intertextuality, Bedri Rahmi Eyüboğlu, folklore, poetry, tradition, continuity.*

1. Giriş

Sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamında üretilen bir metni oluşturan çeşitli bileşenler vardır. Metnin üreticisi ve yaratıldığı sosyo-kültürel zeminle birlikte metnin anlam örgüsünü teşkil eden metinsel ilişkiler bütünü de bu bileşenler arasındadır. Bir metnin anlaşılabilmesi ve yorumlanabilmesi için “metnin meydana geldiği çağ ve yaratıcısının düşüncesinin yanında, metinlerarası ilişkiler” boyutunun bilinmesi gerekir (Akbulut, 2009: 736). Bu noktada Mikhail Bakhtin'in ifadesiyle bir edebî yapıtta “temsil edilen dünyanın zaman-uzamı kadar, yapıtın okuyucularının ve yaratıcılarının zaman-uzamını da hissederiz. Başka bir deyişle, yapıtta temsil edilen dünya ile yapıtın dışındaki dünya arasında karşılıklı bir etkileşim” söz konusudur (Bakhtin, 2001: 329). Bu etkileşim çerçevesinde sözlü ve yazılı kültür arasında metinlerarasılık kavramları bu çalışmanın hareket noktasını oluşturmaktadır.

Makalede öncelikle metinlerarasılık kavramı hakkında bilgi verilmiş, sözlü ortam kaynaklı halk kültürü ürünlerinin edebiyat yaratmalarında kültürel gösterge olarak kullanılması üzerinde durulmuştur. 20. yüzyıl Türk edebiyatında halk kültürüne bakış kısaca ele alınarak bu çerçevede Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinin metinlerarası ilişki boyutu değerlendirilmiştir. Konuyla ilgili literatür taraması yapılmış ve Eyüboğlu'nun şiirlerinde metin analizi yöntemiyle seçilen örneklerde gösterge olarak kullanılan halk kültürü unsurları incelenmiştir. Seçilen örnekler şairin “Dol Karabakır Dol” (1974) adlı eserinden alınmıştır. Makalenin amacı, geleneksel kültür unsurlarının modern edebiyat yapıtlarına yansımalarının, kültürel belleğin korunması ve sürekliliğine katkısını Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirleri çerçevesinde ortaya koymaktır. Özellikle sözlü kültür ortamındaki kolektif hafızaya ait metinlerin bu şekilde kullanılması, metinler ve kuşaklar arası kültürel ilişkiye katkı sağlamaktadır.

2. Metinlerarasılık ve Folklor

Metinlerarası yaklaşım, modern edebiyat çalışmalarında yoğun olarak kullanılan ve tartışılan bir yöntemdir. Kavram, “İster edebî ister teknik hiçbir metnin dışı kapalı olmadığı görüşüyle edebî metin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçaları katılabileceğinin, böylece de dilin bütüncül bir deney olma niteliğinin ortaya konması” (Aytaç, 1999: 231-232) şeklinde tanımlanmaktadır. Metinlerarasılık ilkesinin kapsamı, bir metnin “edebî ya da edebiyat dışı” bütün ilişkilerini içerir. “Okuyucuya kendi donanımı ölçüsünde çağrışımlar yaptırıp ona başka eserlerle bağ kurduran” bir özelliğe sahiptir. Ayrıca metinlerarası ilişki, semantik olduğu kadar; yazı, noktalama, fonoloji, morfoloji, kelime hazinesi veya sentaks gibi dilbilimsel açılardan metrik, retorik veya anlatım biçimlemeleri” düzeyinde olabilir (Aytaç, 1999: 137, 138). Bu kapsamda metinlerarası ilişki, Roland Barthes’in “anlamın mutfağı” olarak yorumladığı bakış açısında göstergeler vasıtasıyla kurulur. Bu göstergeler söze dayalı dil biçiminde olabildiği gibi, söz dışı dil unsurları da (giysi, yemek, müzik, jest-mimik vb.) olabilir. Yazılı metinde kullanılan göstergeler, “Birinci bildirinin satır aralarında ikinci bildiriye okuma olanağı sunar” (Barthes, 1993: 153; Barthes, 1990: 90, 94). Bu ikinci dil unsurları, yapıt içerisinde yeniden üretilmiş olur.

Metinlerarasılık kavramı, terminolojide modern edebiyat çalışmaları içerisinde kullanılsa da kültürün “sözlü, yazılı ve elektronik ortamlardaki kalıpları” (Ong, 2013: 156) dikkate alındığında metin kavramının sınırları, metinlerarası ilişkileri belirleme açısından önemlidir. Modern edebiyat çalışmalarında yazılı metin ve bu metinler arasındaki ilişki esas alınırken bir edebî metnin içerisinde yazı öncesi veya yazılı kültür dışındaki alanlardan da göstergeler bulunabilmektedir. Bu noktada metin kavramının sınırlarını Dursun Yıldırım’ın halk bilimi bakış açısıyla yaptığı tanımlamayla belirlemek bu çalışmanın yaklaşımına uygun olacaktır. Ona göre:

Malzemesi ne olur ise olsun, yaratıcısı kim (Tanrı, insan) olur ise olsun, insanın çevresi içinde gördüğü, algıladığı, biçim ve anlam yüklediği ne varsa (tabiat, iklimler, gök ve kâinat) onları kendisi için anlaşılır ve ifade edilebilir bir anlatıma (genelde ve özelde) kavuşturmuş ise, bütün bunların her biri bir zihnî yaratıcılık içinde bir “metin” biçimi ve içeriği kazanmış olur (Yıldırım, 2000: 37).

Sözlü veya sözsüz bütün kültürel kalıpların metin olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koyan bu tanımlamaya paralel olarak Yeliz Özyay, metinlerarasılık kavramını sözlü ve yazılı kültür çerçevesinde ele alır. Ona göre hem sözlü hem de yazılı edebiyat ürünleri metinlerarası ilişki içerisinde olabilir (Özyay, 2007: 164-173). Bu çerçevede yazı öncesi dönemin kültürel yapıları, çeşitli dilsel ifade biçimleriyle gösterge olarak üretilen modern metinlerde kullanılabilir. Dolayısıyla sözlü kültür geleneğine dayanan halk kültürü, zengin bir veri alanı oluşturmaktadır. Bir yazar veya şair, eserinde sözlü ve yazılı kültür arasında kurduğu metinlerarası ilişkiyle

ortak bilinçaltına göndermeler yapabilir. Bu bağlamda, Kubilay Aktulum'un ifadesiyle, "Metinleşen her folklorik unsur bir göstergedir, bir kültürbirim ya da folklorbirim değeri taşır, bu özellik ulusal kimliğe gönderme yapan, kalıplaşmış bir bilgi türünü kapsayan söz ve söylem düzlemine ilişkindir" (Aktulum, 2013: 11). Bu şekilde geleneksel kültüre ait kültürel ifadeler kurgusal bağlamda yeniden üretilir. Bu süreç, aynı zamanda toplumun sanatçılarının geleneksel kültür unsurlarını güncel koşullara göre yeniden "yorumlama, biçimlendirme ve dönüştürmesini" içerir. Folklorik bir ürünün sözlü olması "dolaşımda" olduğu anlamına gelir. Yazılı kültür ortamında üretilen yeni bir metnin içerisinde gösterge olarak kullanılan aynı ürün yeniden üretilir ve dolaşıma girer. Bu şekilde gelenek kullanıma sokulduğunda kolektif aklın doğru saydığı kültür versiyonuna, bir ilk kökene gönderme yapılmış olur. Açık ya da kapalı olarak kullanılan gösterge, ikinci bir dil taşıyarak metni anlamlayıcı işlev üstlenir (Aktulum, 2013: 18, 201-203; Aktulum, 2020: 93-94; Barthes, 2014: 184)). Bu süreci Kubilay Aktulum "Folklorik İmgelem" (2014) başlıklı yazısında "bir dizi imge aracılığıyla bir toplumun gerçekliği tüm yönleriyle algılama, içselleştirme, yineleme, yeniden kullanıma sokma vb. işlemleri" olarak görür. Ayrıca folklorik imge ve simgelerin ortak bilinçaltını kavramak adına yüklendiği çeşitli işlevler vardır ve bunlar toplumsal mantaliteyi yansıtır (Aktulum, 2014: 178, 281; Aktulum, 2018: 1).

Yazı öncesi döneme ait kültürel kalıp, imaj, imge ve simgelerin, söz yoluyla göstergeye dönüştürülmesi yazılı kültür ortamına aktırılması anlamına gelmektedir. Sözcükler, bu bakımdan temsil ettikleri kültürel yapıların "dil dizgesini" taşır (Barthes, 1979: 18-19). Roland Barthes'in ifadesiyle "Söz sanatları, eğretilmeler, sözcük oyunları, atalardan kalma bütün ikili göstergeler, dili gizli gösterilenlere doğru genişletir ve bunları algılayan insana, bu yolla, doğrudan doğruya bir bütünsellik deneyiminin gücünü verir" (Barthes, 1993: 160). Bu bağlamda söz konusu bütüncül deneyim alanı sadece modern yazılı metinler değil; çeşitli sözsüz metinler için de geçerli olabilir. Masal gibi sözlü kültür anlatılarının yeniden üretiminde, Anadolu rock örneğinde olduğu gibi müzik türlerinde veya aşık tarzı kültür geleneğinin yeni şart, çevre ve estetik algılayışta ortaya çıkmış olan Barış Manço gibi sanatçı tipi ve eserlerinde metinlerarası ilişki bakışıyla inceleme yapılabilir (Yılmaz, 2013: 74; Camgöz, 2020: 305-319; Düzgün, 2009: 42-50). Söz konusu bu bakış açısı folklor ve modern kültür-edebiyat arasındaki ilişkiyi ortaya koyacaktır. Bu alımlama ve yeniden üretim süreçleri aynı zamanda geleneksel kültürün güncellenmesini ve yeni metin, icra ve gösterimlerin ortaya çıkmasını sağladığı gibi; kolektif hafızanın sürekliliğine de katkı sağlamaktadır (bkz. Connerton, 1999; Assmann, 2015).

Bu çerçevede halk biliminin inceleme alanındaki kültürel içerikler sözlü dille ifade edilerek göstergeye dönüşebilmektedir. Bir topluluğun ortak değerlerini yansıtan, sözlü gelenekten başlamak üzere zaman içerisinde kalıplaşmış ve sembolleşmiş kültürel yaratmaları, halk kültürü

kapsamına dâhildir. Özkul Çobanoğlu (2002: 20) bu sınırları şu şekilde belirler:

Köy, kasaba ve kent yaşamı, yerleşim ve yerleşim türleri, barınak-konut (halk mimarisi), aydınlatma-ısıtma, taşıtlar-taşıma teknikleri, ekonomi türleri, halk ekonomisi, beslenme-mutfak-kiler, ölçme-tartma-hesaplama birimleri, halk sanatları ve zanaatları, giyim-kuşam-süs, halk bilgisi, halk inançları, geçiş dönemleri, bayramlar-karşılamlar-uğurlamalar, kalıp hareketler, dernekler-kuruluşlar, dinsel-büyüsel içerikli inançlar işlemler, halk edebiyatı, halk tiyatrosu, halk müziği ve müzik araçları, çocuk oyunları ve oyuncakları, halk eğlenceleri, adlar” halk kültürü sahası içerisindedir.

Bu gelenek ve uygulamalar, modern edebiyat üretiminde sözlü ve yazılı kültür arasında metinlerarası ilişki kurulurken başvurulan geniş bir göstergeler alanı oluşturur.

3. Yenileşme Dönemi Türk Edebiyatı ve Folklor İlişkisine Kısa Bir Bakış

Türk kültürünün İslam öncesinden bugüne gelen değişim-dönüşüm süreçlerinde coğrafya, din ve ekonomik üretim-tüketim biçimlerinin belirleyici unsurlar olduğu görülür. Umay Günay, bu değişim süreçlerini kültür daireleri şeklinde İslâm öncesi dönem, İslâmî dönem ve modern dönem olarak sınıflandırır (Günay, 1992: 2). Bu geçiş süreçleri Türk kültüründe yapısal değişimler ve yeni edebî-estetik tarzlar doğmuştur. Türk kültürü özelinde sözlü, yazılı ve bugün içerisinde bulunan elektronik kültür ortamları arasındaki geçişleri de aynı zemin üzerinde düşünmek gerekir. Söz konusu süreçler, bir yandan Türk kültürünün temel metinlerini ve sanatçı tipini değiştirirken bir yandan da okuyucu-dinleyici-izleyici profilini dönüştürmüştür. Bu çerçevede kültürel yapıların ve kalıpların bir kısmı yeni şartlarda güncellenerek varlığını korumuş, bir kısmı da yerini başka kültürel yapılara bırakmıştır. Ayrıca kolektif düşünce ve anonim metinlerden, ferdi yaratımlara geçişi de içine alan geçiş süreçlerinde dâhil olunan kültür dairesindeki edebî-estetik tarzların etkisi de belirleyici olmuştur. Pakize Aytaç, Batı kültür dairesine geçiş aşamasının en yoğun yaşandığı dönem olan 19. yüzyılda aydınların halk kültürüne bakışındaki problemler üzerinde durur. Aytaç, “Sanat dünyamız zaman zaman ait olduğu toplumu ifadeden aciz kalmış, gittikçe kansız ve çelimsiz ürünler vererek can çekişircesine yaşamağa mahkûm olmuştur.” tespitini yapar (Aytaç, 2010: 1). Türk kültürünün batılılaşma sürecinde geleneksel olanın güncellenmesi gerektiğini söyleyen Aytaç, şu yaklaşımı ortaya koyar:

Folklorla, milli kültüre ve milli kültürü teşkil eden esas dokuya destan, masal, halk hikâyesi, türkü, mani vs. giderek kültür değerlerimizin halkta yaşayan kalıcı unsurlarını tespit etmek suretiyle bir Türk kültür kodu tayinine çalışmak ve bu şekilde yeni kültürün eski ile olan kopuk sistemini ıslah etmek ve yeniden düzenlemek zorundayız (Aytaç, 2010: 1-2).

Türkiye’de aydın kesimin halk kültürüne bir estetik değer olarak bakması ve modern kültür-sanatın beslenmesi gereken kaynak olarak

görmesi, Osmanlı millileşme hareketleriyle başlar. Arzu Öztürkmen bu sürecin, “dil, millet, vatan ve medeniyet” kavramlarının Osmanlı aydınının dünyasına girmesiyle paralel olduğunu söyler (Öztürkmen, 2006: 19). Bu süreçte gelişmeye başlayan bakış açısı, Cumhuriyet Döneminde halk kültürü çalışmalarının kurumsallaşmasına zemin hazırlamıştır.

Türk kültür hayatının her alanında olduğu gibi 19. yüzyıl, Türk edebiyatında da köklü değişmelerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Siyasetle edebiyatın iç içe geçtiği ve Tanzimat Devrinde, eski edebiyata ve özellikle eski şiire tepkiler doğmuş; şiirin şeklini ve muhtevasını değiştirmeye yönelik çabalar pek çok şairi farklı yollara itmiştir. Bu arayışlar sonucunda da şiirde -eskiye göre- içerik genişlemiş, şiirin ruhu değişmiş, konular çeşitlilik kazanmış ve “Zerrâttan şümûsa kadar her güzel şey şiirdir.” anlayışı önem kazanmaya başlamıştır (Tuncer, 2001: 24). Bu dönemde Türk edebiyatına halkı aydınlatma görevi verildiğinden edebî üretimlerde halk hayatına yönelişin ilk belirtileri görülür. Yeni bir dil ve söyleyiş peşindeki şair ve yazarlar kaynak olarak konuşma dili ve üslûbuna yönelmişlerdir. Bir gelenek edebiyatı olan, esas yapısı bir kere oluştuktan sonra yüzyıllar boyunca hemen hemen aynı kalan eski Türk edebiyatına karşılık, Tanzimat’tan sonra gelişen yeni Türk edebiyatının başlıca özelliği “değişiklik” olmuştur. “Nesilden nesle ve şahsiyetten şahsiyete, eski edebiyatın temel yapısını teşkil eden bütün unsurlar, şekil, dil, zaman, dünya görüşü, din, devlet, millet, insan, kadın, aşk, ölüm telakkisi ve güzellik anlayışı tamamıyla değişir” (Kaplan, 2006: 227).

Tanzimat aydınlarınca başlatılan sanat ve edebiyatta yeni biçim ve malzeme arayışları siyasî gelişmelere paralel olarak yükselerek devam etmiştir. Millî Edebiyat Dönemiyle birlikte artık Türk edebiyatının ve şiirinin yönü halk kültürü ve söyleyişi olarak netleşmiştir. Böylece yönü değişmeye başlayan Türk edebiyatında “masallar, fıkralar, efsaneler, menkıbeler, atasözleri, bilmece, maniler, koşmalar, destanlar, ilahiler, Dede Korkut Kitabı ile âşık hikâyeleri, Karacaoğlan gibi saz şairleri, Karagöz, Nasrettin Hoca gibi kültür mahsulleri edebiyatımızın yeni kaynakları olarak Türk münevverinin ufkuna yerleştirilmiştir” (Gökalp, 2003: 109). Bu bağlamda Türk yazar ve şairleri kendilerine çizilen ufukta ilerlemekte gecikmeyerek şekil ve içerik bakımından temelleri daha yerli olan halk estetiğine, halk kültür ürünlerine yönelerek yeni ilham kaynaklarını bilinçli olarak Anadolu coğrafyasında hatta Asya bozkırlarında aramaya başlamışlardır. Bazı şairler konu bakımından eski Türk tarihine ve geleneklerine bağlanmayı; bazıları da halk şiirine dönüşü seçmiş, halk edebiyatı nazım şekilleri ile şiirler yazmışlardır (Akyüz, 1995: 170). Devrin tarihî, politik ve sosyal değişmelerine paralel olarak pek çok şair farklı denemelerde bulunmaya çalışmıştır. Neyin, nasıl söyleneceği artık belirginleşmeye başlamış, halkın kullandığı Türkçe çağdaş sanatçılar tarafından işlenme aşamasına gelmiştir. Artık toplumun her kesiminden insanları; “balıkçılar, çobanlar, çiftçiler askerler, köylüler marangozlar, din adamları, çocuklar, yetimler, dilenciler

gerçek ve hayali kahramanlar yeni bir şiir kadrosu oluşturmuştur” (Kolcu, 2007: 440). Memleket edebiyatı kapsamında ele alınan ürünlerin yazarları, memleketlerini yeni keşfetmiş gibi, işlenmemiş Anadolu’ya yönelmişlerdir. Anadolu halk şairlerinin uzun süreden beri sessiz sedasız söyledikleri, Türk şairlerinin yeni söyleyecekleri olmuş, halkın kullandığı Türkçe ile halk üslûbu söz konusu şairlerin yeni araçları haline gelmiştir. Bu dönemle birlikte artık Türk edebiyatının besleyici ve orijinal kaynağı Türk halk kültürü, yani Türk folkloru olmaya başlamıştır (Enginün, 2004: 36). Tanzimat sonrası dönemde özellikle Meşrutiyetle birlikte bütün siyasal kesimlerdeki aydının temel meselelerinden birisi millî edebiyattır. Bu süreç, cumhuriyete uzanan yolda politik tartışmalarla birlikte yürümüş ve cumhuriyete zemin hazırlamıştır. Tartışmalar “dil, vezin, millî benlik ve kültür zenginliği” çerçevesinde yürümüştür. Ümmetten millete geçiş süreci, halk kültürü ve halk hayatına olan bakışın da değişimini sağlamıştır. “Cumhuriyetten sonra halkın dili, halkın hayatı, halkın zihni ve estetik değerleri, farklı dünya görüşlerine sahip olsalar da, yeni Türk sanatkarının hazinesi olarak kabul edilir” (Kılıç, 2009: 141).

Cumhuriyet Dönemiyle birlikte bu süreç kurumsal anlamda desteklenen bir işleyişe kavuşmuştur. Ayrıca edebî-estetik açıdan da geçmişle bağ kurmanın ve onu yeni şartlar içerisinde güncellemenin bir yolu ortaya çıkmıştır. Mehmet Kaplan şairlerin Cumhuriyet Dönemindeki halk kültürüne yönelişleri konusunda şu tespiti yapar:

Türk halk kültürünü yeni bir kaynak gibi keşfederek Ziya Gökalp’ten beri Türk aydınları çeşitli şekillerde faydalanmışlardır. İlk milliyetçilik cereyanı ile başlayan bu hareket, daha sonra ona birçok bakımlardan karşı olan Marksist şairler tarafından da benimsenmiştir. Onların halk edebiyatına gitmeleri hem Türk kültürüne çok yabancı ve yasak olan doktrinlerine millî ve mahallî bir renk vermek, hem de halka karşı olan yakınlıklarını belirtmek maksadıyladır (Kaplan, 1990: 98-99).

Bu çerçevede Bedri Rahmi Eyüboğlu söz konusu bu siyasal, kültürel, edebî ve estetik değişmelerin sonucunda sanat hayatını şekillendirmiş bir şair, yazar ve ressamdır.

4. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Şiir Evreninde Kültürel Gösterge Alanı Olarak Folklor

Şair, yazar ve ressam olan Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun edebiyat ve sanata olan ilgisi doğup yetiştiği aile ortamıyla yakından ilgilidir. Asıl adı Ali Bedrettin olan Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun doğum tarihiyle ilgili olarak 1911 ve 1913 şeklinde iki farklı görüş olmakla birlikte 1913’te o dönem Trabzon’a bağlı olan Görele’de doğduğu kabul görmektedir. Beş çocuklu bir ailenin ikinci çocuğu olan Eyüboğlu’nun babası Görele kaymakamıdır. Babasının memuriyetinden dolayı ilkokulu bitirene kadar Görele, Havza, Aziziye (bugünkü Pınarbaşı), Kütahya ve Artvin’de bulunmuştur. Lise eğitiminden sonra abisi Sabahattin Eyüboğlu’nun yanına Fransa’ya giden Bedri Rahmi Eyüboğlu, öğrenimine orada devam eder ve daha sonra Londra’da

bulunmuştur. 1933 yılında İstanbul'a dönmüş sanat hayatına devam eden Bedri Rahmi Eyüboğlu, 21 Eylül 1975'te vefat etmiştir (Koşar, 2013: 11-12; Erzen, 2007: 8-18; Çelik, 1996: 1-2)

Bedri Rahmi Eyüboğlu, sanat hayatında halk kültürü ürünlerini Anadolu'nun fizikî çevresiyle birlikte iç içe geçirmeyi başarmış bir sanatçıdır. Emel Koşar'ın ifadesiyle; "Çocukluğu Anadolu'da geçen, manilerle, türkülerle ve annesinden dinlediği Yunus ilahileri ve masallarla büyüyen Bedri Rahmi, halk kültürünün çeşitli unsurlarını şiirlerinde sosyal eleştiri aracı olarak kullanır" (Koşar, 2013: 37). Eyüboğlu, bütün eski ve yeni cereyanlardan faydalanmaya çalışan, fakat olduğu gibi herhangi birine bağlanmayan bir kimlikle karşımıza çıkmaktadır. Edebiyat tarihçileri onu "bağımsız şairler" arasında saymışlardır (Çelik, 1996: 9). Kendinden hemen önceki ya da kendi yaşadığı dönemdeki edebî akımları benimsememiş, tam anlamıyla hiçbir grup içerisinde yer almamıştır. Kendi dünya görüşü ve sanat algılayışı ölçüsünde bir yol izleyerek özgün ve kalıcı olmuştur. Eyüboğlu, "Folklor ile modern sanatı, coşkun bir heyecan ile hem resminde hem de şiirinde birleştirerek orijinal ve başarılı örnekler vermiştir" (Enginün, 2004: 47). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yalnızca bir şair değil; aynı zamanda bir ressam ve yazar olması şiirlerine ayrı bir boyut katmıştır. Şair renkleri şiirlerinde kullanmış, kelimelerle de resim çizilebileceğini göstermiştir. Hayatın farklı algılayış biçimlerini renklerle sembolize ederek kurduğu ahengi şiire taşımıştır.

Erken yaştan itibaren sanat görüşü şekillenmeye başlayan Bedri Rahmi Eyüboğlu, yaşadığı fizikî ve kültürel çevreyi sanatının beslenme alanı olarak kullanmıştır. Eyüboğlu özellikle şiirlerini metinlerarası ilişkiler üzerine kurmuştur. Şiirde, halk kültürü ürünlerinin çeşitli örneklerine ve Anadolu'ya, imge-simge ve doğrudan alıntılama yoluyla başvurmuştur. Eyüboğlu, üzerinde yaşadığı kültürel ve fizikî gerçekliği kabullenmiş ve kültürel göstergelerle sanatını işlemiştir. Mitat Durmuş (Durmuş, 2006: 1) bu konuda şu tespiti yapmaktadır:

"Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerindeki kabuller dünyasını irdelediğimizde geniş ölçekli olarak Anadolu gerçeği ile karşılaşmaktayız. Türkülerden nakışlara, nakışlardan kilim örneklerine kadar geniş bir alana açılan ve burada yeniden anlaşılan Anadolu, şairin kabuller dünyasını yansıtmaması bakımında son derece ilgi çekicidir. Eyüboğlu'nun şiirlerinde folklorik unsurların yoğun bir şekilde yer almasının temel sebebi, edebî şahsiyetindeki rintçe tavrın Anadolu'ya şair-ressam gözü ile açılıyor olmasıdır. Anadolu'daki kilim örneklerinden mimarideki çini motiflerine varıncaya kadar geniş bir dağılım alanı bulan kültürel zenginlik, Bedri Rahmi'nin şiirinde kendini gösterir."

Zengin bir bilgi birikimine sahip olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, kendi kültür kaynaklarından haberdar olduğu kadar Batı kültürüyle de yakın ilişki içerisindeydi. Daha çocukluk yıllarında Batı edebiyatının da seçkin örnekleriyle tanışmıştır. Bu aşinalık, onu sanatın birkaç dalında eserler vermeye itmiştir. Yaşama sevinci ile dolu olan Bedri Rahmi'nin, hareket

noktası en saf haliyle sevgi ile güzellik, ilham kaynağı ise Anadolu toprağı olmuştur. Eyüboğlu'nun şiirinde Anadolu, bir ressamın gözüyle tasvir edilir:

“.....

Bu Anadolu var ya bu Anadolu
Bu misli menendi görülmemiş cömert ana
Bu her yanı meme bu her yanı dudak bu her yanı gül
Bu zırnık almadan veren habire veren yediveren gül
Bu Anadolu var ya bu Anadolu
Bu üç yosma denizde üç defa ıslanan
Gürbüz ırmaklar ortasında susuzluktan çatlayan
Bu Anadolu var ya bu Anadolu
Bu sapsarı sırma bu masmavi gurur
Ne tosunlar doğurmuş ne tosun
Bak daha neler doğurur” (Eyüboğlu, 1974: 266),

Eyüboğlu'nun şiirlerinde gerek kullandığı söze dayalı imge ve simgelerden, gerekse dış dünyayı yorumlayışından hareketle bir ressam olduğu anlaşılabilir. Yeryüzüne, tabiata, insan sevgisine ve yaşamın ritmine daha çok ressamca bir yaklaşım içerisindedir (Çelik, 1996: 15).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde, halk kültürü ürünlerinin en iyi korunduğı yer olan türküler önemli yer tutar. “Bedri Rahmi, Türk halk kültürü ve sanatı üzerinde dikkat ve düşüncelerini en yoğun bir biçimde edebiyat ürünleri, özellikle de halk türküleri üzerinde toplar.” (Kılıç, 2009: 138). Birebir hayatın kendisini, en samimi en tabii haliyle insanı, acıları, sevinçleri, düşünleri, bayramları, memleketin ahvalini türkülerden dinlemek; türkülerden seyretmek mümkündür. “Hem ferdi hem de anonim nitelik taşıyan türküler, halk edebiyatının en zengin alanını oluşturur.” (Dilçin, 2000: 289). Eyüboğlu'nun türkülere bakışı, çoğunlukla sözlü geleneğe dayalı bir alanla metinlerarası ilişki kurmasını sağlamıştır. Eyüboğlu türkülerin “güfte” ve “bestesi” arasındaki ahengi “gelin güveyden” daha ileri bir bütünlük içerisinde görür (Eyüboğlu, 1974: 43). “Türküler Dolusu” (Eyüboğlu, 1974: 140-141) adlı şiirinde Bedri Rahmi, halk türkülerini şu şekilde tarif eder:

“....

Şairim
Zifiri karanlıkta gelse şiirin hası
Ayak seslerinden tanırım
Ne zaman bir köy türküsü duysam
Şairliğimden utanırım
Şairim
Şiirin gerçeğini köy türkülerimizde bulmuşum
Türkülerle yunmuş yıkanmış dilim
Onlarla ağlamış, onlarla gülmüşüm...
Ah bu türküler
Türkülerimiz
Ana sütü gibi candan
Ana sütü gibi temiz

Türkülerde tüter dağ dağ, yayla yayla
Köyümüz, köylümüz, memleketimiz.
Ah bu türküler,
Köy türküleri
Dilimizin tuzu biberi
Memleket ahvalini onlardan sor
Kitaplarda değil, türkülerde ara Yemen'i
Öleni, kalanı, gidip gelmeyi...
Ben türkülerden aldım haberi...”

Eyüboğlu “...türkülerde ara” diyerek türkülerin sözlü kültür ortamındaki bellek taşıyıcılığına da gönderme yapar. Eyüboğlu, halk edebiyatı ürünleriyle şiirlerinde metinlerarası ilişki kurarken söze dayalı göstergeleri Türkçenin akıcı üslûbuyla oluşturur. Türkçenin çağdaş bir metinde bu şekilde işlenmesi, “kültürel kimliğe” de katkı sağlamaktadır (Karaağaç, 2005: 112).

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun şiirlerinde meyveler önemli gösterge unsurları olarak kullanılmıştır. Bir ressam olarak Eyüboğlu, görsel becerisini dille birleştirerek şiire taşımıştır. Kullanılan göstergeler Eyüboğlu’nun şiirleriyle halk kültürü arasında ortak imaj dünyası oluşturmaktadır. Kendi içindeki yaşama sevincini doğadaki diğer unsurlarla da birleştiren Eyüboğlu, “Karadut”u kitabına ad olarak da kullanmıştır. Bedri Rahmi’nin tüm şiirlerini topladığı “Dol Karabakır Dol” (1974) adlı şiir kitabında meyve adlarını verdiği şiirleri, kitapta yer alış sırasına göre şu şekildedir: Can Eriği, Kiraz Ayı Geliyor, 7 Tane Erik Ağacı, Mürdüm, Badem, Çitlenbik, İri Şeftali, Elmanın Kabuğu, Üzüm Yeşili.

Eyüboğlu’nun farklı başlıklar altındaki pek çok şiirinde de yine meyve unsurlarını kullandığını görülür. Türk şiirinde pek çok şairin meyveyi ve diğer tabiat unsurlarını malzeme olarak eserlerinde kullandıkları söylenebilir; ancak Bedri Rahmi bu unsurlara özel anlam yükleyen bir şairdir (bkz. Aydoğan, 2004: 85-106). Eyüboğlu’nun şiirlerinde kullanılan meyve unsurları halk kültürüyle ortak alana aittir. Eyüboğlu bu kullanım biçimiyle metinlerarası ilişki kurmaktadır. Türk halk kültüründe meyve, çeşitli boyutlarıyla önemli yer tutar. İslâm öncesi dönemden bugüne meyve, halk inanışları ve halk hekimliği başta olmak üzere pek çok halk bilgisi metninde görülür. Kişinin gündelik hayatta birtakım maddî ve manevî olumsuz etkilerden korunması; fizikî, zihnî ve ruhî birtakım özürlerinin, hastalıklarının, rahatsızlıklarının giderilmesi yönünde çeşitli halk inanışı ve uygulamaları mevcuttur. Türk halk hekimliğinde söz konusu uygulamalar içerisinde meyveler ön planda yer almaktadır. Doğum, düğün, ölüm gibi geçiş törenlerinde ve nazarla ilgili halk inanışlarında meyveler, iyileştirici ve koruyucu işlevlere sahiptir. Ayrıca meyveler rüya yorumlamak için de kullanılmaktadır. Halk hekimliğinde doğumla ilgili olarak ekşi ve tatlı meyvelerin sıkça kullanıldığı görülür. Örneğin halk arasında hamile bir kadının ekşi erik veya ekşi elma yemesi durumunda çocuğunun kız; tatlı elma, üzüm, ayva gibi meyvelerden yiyen hamile kadının çocuğunun erkek

olacağına inanılır (Sever, 2004: 95-109). Dolayısıyla meyveyle ilgili imaj ve semboller halk kültürü içerisinde çeşitli boyutlarıyla ortak kültürel bellekte zengin çağrışım dünyasına sahiptir. Eyüboğlu bu çağrışım dünyasına gönderme yaparak meyveyle ilgili metinlerini oluşturmuş ve okurun zihnindeki bu alanı kullanmıştır.

“Can Eriği” (Eyüboğlu, 1974: 29) adlı şiirinde Eyüboğlu, can kelimesini kinayeli bir biçimde kullanarak can eriğinden hareketle insan yaşamının var oluşunu anlatır. Şiirlerini halk üslûbu ve halk kültürü öğeleriyle besleyen şair, halk söyleyişine ve deyimlere de başvurmuştur.

“Bir kelime buldum çın çın öter;
Adı candır.
Bir erik kopardım can dalından;
İçi can dolu,
Adı can, yaprağı can, lezzeti candır.
Bir gölge düştü önüme dedi ki:
Bir yüküm var benden ağır
Bir yüküm var beni taşır
Adı candır.

Toprak dedi ki:
Can Allah’ın yongasıdır
Fakat ben bir deri bir kemik
kaldım.
Bir de misafirim var adı candır.

Işık dedi ki:
Renklerden, kokulardan,
Seslerden önce koşup geldim
İnsanoğluna nur topu gibi
Bir müjde getirdim,
Adı candır.”

Şiirde geçen “çın çın ötmek”, “bir deri bir kemik”, “nur topu” gibi deyimler, şairin günlük konuşma dilini şiire taşıdığı örneklerdir.

Eyüboğlu şiirlerinde, anlam derinliğinin ve zenginliğinin farkında olduğu atasözlerini kullanmıştır. Ayrıca, olumsuz anlam taşıyan atasözlerinin eleştirisi de görülür. Eyüboğlu’nun bu tutumu dünya görüşüyle ilişkilendirilebilir; çünkü şair teslimiyetçi, bu dünyada sabırla bekleyen ya da dışardan telkinle yaşayan insan tipine karşıdır. Bu durumu şu atasözleriyle örneklendirmek mümkündür:

“Merhametten maraz hasıl olur.”
“Çok güvenme dostuna...”
“Her koyun kendi bacağından asılır.”
“Elle gelen düğün bayram.”
“Sabrile koruk helva olsaydı”

Şair, “Sabır ile Koruk” (Eyüboğlu, 1974: 225) adlı şiirinde bu düşüncesini bir yergiye dönüştürür.

“Sabrile koruk olsaydı eğer...
Utanma Reyhan Bacı utanma
Utanma gözünü sevdiğim
Ellerini göster, avuçlarını göster
Alın yazısı zordur okunmaz
Alın yazısını boş ver de
Şhrem şhrem dilinmiş topuklarını göster
Katlanabilirsen katlan yüreğim
Dayanabilirseniz dayanın dostlarım.”

Deyimler ve atasözleri Bedri Rahmi tarafından farklı şiirlerinde sıkça kullanılmış ya da bu özlü sözlere göndermeler yapılmıştır. Sözlü kültür çağı toplumunda temel meselelerle ilgili tutum ve düşünüş biçimlerinin kalıp ifadeler yoluyla kuşaklar arasında aktarıldığı görülür. Türk dilinde anlam ön plandadır. Bu kalıplaşmış ifadeler, aktarılmak istenilen düşünceleri en yoğun biçimde içerisinde taşır; çünkü çok uzun yıllara dayanan tecrübi birikim sonucu oluşarak zamanın süzgecinden geçmişlerdir. Türk halk fikrinin ve zihin yapısının kodlandığı alanlardan birisi bu kalıp ifadelerdir. Atasözü ve deyimler, dilin ortak anlaşma sistemi olmasına paralel arkaik izler taşırlar (Çobanoğlu, 2004: 1-13; Altaylı, 2007: 147-154). Eyüboğlu'nun kolektif aklı yansıtan bu anonim metinleri şiirinde alıntılama veya gönderme yoluyla kullanması metinlerarası kurulan bir ilişki biçimidir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde farklı tarihî dönemlere gönderme yapan unsurlar kullanılmıştır. Edebî eserin anlam derinliğini genişletme ve zengin bir geri plan oluşturmak amacıyla bu yola başvuran pek çok şair vardır. Nurullah Çetin'in de ifadesiyle; bazı şairler başka yazarların, şairlerin eş zamanlı ya da farklı zamanlara ait değişik metinlerini aynen ya da değiştirip dönüştürerek alıp kendilerine mal ederek yeniden üreterek kullanırlar (Çetin, 2004: 121-122). Bu bağlamda, şair ve yazarlar geleneğe bağlı sözlü kültür ürünlerini eserlerinde tekrar işleyerek kültür kaynaklarından istifade etme yoluna gitmiş ve bu ürünlerin gelecek kuşaklara aktarımını sağlamışlardır. Farklı dönemlere ait sözlü ve yazılı kültür ürünlerini açık ya da örtülü olarak Eyüboğlu'nun şiirlerinde görmek mümkündür. Bu yöntem aynı zamanda şiirin anlam derinliğini artırır ve şairin hislerini, toplumun müşterek kabullerinin ürünleri olan eserlerin diliyle zenginleştirerek sunar. Şairin sözlü ve yazılı gelenekten haberdar olması ve “eskimez gelenek parçalarını” kullanması, aynı zamanda “kültürel sürekliliğe de katkı sağlar” (Ünalın, 2002: 16; Macit, 1996: 11).

Eyüboğlu “Yar Yüreğin Yar” (Eyüboğlu, 1974: 69) şiirinde Dadaloğlu'na atfedilen “Ferman padişahın dağlar bizimdir.” dizesini alıntılararak şiirde tarihî bir dönem, olaylar zinciri ve bir halk şairiyle ilişki kurar. 18. yüzyılda Çukurova bölgesinde Türkmen aşiretlerinin kendi aralarındaki mücadeleler ve Osmanlı Devleti'nin iskân politikasına direnmesi birçok tarihî olayın meydana gelmesine sebep olmuştur. Bu süreç, aynı zamanda birer sözlü tarih belgesine de dönüşerek Türkmen halk şairlerinin dilinden şiirleşip kayıtlara geçmiştir. Dadalı, Dadaloğlu ve

Dadaloğlu Şeklinde isimlendirilen Şiir tarzı yaygın olarak d6nemin aÇıkları tarafından kullanılmıştır (G6rkem, 2006: 26, 40).

Bedri Rahmi Ey6boğlu “G6zel ve Faydalı” (Ey6boğlu, 1974: 115) başlıklı Şiirinde Karacaoğlan s6yleyiŐini kullanır ve onun Şiirine atıfta bulunur:

“Ben arıya arı demem
Arının balı olmalı
Ben g6zele g6zel demem
G6zel faydalı olmalı...”
Karacaoğlan’a ait olan Şiirin bir d6rtl6đ6 Şu Şekildedir:
“Ben g6zele g6zel demem
G6zel benim olmayınca
Muhannatın kahrın 6ekmem
Gel deyip de gelmeyince” (Sakaoğlu, 2004: 401)

Bedri Rahmi’nin Şiirlerinde halk k6lt6r6 unsurları gibi tabiata ait unsurlar da i6 i6e ge6miŐtir. Bedri Rahmi Ey6boğlu’nun aynı zamanda bir ressam oluşu, onun hayatı 6nce g6zleriyle algılamasını sağlamıştır. Dolayısıyla o, varlıkların renk ve Őekillerine derin ilgi duyan bir Şairdir” (Kaplan, 2006: 111). “K66uk Ressam” (Ey6boğlu, 1974: 143) başlıklı Şiirinde Ey6boğlu, renklere olan duyarlılığını Şu Şekilde ifade etmiştir:

“İ6imde renkler u6uŐur
Al yanar yeşil tutuşur
Ne sihirdir ne keramet
Ne de el 6abukluğu marifet
Bu bir ressam oğlu ressam işidir
Sağ yanımda usul usul
Morla turuncu konuşur
Beri yanda kuzgun6 siyahlardan
6d6 patlamıŐ beyazlar
6tede 6il yavrusu gibi dađılmıŐ pembeler
Kenarda y6zlerce senedir
6zlediği kahverengine kavuŐmuŐ bir sarı
Beride Bursa 6inilerine deđmiŐ
Yunmuş yıkanmış bir memleket r6zg6rı
Bazan ılık bazan serin
IŐıl iŐil yanıyor mavilerin
Dilerim Allah’tan dert g6rmesin
İki kocaman 6i6ek gibi a6ılmıŐ g6zlerin
Minicik ellerin.”

Dış d6nyayı bir metin olarak g6ren ve Şiirinde kullanan Ey6boğlu, renklerin kompozisyonunu s6zc6klerle oluşturur. Halk k6lt6r6nde bahar, renk c6mb6Ő6yle nasıl karşılığını bulmuŐsa, aynı canlılığı Şair Şiire taşımıştır. “Bahar ve Biz” (Ey6boğlu, 1974: 78) adlı Şiirinde ağa6ların canlanmasından hareketle doğanın uyanıŐını anlatır:

“Yılda bir kere 6ıldırır ağa6lar sevincinden
Rabbim ne g6zel 6ıldırır.

Yılda bir kere uzatır avuçlarını yaprak;
Sevincinden titreyerek.
Yılda bir kere kendini verir toprak
Yılda bir kere yarılır bahçeler hazdan
Rabbim ne güzel yarılır.
Biz de bir kere sevinebilseydik.
Çiçek açmış ağaçlar gibi çıldırıya.
Kimbilir belki bir gün sulh olunca
Biz de deliler gibi seviniriz,
Ağaçları ve baharı taklit ederiz
Renkli bez parçalarıyla donatırız şehri
Renkli ampuller asarız pencerelerden
Kimbilir belki bir gün sulh olunca
Biz de çatır çatır çatlarız binbir yerimizden
Ağaçlar gibi”

Türk halk kültürü ürünlerini renklerdeki benzer canlılıkla iç içe geçirerek şiirlerinde kullanan Eyüboğlu, bu yolla geniş bir arka plan oluşturmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu, farklı alanlardaki çalışmalarını da şiirlerine yansıtmıştır. Eyüboğlu'nun halk hayatına olan ilgisi dünya görüşüyle de ilgilidir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “Karadut” (Eyüboğlu, 1974: 102) şiiri, halk kültürü unsurlarıyla, şairin hayat karşısındaki tavrının örtüştüğü bir örnektir.

“Karadutum, çatal karam, çingenem
Nar tanem, nur tanem, bir tanem
Ağaç isem dalımsın, salkım saçak
Petek isem balımsın, ağulum
Günahımsın vebalimsin

Dili mercan, dizi mercan, dişi mercan
Yoluna bir can koyduğum.
Gökte ararken yerde bulduğum
Karadutum, çatal karam, çingenem
Daha nem olacaktın bir tanem
Gülen ayvam, ağlayan narımsın
Kadınım, kısırağım, karımsın.”

Eyüboğlu'nun Karadut şiiriyle ilgili Mehmet Kaplan (Kaplan, 1990: 99), Cahit Sıtkı Tarancı'nın “Otuz Beş Yaş” şiirini esas alarak şu karşılaştırmayı yapar:

“Şahsiyet sahibi her şairin bu müşterek hazineden istifade ediş tarzı birbirinden farklıdır. Halk şiirini çok yakından taklit edenlerin yanı sıra, onu şöyle uzaktan hatırlatanlar da vardır. “Otuz Beş Yaş Şiiri” şiirini tahlil ederken Cahit Sıtkı'nın halk dilinden almış olduğu deyimleri, nasıl kendi üslûbu içinde erittiğini görmüştük. Bedri Rahmi onları gizlemek şöyle dursun, “Karadut” şiirinde olduğu gibi, bir araya yığar ve üslubuna kuvvetli bir halk çeşnisi vermeye çalışır.”

Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Karadut” Şiirini Őşık olduğu Ermeni bir kadına yazmıştır. Onu tarif ederken de halk kũltũrũ metinlerindeki ũslubu kullanmış; Şiire halk hikũyesi ve destan ũslubu katmıştır. İlk dizede Şair sevgilisine bir meyve olan “karadutum” Şeklinde seslenir. Şiirin ikinci dizesinde bir halk kũltũrũ unsuru olan “nar tanem” ifadesi kullanılmıştır. “Nar tanem” kalıp ifadesi, halk inanışları içerisinde narla ilgili bir uygulamaya gũnderme yapmaktadır. Halk arasında hamile kadına bir nar verilerek yemesi istenir, kadın eğer narın tanelerini yere dũŐũrmeden yiyebilirse çocuğunun o narın taneleri kadar gũzel ve sağlıklı olacağına inanılır. Halk arasında sağlıklı ve gũzel ocuk için kullanılan “nar tanesi gibi ocuk” tabiri bu inanışa dayanmaktadır (Kadirzade, 2005: 53). ũũncũ dizede bir deyim olan “salkım Őaak” kalıp ifadesi kullanılmıştır. Şiirde geçen “ingenem, petek, bal, ağul” gibi ifadeler diğer kũltũrel gũstergelerdir. Şair bir yandan somutlaŐtırmalar yoluyla sevgilisini anlatırken bir yandan da “gũnah” ve “vebal” gibi inanç ve kũltũr dũnyasına gũnderme yapmaktadır.

Şiirin ikinci bũlũmũnde yine gũnlũk kullanımlar ũn plandadır. İlk dizede “mercan” benzetmesi sevgiliyi nitelemektedir. İkinci dizede “gũkte ararken yerde bulmak” deyimini Şiire girmiŐtır. “Gũlen ayvam, ağlayan narımsın” ifadesinde ayva kelimesiyle geniş bir çağrışım geri planı oluşturmuştur. Ayva eski inanç sistemlerinden bugũne halk hayatında ũnemli yeri olan bir meyvedir. Ayvayla ilgili, pek çok “halk inanışı, halk Şiiri, atasũzũ, bilmece, mani ve ninni” bulunmaktadır (Bayar, 2004: 1-12). Eyũbođlu ayrıca, “Gũlen ayvam, ağlayan narımsın” ifadesiyle, “Gũlen Ayva Ağlayan Nar” masalına gũnderme yapmıştır. Bedri Rahmi Eyũbođlu’nun Şiirinde meyve kadar bir unsuru olan renkler de yer almıştır. İyi bir ressam olan Şair, gũrsel becerilerini Şiire taŐımayı başarmıştır. Daha “Karadut” derken akla ‘kara’ rengi gelmekte; çingenem derken de yine renk vurgusu yapılmaktadır. Şair “atal karam” tekrarlarıyla ‘kara’ renginin anlam dũnyasını kullanmıştır. Şair Şiirin tamamında sũzcũklerle resim çizmektedir. Onun Őairliđinde kuvvetli renk duygusunu en iyi yansıtan Şiirlerinden birisi “Karadut” Őiiridir. Şiirin ũslubu sũzlũ kũltũr ağı epik metinlerini çağrıştırmaktadır.

Bedri Rahmi’nin “Karadut II” adlı Şiirinde de aynı halk kũltũrũ ũslũbu hũkimdir. Şiirin “Hani Şu ekmeği elden suyu gũlden” (Eyũbođlu, 1974: 110) dizesinde “ekmek elden su gũlden” deyimini alıntılanmıŐtır.

Bedri Rahmi Eyũbođlu, Şiirlerinde halk kũltũrũ ũđelerini alıntılama yũntemiyle metinlerarası ilişki kurmuştur. Ayrıca doğrudan Őşık tarzı kũltũr geleneğinin klasik anlamda son temsilcisi sayılan Őşık Veysel’le ilgili, “Őşık Veysel’e Selam” (Eyũbođlu, 1974: 223) başlıklı Şiir yazmıştır. Şiirde deyim ve atasũzlerini kullanarak Őşık Veysel anlatılmıştır:

“İki gũzũnde iki zindan
On parmağında on eŐme nur
...
İki sanat bir gũnũlde birleşmiş

Samanlık seyran olmuş...”

Eyüboğlu'nun sanat anlayışını ve halk hayatına bakışını yansıtan şiir örneklerinden de görüldüğü üzere, sözlü ve yazılı kültür arasında bağlantı kurmuştur. Bedri Rahmi bu bağlantıları kendi sanat anlayışı ve dünya görüşü tercihleri noktasında bilinçli olarak yapmıştır. Folklor unsurlarını şiirlerinde kullanıp zengin bir geri plan oluşturarak “metinlerarası ilişki” kurmuştur.

Cumhuriyetle birlikte Türk aydını Osmanlı tecrübesinin üzerine halk kültürünü her bakımdan bir kaynak olarak görmüştür. Bu durum her siyasî kesimden aydın için geçerli olmuştur. Halk kültürü, bir kısım aydın için millî kültür kaynağı olarak görülürken bir kısım aydınsa özgünlük, zenginlik ve insan sevgisi boyutuyla halk kültürüne yönelmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'na bu çerçevede bakıldığında halk üslûbunu benimseyerek halk kültürü unsurlarını şiirde kullanmasının “dünya görüşüyle” de yakından ilgili olduğu söylenebilir (Kaplan, 1990: 101). Bedri Rahmi bütün halk sanatlarına yakınlık duyar ve bir beslenme kaynağı olarak görür. Modern sanatla halk kültürünü birleştiren Bedri Rahmi Eyüboğlu, Emel Koşar'ın da ifadesiyle: “Halk kültüründe farklı şekillerde yer alan çeşitli unsurları, şiirlerinde kendine özgü bir şekilde kullanarak yeniden üretmiş ve böylece folklor ile gelenek zincirine eklenmiştir. Bu eklenme bir taklit düzeyinde kalmamış, tam tersine özgünlüğün yol açıcısı olmuştur. Resimde ve şiirde sanat anlayışını Anadolu folkloru üzerine kuran şair, bu yönüyle hem yaratıcı bir sanatkâr hem de bir kültür taşıyıcısıdır” (Koşar, 2013: 118). Eyüboğlu'nun özellikle sözlü geleneğe dayanan Türk halk kültürü ürünleriyle şiirde kurduğu metinlerarası ilişki, sözlü geleneğin yazılı kültür ortamında yeniden üretimine katkı sağlamıştır. Bu üretim biçimi yeni bir edebî-estetik duyarlılık biçimiyle olmuştur. Eyüboğlu şiirlerinde “Türk halk kültürü metinlerini” (Doğan, 2012: 886) alıntılama, imaj, imge ve simge kullanma yoluyla şiirlerinde kullanmıştır. Eyüboğlu söz konusu unsurları olumlayıcı bir tavırla ele almış ve olumsuz gördüğü halk kültürü unsurlarını, atasözlerinde olduğu gibi eleştirmiştir. Bu durumun folklorun “örtük ve bozuk işlevleri” (Aça, Yolcu, 2017: 59) olarak tanımlanan olumsuz durumlara karşı, Eyüboğlu'nun kişisel tutumuyla ilgili olduğu söylenebilir. Şiirde kullanılan halk kültürü unsurları, kurulan metinlerarası ilişkiyle yeni anlamlar kazanmıştır. Bu durum Türk sözlü kültüründeki ortak hafıza alanının modern edebiyat içerisinde yeniden üretimine katkı sağlamıştır.

5. Sonuç

Modern edebiyat kuramları arasında yer alan metinlerarasılık, yazılı metinler arasındaki alışveriş esasına dayanan bir bakış açısını içermektedir. Sözlü dil göstergelerinin kullanılması yoluyla kurulan metinlerarası ilişkide, oluşturulan yeni metin kendi içerisinde bir alt dil taşır. Bu durum metnin yazarı kadar okurunun da zihin dünyasıyla ilgilidir. Bu yöntemle oluşturulan metinler, kullanılan göstergelerin anlaşılması çerçevesinde şekillenir.

Metinlerarası ilişki, doğrudan alıntı yöntemiyle kurulabildiği gibi, dolaylı olarak da kurulmaktadır. İmge, simge, imaj ve sembollerle, alıntılanan metnin çağrışım dünyasına gönderme yapılabilir. Bu şekilde alıntılanan metin parçaları, oluşturulan yapıt içerisinde yeniden üretilmiş ve yeni anlamlar kazanmış olur.

Modern edebiyat çalışmalarında bu yaklaşım içerisinde kastedilen metin genellikle çağdaş yazılı ürünlerdir. Ancak halk bilimi alanında yapılan çalışmalarda metinlerarası ilişki ve metin kavramının daha geniş bir bakış açısıyla değerlendirilmesi gerektiği ortaya konmaktadır. Bu çerçevede metin kavramı “sözlü, sözsüz ve yarı sözlü” olabildiği gibi anlamlı bütün kültürel içerikleri kapsayacak şekilde düşünülmelidir. Dolayısıyla sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarındaki metinler de hem kendi arasında hem de birbiri içerisinde kullanılabilir. Sözlü kültür ortamı metinleri, yazılı ve elektronik kültür ortamı metinlerinde çeşitli göstergelerle kullanılmaktadır. Bu bağlamda Türk edebiyatında Osmanlı yenileşme hareketlerinden bu yana Türk kültürünün sözlü ortam metinlerine bakış olumlu anlamda değişmiştir. Oluşturulan modern edebiyat metinlerinde sözlü kültür geleneğine dayalı metinler önemli bir kaynak olarak kullanılmıştır. Bu bakışın değişmesinde millileşme hareketleriyle birlikte; halk kültürünün dil, üslup ve içerik olarak zengin bir kaynak teşkil etmesinin de etkisi vardır. Özellikle Cumhuriyet Döneminde her siyasi görüşten sanatçı, halk kültürü metinlerini çeşitli şekillerde kullanmıştır. Söz konusu bakış açısındaki değişim, sözlü geleneğe dayalı Türk halk kültürü metinlerinin yeniden üretimi ve geleceğe aktarımına katkı sağlamıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, sözlü kültür ortamı metinlerini kendi sanat anlayışı çerçevesinde kullanan önemli bir şair, yazar ve ressamdır. Eyüboğlu'nun çocukluk döneminde itibaren Türk sözlü kültürü metinleriyle tanışması, yaşadığı sosyal ve fizikî çevre, doğaya, insana ve dile olan duyarlılığı halk kültürü metinlerine bir kaynak olarak yönelmesini sağlamıştır. Eyüboğlu'nun halk kültürüne karşı olan bu tutumunda ideolojik tavrının da etkisi vardır. Eyüboğlu bir ressamın görsel becerilerini dil unsurlarıyla birleştirerek halk kültürü malzemelerini şiirinde işlemiştir. Eyüboğlu'yla ilgili yapılan yorumların ortak noktası, kullandığı metinleri özümsemiş ve şiirde yeniden yaratmış olmasıdır. Bedri Rahmi Eyüboğlu insan, çevre veya bir düşünceyi tasvir darken halk kültürü unsurları göstergeleri kullanmış ve bu yolla şiirinde zengin çağrışım dünyası yaratmıştır. Eyüboğlu, sözlü kültür geleneğine dayanan halk kültürü unsurları ve halk edebiyatı metinlerini genellikle alıntılı olarak şiire taşımıştır. Halk inanışları, geçiş törenleri, çeşitli gelenek ve uygulamalar, halk edebiyatı unsurlarından masal, efsane, halk hikayesi ve halk şiiriyle deyim ve atasözü gibi kalıp ifadeler, Eyüboğlu'nun şiirlerinde Türk halk kültürünün zengin gösterge alanını oluşturmaktadır. Eyüboğlu'nun sözlü geleneğine dayalı kültür unsurlarıyla modern şiir arasında kurduğu

metinlerarası ilişki, süreklilik bakımından tarih, kültür ve gelecek zincirine önemli katkı sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Aça, M. – Yolcu, M. A. (2017). Folklorlarda örtük ve bozuk İşlev. *Folklor/Edebiyat*, cilt:23, sayı:90, 2017/2, ss. 49-60.
- Akbulut, G. (2009). Metinlerarası ilişkiler bağlamında dünün feda'sından bugünün ferda'sına bir bakış. *Turkish Studies*, 4/1-1 Kış, ss. 735-759.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Öteki Araştırma-İnceleme.
- Aktulum, K. (2013). *Folklor ve metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2014). Folklorik imgelem. *Millî Folklor*, S. 101, 277-290.
- Aktulum, K. (2018). "İmgelemin antropolojik yapıları" ve folklor: Gilbert Durand'ın arketipsel sınıflandırma modeline giriş. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 19 (19), 1-16.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri 1960-1923*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek*. (Çev.: Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı.
- Aydoğan B. (2004). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde meyvelerin önemi ve kullanılışı. *Türk Kültüründe Ayrıntılar: Meyve Sempozyumu*, (Nisan 2004), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi.
- Aytaç, G. (1999). *Genel edebiyat bilimi*. İstanbul: Papirüs.
- Aytaç, P. P. (2010). *Folklor ve edebiyat*. Ankara: Berikan.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval dan romana*. İstanbul: Ayrıntı.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. (Çev.: Berke Vardar, Mehmet Rifat), Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Barthes, R. (1990). *Yazı ve yorum*. (Çev.: Tahsin Yücel), İstanbul: Metis.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev.: Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi.
- Barthes, R. (2014). *Çağdaş söylenler*. (Çev.: Tahsin Yücel). İstanbul: Metis.
- Bayar, N. (2004). *Türk kültüründe ayva*. *Türk Kültüründe Ayrıntılar: Meyve Sempozyumu* (Nisan 2004), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi.
- Camgöz, N. (2020). Anadolu pop-rock müziğinin metinlerarasılık açısından değerlendirilmesi. *Türük*, S. 8, 305-319.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar nasıl anımsar?*. İstanbul: Ayrıntı.
- Çelik, A. (1996) *Bedri Rahmi Eyüboğlu*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Çetin, N. (2004). *Şiir çözümleme yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Çobanoğlu, Ö. (2004). *Türk dünyası ortak atasözleri sözlüğü*. Ankara: AKM.
- Çobanoğlu, Ö. (2002). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ.
- Dilçin, C. (2000). *Örneklerle Türk şiir bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Doğan, B. (2012). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde halk bilimi unsurları. *Turkish Studies*, 7(1), 873-887.

- Durmuş, M. (2006). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde Anadolu. *Uluslararası Trabzon ve Çevresi Kültür ve Tarih Sempozyumu*, Türk Ocakları Trabzon Şubesi, 16-17-18 Mayıs 2006, Trabzon.
- Düzgün, D. (2009). Âşıklık geleneğinin değişim ve dönüşüm sürecinde Barış Manço olgusu. *Millî Folklor*, S. 84, 42-50.
- Enginün, İ. (2004). *Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı*. İstanbul: Dergah.
- Erzen, R. M. (2007). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiiri üzerine bir araştırma*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Eyüboğlu, B. R. (1974). *Dol karabakır dol*. İstanbul: Bilgi.
- Eyüboğlu, B. R. (1987). *Tezek*. İstanbul: Bilgi.
- Gökalp, Z. (2003). *Türkçülüğün esasları*. İstanbul: Kumsaati.
- Görkem, İ. (2006). *Dadaloğlu*. İstanbul: E.
- Günay, U. (1992). Cumhuriyet terkibi ve Barış Manço. *Millî Folklor*, S. 13, 2-3.
- Kadircade, K. İ. (2005). *Âdetler inançlar ve Türklerin soy kütüğü meselesi*. Ankara: Akçağ.
- Kaplan, M. (1990). *Cumhuriyet devri Türk şiiri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Karaağaç, G. (2005). *Dil, tarih ve insan*. Ankara: Akçağ.
- Kılıç, A. F. (2009). Yenileşme dönemi Türk şiirinde (1859-1959) halk zevkine yöneliş. *TÜBAR-XXV-/2009-Bahar*, 119-143.
- Kolcu, A. İ. (2007). *Millî edebiyat 1 şiir*. Konya: Salkımsöğüt.
- Koşar, E. (2013). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun penceresinden halk kültürü*. İstanbul: E.
- Macit, M. (1996). *Gelenekten geleceğe*. Ankara: Akçağ.
- Ong, W. J. (2013). *Sözlü ve yazılı kültür, sözün teknolojileşmesi*. (Çev.: Sema Postacioğlu Banon), İstanbul: Metis.
- Özay, Y. (2007). Metinlerarası ilişkilerde sözlü yapıtların ve sanatçıların konumu üzerine. *Millî Folklor*, S. 75, 164-173.
- Öztürkmen, A. (2006). *Türkiye'de folklor ve milliyetçilik*. İstanbul: İletişim.
- Sakaoğlu, S. (2004). *Karacaoğlan*. İstanbul: Akçağ.
- Sever, M. (2004). Türk halk inançlarında ve halk hekimliğinde meyve. *Türklük Bilimi Araştırmalar Dergisi*, Türk Halk Bilimi Özel Sayısı, S. 16, 95-109.
- Seyfettin A. (2007). Deyimlerimizde mitolojinin izleri. *Karadeniz Araştırmaları Balkan, Kafkas, Doğu Avrupa ve Anadolu İncelemeleri Dergisi*. 3 (12), 147-154.
- Tuncer, H. (2001). *Tanzimat devri Türk edebiyatı*. İstanbul: Ders Kitapları Anonim Şirketi Tesisleri.
- Ünal, Ş. (2002). *Dil ve kültür*. Ankara: Gazi Üniversitesi Basımevi.
- Yıldırım, D. (2000). Türk sözel kültüründe süreklilik -Osmanlı hanedanlığı döneminden Cumhuriyete. *Türkbilig*, S. 1, 32-44.
- Yılmaz, B. H. (2013). *Masalların dönüşü, masalların dönüşümü: çağdaş Türk edebiyatında Grimm masallarının metinlerarası kullanımları (Murathan Mungan örneği)*. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ETKİN GELENEĞİN TAŞIYICISI - ALTAYLARDAN BİR MASAL ANASI: MARIYA MİHAYLOVNA

ACTIVE PERFORMER OF TRADITION - A TALE MOTHER FROM THE ALTAIS: MARIA MİHAYLOVNA

Fatih ŞAYHAN*

ÖZ: Türk anlatı geleneği, tarihin ilk çağlarından günümüze kadar anlatı tekniği ve anlatıları kurgulama yetisi bakımından düşünsel anlamda zirve noktaya çıkmıştır. Evren ile kurmuş olduğu eytişimsel ilişkiyi anlatıcı düzleminde ifadeye dönüştüren Türk biliş düzeyi, yaratmış olduğu anlatılar aracılığıyla evrenin sürekli var oluşunu dinamik düzlemde kavramıştır. Bu bakımdan Altay Türkleri de tarihsel süreç boyunca yaşamı, mitik anlatılar aracılığıyla okumuş ve evreni dinamik bir boyutta kavramışlardır. Bu bakımdan her anlatı kendi içerisinde yaratıldığı toplumun sosyal ve kültürel dinamiklerini de içerisinde barındırır. Dolayısı ile anlatıya biçim ve akışkanlık kazandıran anlatıcılar; kendilerine özgü anlatım tekniği ile anlatıları kurgulayarak anlatıları mitik göndermeleri ile dışsallaştırırlar. Anlatıların belirli bir icra çevreninde yaratılmasında anlatıcı ve dinleyici arasındaki eytişimsel ilişkinin de önemi büyüktür. Nitekim 2012 yılında "Rusya Federasyonu'na Bağlı Altay Özerk Cumhuriyeti'nde (Ulagan ve Onguday Aymakları) Sözlü Kültür Ürünlerinin Derlenmesi ve Yazıya Aktarılması" projesi kapsamında Altay Özerk Cumhuriyeti'nin Ulagan aймаğında tanıştığımız 1927 doğumlu Mariya Mihaylovna, bir masal anlatıcısı olarak etkin geleneğin icrası noktasında anlam taşıyıcı ve aktarıcı bir özgünlüğe sahiptir. Bu çalışmada Mariya Mihaylovna'nın masal icra tekniği, performans teori ışığında (kişisel-sosyal ve söz boyutunda) okuma ve yorumlama düzleminde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Altay Türkleri, Mariya Mihaylovna, kültür, masal, performans teori.

ABSTRACT: The Turkish narrative tradition has reached its peak intellectually in terms of narrative technique and ability to construct plots from the first ages of history to the present day. The cognitive level of Turks, which transforms the dialectical relationship that it has established with the universe into a possibility of expression for the narrator, has worked out the holistic and continual existence of the universe on a dynamic level through the narratives it has produced. In this regard, Altai Turks have also interpreted life through mythical narratives throughout the historical process and comprehended the dynamic dimension of the universe. Similarly, it can be said that each narrative contains the social and cultural dynamics of the society in which it is created. Therefore, narrators who enrich the narrative with style and fluidity, externalize the narratives with mythical referrals by constructing the narratives with their own techniques. The dialectical relationship between the narrator and the audience is also of great importance in creating the narratives in a certain performance setting. Mariya Mihaylovna, born in 1927, whom we met in the Ulagan jama of the Altai Autonomous Republic in 2012, within the scope of the project "Compilation and Recording of Oral Cultural Products in the Altai Autonomous Republic (Ulagan and Onguday Aymaks) of the Russian Federation", has

* Dr. Öğretim Üyesi – Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Ardahan – fatihsayhan@ardahan.edu.tr (ORCID ID: 0000-0002-8592-3490)



This article was checked by Turnitin.

all the characteristics of the active tradition as a storyteller. In this study, Mariya Mikhailovna's fairy-tale performance technique will be examined and interpreted in the light of performance theory (in personal-social and verbal dimension).

Keywords: *Altai Turks, Mariya Mihaylovna, culture, fairy tale, performance theory.*

*“Ozo, ozo, ozo, çakta...
Çörçök aydayın, cibe balam...”*

Giriş

Tarihin ilk çağlarından itibaren öyküleme tekniği ve öykü kurgulama yetisi zirve noktaya ulaşmış olan Türk düşünsel gücü, kutsalın büyüü olan söz'e dönüştürdüğü anlatılar aracılığı ile yaşamı bütüncül düzlemde kavramıştır. Oluşum aşamaları itibariyle mitleri bünyesinde barındıran ve aktarımını sağlayan masalarda da Türk biliş düzeyinin, yaşamı insani değerler açısından ne denli güçlü bir boyutta okuduğunu gözlemlemek mümkündür.

Kültür kavramı değişenin aktarıcısı olarak toplumsal bir olgudur. Nitekim evreni yeniden görmenin ve okumanın ürünü olan halk anlatıları da değişenin taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak kültürün en önemli yapı taşları arasındadır. Bu bakımdan masal anlatıcıları da insanlığın ilk çağlarından günümüze kadar söz konusu kültürel çeşitlilik içerisinde kutsalın öyküsünü dile getirmişlerdir. Söz konusu kişiler aynı zamanda kültürün taşıyıcısı olarak binlerce yıllık geleneksel bilgi ve deneyimleri de kuşaktan kuşağa aktararak tarihsel bir varlık alanı kurmuşlardır. Sözü, kutsalın büyüüyle buluşturan ve dışsallaştıran masal anlatıcıları da toplumsal bilinçaltının mitik düzlemde aktarıcılarıdır. Bir bakıma deneyimlenen dünyayı bilgi ve değerler ölçüsünde sözün gücü ile birleştirerek kültürün taşıyıcısı ve aktarıcısı konumundadırlar. Campbell, anlatıcıları daha kozmik düzlemde mitolojik hayat mirasının yorumlayıcıları olarak değerlendirmektedir (Campbell, 2013: 120). Bu bakımdan mitik anlatı geleneğinin icra edicileri; mitik yaşam deneyimini, rüya zamanı halinde yaşamakta ve yaşadıkları bilinçaltı deneyimi sözün gücü ile birleştirmektedirler. Nitekim Strauss da söz konusu etkin geleneğin taşıyıcısı konumunda olan anlatıcıların simgesel düzlemde yaşamı okuma biçimlerini ileri düzeyde felsefe niteliği olarak değerlendirmektedir (Strauss, 2010: 288). Genel anlamda ifade edecek olursak mitik anlatı geleneğinin etkin anlamda taşıyıcısı ve aktarıcısı konumunda olan anlatıcılar, kendilerini şimdiki zaman boyutundan kopararak anlatı ile girmiş olduğu eytişimsel ilişki sonucunda zamanı ve mekânı bütüncül düzlemde kavrayan toplumsal bilinçaltının taşıyıcısı konumundadırlar.

Evrenin gizil bir ruhu olduğu ve bu ruhun onu kuran canlı cansız bütün varlıklara sindiği görüşü, insanları, yazgısal birliktelik içinde oldukları nesnel dünyaya karşı daha saygılı ve ölçülü olmaya yöneltmiştir. Bu bakımdan trans haliyle birlikte gözünün önünden bütün perdelerin kalktığını ve geçmiş'i bütün hatlarıyla hatırladığını gören anlatıcılar,

kendilerini atalar sesinin birleştirici gücünün insani görünümdeki açılımları olarak görürler. Korzbski böyle insanlar için “*time binders*” (zaman kurucu) ifadesini kullanır. Bu tür insanlar geçmişin değerlerini bilgi ve deneyimler ölçüsünde şimdi’de konumlandırarak kültürel yaşantıyı ve toplumsal değerleri gelecek kuşaklara aktarırlar. Yaşam şartları bakımından uzun ve yorucu geceleri kısaltmak isteyen geleneğin aktarıcısı ve taşıyıcıları, kendileri ile birlikte kendilerini dinleyen insanları da kolektif bilinçaltında konumlandırma çabası içerisindedirler.

Türk anlatı geleneğine bütüncül bir açıdan bakıldığında mitik anlatı döneminden epik anlatı dönemine geçiş ve sonrası, anlatılar kadar anlatıcıların da belirgin bir biçimde değişim-dönüşüm süreci geçirmesini sağlamıştır. Bu bakımdan mit, masal, efsane, destan ve halk hikâyesi gibi türler tarihsel süreç içerisinde biçim ve içerik bakımından bir gelişim gösterdiği kadar söz konusu türleri icra eden anlatıcılar da değişim-dönüşüm süreci ile birlikte bir gelişim göstermiştir. Mitik anlatıların “özel anlatıcılar” olarak nitelendirilebileceğimiz kamalık ruhunu bünyesinde barındıran kişiler tarafından anlatılması; mitik döneme özgü bir anlatım tarzını ortaya çıkarmıştır. Kendine özgü bir taklit sanatı ile jest ve mimiklerini buluşturan kamlar, doğa ile bütünleşik bir anlatım tarzı ortaya koymuşlardır. Kamların doğayı sanat aracılığı ile taklit etmesi; çeşitli büyüsel törenlerde dramatik bir anlatım tarzının ve anlatıcının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Türk halkbilimi çalışmaları açısından bir metnin yalnızca metin olarak değerlendirilmesinin ötesinde; metnin içerisinde yaratıldığı sosyal çevrenin ve yaratma esnasında metni şekillendiren bağlamın da önemi büyüktür. Nitekim bağlam merkezli kuramlardan işlevsel kurama göre, metnin kendisi, tepki gösterecek bir izleyici kitlesine sunulmazsa ya da icra edilmezse anlamsızdır. Bu bakımdan işlevsel kuramın en önemli dayanak noktası Malinowski’nin; “*Şüphesiz metin önemlidir fakat bağlamsız metin ölüdür.*” ifadesidir. İşlevsel kurama göre, icra edilen bir folklor unsurunun onu anlatan ve dinleyende oluşturduğunun veya oluşturduklarının niteliğinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda performans teorisinin temel kavramı olan “performans” da ikili bir anlama sahiptir veya bir başka ifadeyle iki temel unsuru içermektedir. Bunlardan birincisi; “folklorun gerçekleştirilişi veya icrası” anlamıyla artistik veya sanatsal bir eylemdir (artistic action). İkincisi ise performansın icracısı, sanatın formu, dinleyici veya izleyiciyle birlikte icranın gerçekleştiği çevre bütünü olarak artistik veya sanatsal bir olaydır (artistic event) (Çobanoğlu, 2010: 256-296). Bu bakımdan herhangi bir halk bilgisi yaratmasının başlı başına bir metin olmaktan öte metnin ortaya çıkışını sağlayan bağlam(lar)ı ile birlikte ele alınması metni bütüncül açıdan incelemek ve yorumlamak için önemlidir.

Alan Dundes, “*Metin, Sözel doku ve Bağlam*” başlıklı çalışmasında halkbilimi tür ve şekillerinin tanımlanmasında halkbilgisi unsurunun sözel dokusu (texture), metni (text) ve onun bağlamı kapsayan çevre ve

şartlarının (context) dikkate alınarak bütüncül yönden gözden geçirilmesi gerekliliği üzerinde durur. Dundes'e göre, sözeldoku (texture), çoğu türlerde (ve sözel 'verbal' bir tabiatta olanların hepsinde sözeldoku 'texture' hususi fonemlerin ve morfeplerin içinde yer aldığı dildir. Metin ise bir folklor ürününün metni (text) esas itibarıyla bir masalın versiyonu veya tek bir anlatımı, bir atasözünün yeniden söylenmesi, bir halk türünün okunmasıdır. Bağlam ise bir folklor ürününün içinde bilfiil yer aldığı son derece özel sosyal durumudur. Bağlamsal yapıyı (contextual structure) oluşturan en önemli iki unsur; anlatıyı anlatan kişi ve dinleyicidir. Kendi doğal ortamında oluşan bağlam, metni, etkileyebilir. Bu anlayış içinde sözlü anlatım bir sosyal olaydır ve teatral anlamda bir icra veya performans olan bu sosyal olay, üç temel unsurdan, anlatan, dinleyen ve anlatılan geleneksel anlatıdan oluşmaktadır. Günümüzde halkbilimciler, sözlü halk bilimi unsurlarını anlatılan geleneksel anlatı etrafında onu anlatan ve dinleyen tarafların oluşturduğu bir sosyal olay, bir gösterim bir başka ifadeyle icra olarak ele almaktadır. Bir folklor olayının icrası, söz konusu üç unsurdan oluşmaktadır. Bu bağlamda Dan Ben Amos'un geliştirdiği performans teorie yönelik araştırma modeli kişisel boyut (anlatıcı/oyunayıcı), sosyal boyut (dinleyici/izleyici) ve söz boyutu (anlatılan) şeklinde üç unsurdan oluşmaktadır (Çobanoğlu, 2010: 302-330). Bu bakımdan herhangi bir halk anlatısının sade bir metin olarak ele alınmasından öte metnin içinde yaratıldığı ortamın da derinlemesine okunmasının önemi büyüktür.

Dan Ben Amos, "*Toward a Definition of Folklore in Context*" başlıklı çalışmasında folklorun sosyal çevre ile olan bağıntısına dikkati çekmiş ve folklor ürününün içerisinde yaratıldığı sosyal çevreden bağımsız bir şekilde ele alınamayacağını vurgulamıştır. Folklorun sınırları belirlenmiş belirli bir gruptan bağımsız düşünülmemeyeceğini ifade eden Amos, folklorun kendine özgü bir fenomen olmadığını söyler. Ona göre, ne kadar tanımlanırsa tanımlansın folklorun varlığı sosyal bağlamına bağlıdır. Söz konusu sosyal bağlam ise coğrafi, dilsel, etnik veya mesleki bir gruplaşmadan oluşabilir. Herhangi bir folklor ürününü değerlendirirken zamanın da söz konusu sosyal bağlama olan etkisi göz ardı edilmemelidir (Amos, 1971: 5). Bu bakımdan herhangi bir halk anlatısı kendiliğinden salt bir anlatı olmaktan öte sosyal anlamda bir etkileşimin sonucu olarak ortaya çıkar.

2012 yılının Temmuz ayında "*Rusya Federasyonu'na Bağlı Altay Özerk Cumhuriyeti'nde (Ulagan ve Onguday Aymakları) Sözlü Kültür Ürünlerinin Derlenmesi ve Yazıya Aktarılması*" projesi kapsamında alan araştırması esnasında Altay Özerk Cumhuriyeti'nin Ulagan aймаğında tanıştığımız Mariya Mihaylovna; 1927 yılında Ulagan aймаğında dünyaya gelmiştir. Çiftçilik yaparak geçimini sağlamaya çalışan Mariya Mihaylovna, 09.07.2012 tarihli ziyaretimizde bizi -yerleşim yerinin dışında- gündelik kıyafetleri ile karşılamış ve son derece sıcakkanlı bir şekilde yaklaşmıştır. Kendisine yöneltmiş olduğumuz "Altay candar kereginde mif, çörçök, kay çörçök, legenda, kojon, canar kojon, kep sös bilerin be?" (Altay gelenekleri

kapsamında mit, masal, destan, efsane, türkü, ağıt, atasözü biliyor musunuz?) sorusuna “Ce, cahşı bilerin uuldar.” (Evet, iyi bilirim çocuklar) şeklinde yanıt vererek bizi evinin karşısındaki ayıla (çadır) davet etmiştir.



Mariya Mihaylovna'nın anlatıların icra yeri olarak günümüz dünyasının şekillendirdiği betonarme yapılardan ziyade geleneksel yaşam modelinin yansıtıldığı ve aktarıldığı çadırı tercih etmesi arka plan kültüründe derin bir düşünce yapısını içerisinde barındırmaktadır. Bilişsel anlamda nesne ve bilinç arasında kurulacak eytişimsel ilişkiden, “*kurguları insanlığın çocukluk dönemlerine uzanan hiyerarşik saygı, kutsama ve kurtarma öyküleri, kuralları ve inanç biçimlerinin ortaya çıkacağı*” (Korkmaz 2008: 40) gerçeğine derin bir anlamsal göndermedir. Nitekim anlatıların yaratılacağı mekân; bu yönüyle anlatıcının atalar ruhuyla temasa geçeceği bir olanaklar gömüsü olur. Anlatıcı, söz konusu mekânda kendisini bireysel olmaktan önce kolektif bir ruhun taşıyıcısı olarak konumlandırır ve atalar sesinin birleştirici yönüyle temasa geçerek anlatının oluşmasına zemin hazırlar. Mekân, Bachelard'ın da ifade ettiği gibi, “*peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar.*” (Bachelard, 2008: 43) Bu bakımdan mekân, bağlamsal yönü itibariyle anlatıcıyı şekillendiren, değiştiren, dönüştüren ve anlatının ortaya çıkmasını sağlayan kişiselleşmiş bir mekâna dönüşür. Mekân bu yönüyle bağlamsal bir yapıda etkin/kurucu bir işleve sahiptir. Mariya Mihaylovna'nın ilk olarak anlatı yerini kendisinin belirlemesi, anlatıcının kendisini anlatı için sosyal zemin oluşturarak sosyal boyutta tamamlamak istediğinin göstergesi olması yönünden ilk çevresel şarttır. Bu bakımdan icra ortamı anlatıcı için anlam aktartıcı bir işleve bürünmüş; anlatıcı atalar ruhuyla temasa geçerek kendisini tarihsel bir varlık alanında konumlandırmıştır. Söz konusu ayıl, fiziksel anlamda taşımış olduğu yapısal özelliklerden ziyade kültürel bellekte binlerce yıllık deneyimlenen dünyanın anımsatıcı yönünü yansıtan ve aktaran bir işleve sahiptir. İnsan ve mekân arasındaki eytişimsel ilişkinin verimliliğini arttıracığına inanan anlatıcı, kendisini ve dinleyicileri olması gereken düzleme taşır.



Yaklaşık 20 dakikalık bir sürenin ardından geleneksel yaşam modelini barındıran giysisi ile karşımıza çıkan Mariya Mihaylovna, kendisini bilinçli bir masal anlatıcısı olarak konumlandırmaktadır. Anlatının yaratıldığı ortamı mekân yönüyle şekillendirdiği kadar kendisini de kişisel boyutta bir anlatı kurucu işleviyle şekillendirmiştir. Bu yönüyle Mariya Mihaylovna, Degh'in de ifade ettiği gibi bilinçli bir masal anlatıcısıdır. En önemli niteliği özgünlüğü olan bilinçli masal anlatıcıları, bilinçli bir masal yaratıcısı olarak halk tarafından bilinmektedirler. İnsanların onları anlattığı masallarından dolayı arayıp sormasını oldukça doğal bulurlar, masal anlatmayı severler ve güçlü hafızaları ile övünürler. Masal anlatırken unuttukları bir yer olursa doğaçlama yaparak eksikliklerini giderirler (Dégh, 1989: 174). Altay Türklerinin geleneksel yaşam modelinde giyim-kuşam; insanın hayata bakış açısını, duruşunu yansıtan örtük bir kimlik niteliği taşır. Lvova ve diğerlerine göre; *“yaş, cinsiyet ve aile durumu göstergesi olarak öne çıkan giysi, insanın doğa ve toplum arasındaki ilişkisini yansıtır. Giysi, beden (mikro-kosmos) ve dünya (makro-kosmos) arasında bir çeşit sınırdır”* (Lvova vd., 2013: 204).



Mariya Mihaylovna'nın saha araştırmaları esnasında farklı günlerde farklı kıyafetlerle karşımıza çıkması onun icra geleneği içerisinde anlatıcı ve dinleyici arasındaki *“sanatsal iletişim”*e ne denli önem verdiğinin en büyük göstergesidir. Nitekim performans teori kuramının en önde gelen temsilcilerinden Dan Ben Amos'un geleneksel nesnenin kullanımı

bağlamında da ele alarak üzerinde önemle durduğu maddi kültür unsurlarının küçük gruplar arasında kurulan sanatsal iletişim'in ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesi önemlidir (Amos, 1971: 13). Bu bakımdan Mariya Mihaylovna masal anlatmaya başlamadan önce kendine uygun bir icra çevreninde bir bakıma dinleyicilerle sanatsal anlamda bir iletişime geçmek istemiştir. Geleneksel anlamda nesne aracılığı ile dinleyicileri etkisi altına alan Mariya Mihaylovna, bir bakıma kendisinin sıradan bir masal anlatıcısı olmadığını bilinçli bir şekilde geleneğin etkin bir taşıyıcısı ve aktarıcısı olduğunu göstermektedir. Anlatıcının bir yaşam ortamından başka bir yaşam ortamına doğru geçişi, bağlam merkezli bir geçişi de beraberinde getirmiştir. Söz konusu geçiş bilinçli bir şekilde üretilen sembollere anlamlar aktarılarak olmuştur. Bu noktada anlatıcı, dünyalık zaman diliminden ve mekândan koparak anlatının sosyal çevreni ile bütünleşip ritüelik bir rüya zamanı yolculuğu yapar. Bir bakıma kişisel boyut sosyal boyut ile birleşmiş ve anlatıcı ile dinleyici arasındaki iletişimsel belleğin sınırları aşılmıştır. Kendisini rüya zamanında konumlandırın anlatıcı için uygun icra zamanı ve çevreni oluşturmuştur.

Uygun bir icra çevresi oluştuktan sonra masal anlatmak için ilk olarak geleneğin biçimlendirdiği sözeldokuya başvuran Mariya Mihaylovna; "Ce oturgan uul tıñdağar. Çörçök aydayn, cibe uuldar..." (Tamam, oturan çocuklar dinleyin. Masal anlatayım emi çocuklar...)” diyerek anlatıcıya özgü fonem ve morfemlere başvurmuştur. Bu bağlamda anlatıcı, dilin ve zihnin sınırlarının genişleyerek bilinen konuşma dilinden öte icranın sanatsal bir dil ile ortaya çıkacağını işaret etmektedir. Bu bakımdan anlatıların izleksel kurgusunda kullanılan sözlü geçişteki özel formüller anlatının türünü belirleyen işlevlere sahiptir. Bu noktada dili sayesinde geçmişin örtük zamanlarını aralayan anlatıcı, kendisini geçmişte konumlandırarak zaman ötesi bir dil ile seslenmek ister. Binlerce yıllık olanaklar gömüsüyle kendine özgü bir dil ile temasa geçen anlatıcı aynı zamanda atalar ruhuna dokunarak; birikimini tarihsel süreçten geçirir ve kendisini dinleyen insanların da zihninin sınırlarını genişletir.

Kendine özgü bir masal anlatma dili ve tekniği olan Mariya Mihaylovna, masal icrası esnasında anlatım ve gösterim tekniğini bir arada kullanmıştır. Richard Bauman, "Verbal Art as Performance-The Keying Performance" başlıklı çalışmasında anlatıcı ile dinleyici arasındaki iletişimin sınırlarını -kültürel anlamda- belirleyen icra çerçevesinin kodlarını şu şekilde açıklamıştır:

1. İcra için oluşturulmuş özel kodlar. Arkaik veya ezoterik dil ve performans tanısı.
2. Geleneksel açılışlar ve kapanışlar gibi performansa işaret eden özel formül veya performansı duyuran veya onaylayan açık ifadeler.
3. Mecazi dil. Metafor ve metonimlerin kullanılması gibi.

4. Kafiye, sesli harf uyumu ve diğerk benzetme türleri gibi biçimsel üslup araçları.

5. Tempo, tonlama ve perdenin özel ahenk kalıpları.

6. Ses kalitesi ve seslendirmenin özel vurgu ve tonlama kalıpları.

7. Geleneğe başvuru.

8. Performansın yalanlanması. (Bauman, 1975: 295).

Ziya Gökalp, “*Küçük Mecmua*” yazılarında halk masalının her söyleyenden alınmayacağı gerçeği üzerinde durur. Çünkü masalların kendine özgü tabirleri ve kendine özgü bir dili vardır. Gökalp’e göre, masalları hususi tabiriyle ve hususi şivesiyle nakledenler ancak ocaktan yetiştirme masalcıdır. Bu bakımdan masalcılar eski ozanlığın kadınlarda devam eden kısmıdır. Ozanlık, babadan oğula kaldığı gibi, masalcılık da anneden kıza intikal eder. Masalcı, kendi sahasında bir nevi sanatkârdır. Ağzından çıkan her kelime yerinde kullanılmıştır. Bu gibi masalcıların bir kelimesi bile değiştirilmemelidir (Gökalp, 2009: 114).



Mariya Mihaylovna, masal icra etmeye başladığı andan itibaren bilinen dünyasını terk ederek masal kahramanları ile bilinmeyen dünyaya doğru yolculuk yapar. “Ozo, ozo, ozo çakta...” (Eski, eski, eski çağ(lar)da...” diyerek masallara giriş yapan Mariya Mihaylovna, hafızasına yardımcı olması açısından anlatım esnasında sık sık geleneksel kalıplara başvurur. Bu bakımdan anlatıcı, anlatıları ölü birer anlatı olarak değil de yaşayan canlı

birer anlatı şeklinde icra eder. Anlatım esnasında vurgu, tonlama, duraklama ve ses tonunu yükseltme durumunu çok iyi ayarlayan Mariya Mihaylovna, icra esnasında bir bakıma anlatıcı görünümünde masalı yaşayan canlı bir kahramana dönüşür. Söz gelimi “Başparak”¹ masalının icrası esnasında - masal kahramanının Celbegen² ile olan mücadelesinde- Celbegen’in çocuklarını öldürüp yatağın içine koyarak uyuyor görünümü vermesini, sıradan bir olay olarak anlatmamış; anlatının heyecan noktasının doruğa çıktığı anı, icra esnasında görsel olarak da ifade ederek anlatıya zenginlik katmıştır.

Mariya Mihaylovna’nın masal anlatırken en belirgin özelliklerinden bir tanesi de icra esnasında dinleyici kitleyi sürekli masalın içine çekme isteği olmuştur. Anlatım esnasında görsel kayıt cihazlarından hiçbir şekilde rahatsız olmayan anlatıcı, theatral bir anlatım tarzını benimseyerek; sık sık “körzö” (bakar ki/görür ki) formelini kullanarak dinleyicilerin dikkatini ve yoğunluğunu anlatıya yönlendirmesini sağlar. Bu bakımdan anlatı-anlatıcı ve dinleyici arasındaki iletişimsel dokuyu çok iyi yönlendirebilen anlatıcı, olay örgüsünü ve masal anlatma tekniğini üst düzeyde yansıtır. Anlatım esnasında jest ve mimiklerini çok iyi kullanan anlatıcı, taklit yeteneğini anlatılara yansıtarak anlatıların doğal bir canlılık kazanmasını sağlar. Bir anlatının icrası esnasında etkin katılımcı olan dinleyiciler ne kadar canlı ise anlatıcı da söz konusu diyalektik ilişkide o denli canlı olur. Anlatının icrası esnasında anlatıcı için ritmik anlamda büyümlü bir zaman dilimi açılır. Bu bağlamda dinleyicinin canlılığı da anlatıcıyı canlandıracaktır. Anlatıcı ve dinleyici arasındaki eytişimsel (diyalektik) ilişkiden kökleri binlerce yıllık belleğe uzanan mitik anlatılar ortaya çıkar.

Mariya Mihaylovna’nın masal icrası esnasında dikkat çeken özelliklerinden bir tanesi de ritmik bir anlatım tarzına sahip oluşudur. İcra esnasında her bir masal kahramanı ve yardımcı kahramanlar için ayrı bir ses tonlaması belirleyen anlatıcı bu şekilde anlatı kahramanlarına ve yardımcı kahramanlara ayrı ayrı özel birer ritim ve aksiyon kazandırır. Bu bakımdan Mariya Mihaylovna bir masal anlatıcısı olarak melodik bir anlatım tarzına sahiptir. Masalların olay örgüsündeki geçişleri ustalikle sağlayabilme yetisi ve masallardaki heyecan noktasının zirveye çıktığı anlardaki ritmik aksiyonu çok iyi yansıtabilmesi açısından bilinçli ve usta bir anlatıcıdır. Bu yönüyle anlatıcı, kültürel belleğin -etkin bir taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak- aydınlık yüzünü yansıtır. Anlatım esnasında anlatıcının anlatıya ritmik bir ahenk kazandırması onun içerisinde yaşadığı toplumun sosyo-kültürel değerlerine ve anlatı zenginliğine ne denli hâkim oluşunun göstergesidir. Bu bakımdan yaratmış olduğu anlatılara doğal bir canlılık kazandıran Altay Türkleri anlatılarının icrası esnasında da sanatsal yetilerini son derece güçlü bir şekilde kullanmaktadırlar.

¹ Mariya Mihaylovna’dan kayda alınan masallar Türkiye Türkçesine aktarım aşamasındadır.

² Altay Türklerinin inanmalarında Erlik’in yardımcılarından olduğuna inanılan kötü ruh, dev.

Halk anlatılarının bir iletişim biçimi olarak ele alınması ve anlatıcı ile dinleyici arasındaki dokunun anlatıları şekillendirdiği gerçeği göz ardı edilemez. 1927 doğumlu Mariya Mihaylovna, genel hatlarıyla masal icrası esnasında masal kahramanlarına doğal bir canlılık kazandırmıştır. Anlatıcı bu yönleriyle etkin masal anlatma geleneğinin yaşatıcısı, aktarıcısı ve taşıyıcısı konumundadır. Mariya Mihaylovna, anlatmış olduğu masalları geleneksel olarak annesinden dinlediğini ifade etmiştir. Anlatıcı, bu yönüyle kültürel iletişim belleğinin taşıyıcısı olarak atalar belleğinde geçmişe dönük deneyimlenen bilgi ve deneyimlere başvurmuştur. Nitekim anlatmış olduğu masalları belirli bir düzlemde; “Bojodı, caradı ba?” (Bitti, hoş, güzel oldu mu?) şeklinde bitiren anlatıcı, icra tekniği olarak çok üst düzeyde olan performansını dinleyicinin onayına sunmaktan da çekinmemektedir. Söz konusu onay isteği, bir bakıma icra edilen üstün anlatım tarzının kutsanması isteğidir. Yine aynı şekilde iki gün boyunca anlattığı masallarını “Ce, karangu boldı. Colıgar ırustu bolzın...” (Tamam, artık akşam oldu. Yollarınız açık ve kutlu olsun...) sözleri ile bitiren Mariya Mihaylovna, geleneksel kutsama yöntemini de sözün gücü ile birleştirmiştir. Anlatıcı bu yönüyle masalların başlangıcından bitiş aşamasına kadar geleneksel kalıplara başvurmayı ihmal etmemiştir. Anlatmış olduğu masalların sonucunda dinleyicileri de onayarak kutsalın büyüü ile kuşatmıştır.

Altay Türkleri deneyimlenen dünyanın sözün gücü ile birleştirilmesi ve anlatılara dönüştürülmesi bakımından oldukça köklü ve zengin bir dinamığe sahiptir. Oluşum aşamaları itibarıyla mitleri bünyesinde barındıran ve aktarımını sağlayan masallar da kendilerine özgü mitik anlatıcılara sahiptir. Bu noktada değişenin taşıyıcısı ve aktarıcısı konumunda olan masal anlatıcıları, kamlık ruhunun anlatım ve gösterim yetisini güçlü bir şekilde masallara yansıtmışlardır. Bu bakımdan Mariya Mihaylovna, kamlık ruhunu taşıyan bir masal anlatıcısı olarak; masal icralarını başlangıç aşamasından bitiş aşamasına kadar belirli bir ritüelikle teatral uygulamada canlı anlatım şeklinde dinleyicilerin beğenisine sunmuştur.

Sonuç

Kültür kavramı geleneksel dokunun aktarılması ve değişenin yansıtılması açısından toplumsal bir olgudur. Nitekim evreni yeniden görmenin ve okumanın ürünü olan halk anlatıları da değişenin taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak kültürün en önemli yapı taşları arasındadır. Bu bakımdan masal anlatıcıları da insanlığın ilk çağlarından günümüze kadar söz konusu kültürel çeşitlilik içerisinde kutsalın öyküsünü mitik göndermeleri ile birlikte icra etmişlerdir. Söz konusu kişiler aynı zamanda kültürün taşıyıcısı olarak binlerce yıllık geleneksel bilgi ve deneyimleri de kuşaktan kuşağa aktararak tarihsel bir varlık alanı kurmuşlardır. Bu bakımdan masal anlatıcıları, değişenin taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak Türk kolektif ruhunun evreni yeniden görme ve okuma biçimlerinin insani görünümde temsil ettiği değerler bütünü olmuştur.

Geleneksel anlamda nesne aracılığı ile dinleyicileri etkisi altına alan Mariya Mihaylovna, bir bakıma kendisinin sıradan bir masal anlatıcısı olmadığını bilinçli bir şekilde etkin masal anlatma geleneğinin yaşatıcısı, aktarıcısı ve taşıyıcısı olduğunu göstermektedir. Uygun bir icra çevreni oluştuktan sonra masal anlatmak için ilk olarak geleneğin biçimlendirdiği sözeldokuya başvuran Mariya Mihaylovna'nın masal anlatırken en belirgin özelliklerinden bir tanesi de icra esnasında dinleyici kitle ile kurduğu iletişimsel ilişkidir. Anlatıcı dinleyicilerin dikkatini her anlık bir şekilde anlatılara yönlendirmiş; doğal canlılığın ritüelik düzlemde devam etmesi gerekliliği üzerinde durmuştur. Mariya Mihaylovna'nın masal icrası esnasında dikkat çeken en önemli özelliklerinden bir tanesi de ritmik bir anlatım tarzına sahip oluşudur. İcra esnasında her bir masal kahramanı ve yardımcı kahramanlar için ayrı bir ses tonlaması belirleyen anlatıcı bu şekilde anlatı kahramanlarına ve yardımcı kahramanlara ayrı ayrı özel birer ritim ve aksiyon kazandırır. İcra çevreninde kültürel kodları son derece başarılı bir şekilde kullanan anlatıcı bu yönleriyle kültürel belleğin -etkin bir taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak- aydınlık yüzünü yansıtmaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Amos, D. B. (1971). Toward a definition of folklore in context. *Journal of American Folklore*, 84 (331), 3-15.
- Bachelard, G. (2008). *Uzamın poetikası*. (Çev.: Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki.
- Bauman, R. (1975). Verbal art as performance - The keying of performance. *American Anthropologist New Series*, 77, (2), 290-311.
- Campbell, J. (2013). *Mitolojinin gücü*. (Çev.: Zeynep Yaman), 3. b., İstanbul: Mediacat.
- Çobanoğlu, Ö. (2010). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. 5. b., Ankara: Akçağ.
- Dégh, L. (1989). *Folktales and society, Story telling in a Hungarian peasant community*. Indiana University Press.
- Gökalp, Z. *Küçük mecmua II*. (Çev.: Şahin Filiz), Antalya: Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk.
- Korkmaz, R. (2008). *Aytmatov anlatılarında ötekileşme sorunu ve dönüş izlekleri*. 2. b., Ankara: Grafiker.
- Lvova, E. L. - Oktyabrskaya, İ. V. - Sagalayev, A. M. (2013). *Güney Sibiry Türklerinin geleneksel dünya görüşleri: Kâinat ve zaman, nesnelere dünyası*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.
- Strauss, C. L. (2010). *Yaban düşüncesi*. (Çev.: Tahsin Yücel), 6. b., İstanbul: Yapı Kredi.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Mariya Mihaylovna, 1927 doğumlu, Altay Özerk Cumhuriyeti, Ulagan Aymağı doğumlu, çiftçi. Görüşme tarihi: 09.07.2012-10.07.2012 Görüşme Yeri: Altay Özerk Cumhuriyeti, Ulagan Aymağı.

TÜRK KÜLTÜRÜNDE DÜŞMAN İMGESİ BAĞLAMINDA KUTADGU BİLİĞ ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN EXAMINATION ON KUTADGU BİLİĞ IN THE CONTEXT OF ENEMY IMAGE IN TURKISH CULTURE

Fatih BALCI*

ÖZ: Türk kültürünün retorik kaynaklarından ve ilk yazılı eserlerinden birisi olan Kutadgu Bilig, doğruyu, iyiyi ve güzeli çeşitli sembolik şahsiyetler üzerinden aktarmaktadır. Bu kapsamda Kutadgu Bilig'in yazarı devlet sisteminde ve toplum yapısında görmek istediği düzeni aktarırken sembolik kişileri konuşurmakta; iyi, kötü, güzel, çirkin, doğru, yanlış kavramlarının tanımlanmasına yönelik kalıplar oluşturmaktadır. Söz konusu kalıplarda dikkati çeken önemli husus da düşman imgesidir. Türk kültür belleğini oluşturan sözlü ve yazılı ürünlerde tip çalışmaları sıkça yapılmaktadır. Genellikle olumlu tiplerin üzerinde yoğunlaşan söz konusu çalışmalarda birbirinin tamamlayıcısı ve zıttı olan olumsuz, kötü tiplerin özellikleri yüzeysel olarak geçilmektedir. Bu bağlamda makalede örneklem yöntemi kullanılarak Kutadgu Bilig'de düşman tipi kavramı ve bu tipin özellikleri belirlenmeye çalışılmış, seçilen örneklerden hareketle düşman tipini meydana getiren özellikler üzerinde detaylı şekilde durulmuştur. Söz konusu imgeler halkbilimi sözlü ve yazılı eserlerinde daha önce ele alınan düşman tipi ile karşılaştırılmış benzer ve farklı noktaları ortaya konulmuştur. Düşman tipinin genel özellikleri, edebî eserlerdeki tasvirî düşman tipinin Türk kültür ekolojisi içerisindeki konumu, mitten-destana, destandan-halk hikâyelerine, halk hikâyelerinden-anonim türlere kadar birçok edebî türden hareketle tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kutadgu Bilig, düşman, tip, Türk kültürü, halkbilimi.

ABSTRACT: Kutadgu Bilig, one of the first written works and rhetorical sources of Turkish culture, conveys truth, good and beauty through various symbolic personalities. In this regard, the author of Qutadgu Bilig uses symbolic contacts to convey the order that he wants to see in the state system and the structure of society. He also creates patterns for defining concepts such as good, bad, beautiful, ugly, right, wrong. The important thing that draws attention to the patterns in question is the image of the enemy. Type studies are frequently performed in oral and written products that form the memory of Turkish culture. In these studies, which usually focus on positive types, the characteristics of negative and bad types, which are complementary and opposite to each other, are superficially passed on. In this context the enemy flat character in Qutadgu Bilig and the features of this character is determined with the use of the sampling method. A detailed discussion based on the chosen samples of the characteristics constituting the enemy is made. The images in question have been compared to the enemy type previously discussed in the oral and written works of folklore, and they have revealed similar and different points. The general characteristics of the enemy type, its portrayal in literary works, the position of the enemy type in the ecology of Turkish culture, have been discussed with movements of many literary types ranging from myth-epic, epic-folk stories, folk stories-anonymous genres.

Keywords: Qutadgu Bilig, enemy, type, Turkish culture, folklore.

* Dr. Öğretim Üyesi – Kayseri Üniversitesi Develi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Kayseri - ftbalci88@gmail.com (0000-0001-8318-1473)



This article was checked by Turnitin.

Giriş

Yusuf Has Hâcib tarafından on birinci yüzyılda kaleme alınan Kutadgu Bilig, İslami Türk edebiyatının bilinen ilk büyük eseri olarak kabul edilmektedir. 6645 beyitten oluşan bu eser manzum bir siyasetname olarak kabul edilmektedir. Ahmet Bican Ercilasun'a göre "*Kutadgu Bilig'in kelime anlamı mutlu olma bilgisi, terim anlamı siyaset bilgisidir*". "*Siyaset bilgisi*" anlamı, *eserin ön sözünde de vurgulanmıştır*. "*Bütün yapı özelliklerini dikkate alarak Kutadgu Bilig'i 'alt yapısı hikâye, üst yapısı tiyatro tarzında kurulmuş alegorik, manzum bir mesnevi' şeklinde tanımlamak mümkündür*" (Ercilasun, 2015: 293-313).

Yusuf Has Hâcib hakkında bilinenler Kutadgu Bilig'e sonradan eklenmiş olan biri mensur, diğeri manzum iki mukaddime ve eserin bazı beyitlerinde yer alan bilgilerden ibarettir. Buna göre şair Balasagun'da (Kuz-Ordu) köklü bir aile içinde dünyaya gelmiş, bilimi, erdemi, zühd ve takvası ile temayüz etmiş, eserini bir buçuk yılda Balasagun'da yazıp Kâşgar'da tamamlayarak 1069-1070 yılında Karahanlıların hakanı Tabgaç Uluğ Buğra Han'a sunmuştur. Şairin kudretini takdir eden hakan kendisine "görevlerin en incesi olan" (2484. beyit) *has hâciblik* unvanını vermiştir (URL-1).

Kutadgu Bilig'in günümüze ulaşmış üç nüshası vardır. Bunlar: Herat (Viyan), Fergana ve Mısır nüshalarıdır. "Herat Nüshası" Arap harfleriyle yazılmış bir nüshadan Uygur harflerine çevrilmiştir. İzzeddin Aydemir adına istinsah edilmiş olan "Mısır Nüshası"nın dil özelliklerinden hareketle 1374 tarihinden önce ortaya koyulduğu düşünülmektedir. Arap harfli bir nüshadır. "Fergana Nüshası" ise Arap harfli bir nüshadır ve Harezmi sahasında istinsah edildiği tahmin edilmektedir (Ercilasun, 2015: 295-296). Mesnevi tarzında beyitler halinde yazılmış olan Kutadgu Bilig'in sonundaki üç bölüm gazel ve içine serpiştirilmiş 173 dörtlük mâni tarzında kafiyelenmiştir. Kutadgu Bilig, Şark edebiyatının klâsik nazım birimlerinden mesnevi tarzında ve aruz vezniyle yazıldığı hâlde beyit sonlarında tam ve zengin kafiyeden çok yarım kafiye kullanılmıştır. Redif ise çok azdır. Buna karşılık Eski Uygur şiirindeki mısra başı kafiyesi yer yer Kutadgu Bilig'de de görülür. Eser, Şehname vezni olan "feûlün feûlün feûlün feûl" kalıbıyla yazılmıştır. Sadece sondaki eklemelerden ilk ikisinde "4- feûlün" kalıbı kullanılmıştır (Ercilasun, 2015: 296).

Kutadgu Bilig'de Karahanlı Devletinin saray teşkilatı, bu teşkilat içindekilerin vazifeleri ve teşrifat usulleri hakkında en ince teferruata kadar hemen hemen bütün bilgiler yer almaktadır. Bu bağlamda söz konusu eser her şeyden önce bize güçlü, oturmuş bir Türk devlet teşkilatı tablosu çizmiş bulunmaktadır. Bunun dışında merkez teşkilatı, askerî teşkilat, naiplik, memuriyet ve kadılık konularını da ele almış ve saray teşkilatına nazaran daha az ölçüde de olsa kıymetli bilgiler verilmiştir (Çakan, 2017: 47).

Balasagunlu Yusuf'un böyle bir eser yazmasındaki temel amaç, insanları "ideal" bir yaşama kavuşturmak ve bu yönde birtakım bilgi/öğretileri paylaşmaktır. Eserdeki felsefi izlek bağlamında Yusuf Has

Hâcib'in aynı zamanda Eflatun, Aristo ve Fârâbi'den de etkilendiğini söylemek mümkündür. Kutadgu Bilig dört esas (neng “şey”) üzerine düzenlenmiştir. Bunlar: “*Kün Togdı*”: *Köni Törü (Hakan): Doğru kanun-adalet*, “*Ay Toldı*”: *Kut, baht (Vezir): İkbal, devlet, mutluluk*, “*Ödgülmiş*”: *Ukuş, anlayış, idrak, bilge (Vezirin oğlu): Akıl*, “*Odgurmuş*”: *Akıbet (Derviş: Vezirin akrabası): Hayatın sonu, ölümdür. Eserde bu dört ana karakterin dışında anlamlı adlar taşıyan üç kişi daha vardır: “Küsemış”, Ay Toldı başkente geldiğinde ona yardım eden kişi, “Ersig”, hükümdarın mabeyncisi, “Kumarı”, Odgurmuş’un mürididir* (Ercilasun, 2015: 296-302; Kaçalin, 2002: 478-480). Eser, bu yönüyle alegorik olma özelliğini taşımaktadır. Kutadgu Bilig, Karahanlı Dönemi'nin ölçünlü Türkçesi ile yazılmıştır. Eserin mensur ön sözünde dönemin ölçünlü dili için “Buğra Han tili” (manzum ön sözde “han tili”) terimi kullanılmıştır (Ercilasun, 2015: 299).

Kutadgu Bilig'in ana konusu “ideal insan”dır. Yusuf Has Hâcib kendi dönemindeki ideal yönetim, toplum ve insan anlayışını eserine yansıtmıştır. Yusuf Has Hâcib'in ideal insanı, “bütün kötü vasıflardan arınmış ve iyi huylarla bezenmiş bir insandır. Allah'a sıkı sıkıya bağlı, takva sahibi bir mümindir. Zamanının bütün ilim ve hünelerini öğrenmiş bir âlim ve hâkimdir. Bütün alfabeleri ve dilleri bildiği gibi şiir, belâgat, hesap, hendese, tıp, heyet vb. ilimlere vâkıf; okçuluk, avcılık, satranç vb. hünere sahiptir. Adaletten ve doğruluktan şaşmaz; ağır başlı ve alçak gönüllüdür. Hırsızlık yapmaz, yalan söylemez, içki içmez, dedikodu etmez. Son derece cömert ve iyilikseverdir. Etrafındaki insanlara merhametli ve insafli davranır. Âdet ve ananelere, görgü kurallarına uygun hareket eder (Ercilasun 2015: 303-308).

Kutadgu Bilig ideal insanın özelliklerini anlatırken ideal olmayan tipler üzerinde de durmuş, bu tiplerin özelliklerini de sıralamıştır. Bu bağlamda eserde iki yüz altı yerde geçen “düşman kavramı” söz konusu ideal, uygun insan tipinden uzaktır. Kutadgu Bilig'i yayınlayan ve günümüz Türkçesine çeviren Reşit Rahmeti Arat bu eserin henüz “el sürülmemiş bir hazine” olduğunu söylemiştir ki, doğrudur. Eser birçok özelliği ile hâlâ incelenmeyi bekleyen bir kaynaktır (Kafesoğlu, 1980: 48).

1. Düşman İmgesi ve Kutadgu Bilig

Tip ve motif kavramı bu alanda araştırma yapan kişiler tarafından farklı yönleriyle tanımlanmaya ve açıklanmaya çalışılmıştır. Araştırmacılar tipi “sosyal ve tarihsel koşulların belirlediği bir şahsiyet, ferdî olmaktan ziyade başkalarının da ortak özellikleri taşıyan ve temsil eden şahıs, birçok eserde karşımıza çıkan bazı özelliklere sahip olan karakter veya karakterler, edebî türlerin oluşmasının ana unsuru olarak bazı anlamlar yüklü özellikler bütünü vs.” olarak tanımlamaktadırlar (akt. Özdemir, 2019: 101). Tip oluşturmak/yaratmak, gerçek hayattaki canlı kişilerden edebî eserde canlı görüşler yaratmanın zorlu bir sürecidir. Yazara tip yaratmak için her şeyden önce gerekli olan şey, gerçek ve canlı olan bir prototip bulmaktır. Mutlaka her tipe kaynaklık eden bir prototip vardır (Kınacı, 2006: 326). Bu bağlamda Kutadgu Bilig'de Yusuf Has Hâcib'in devlet yönetimindeki meslek

tecrübesinde gördüğü pek çok kişi onun Kutadgu Bilig’de ortaya koyduğu düşman tipini yaratmasında etkili olmuştur denilebilir. Tip kavramı bir bakıma edebî eserlerin genelinin temelini oluşturan, her eserde ortak özellikleri ile karşımıza çıkan geçmişten günümüze hafızamızda bu özellikleri ile yer eden olumlu veya olumsuz olguları karşılayabilmektedir.

TDK sözlüğünde düşman, birinin kötülüğünü isteyen, ondan nefret eden, ona zarar vermeye çalışan kimse; aralarında birbirleriyle çatışmaya varacak ölçüde anlaşmazlık olan taraflar; bir şeyin yaşamasına, barınmasına engel olan güç, tutum vb. anlamları verecek şekilde tanımlanmıştır. Türk dilinde düşman anlamını veren pek çok sözcük bulunur. Bunlar, “karım, hasım, yağı, adâvet, hain, kâfir, dost karşıtı” vb. gibi sıralanabilir. En bilinen anlamıyla düşman ya da öteki, kısaca “biz”den olmayandır (Özdemir, 2018: 251). Mehmet Özdemir “Aşk ve Kahramanlık Konulu Türk Halk Hikâyelerinde Düşman Tipi” adlı eserinde halk hikâyelerinde geçen ortak düşman tiplerini şu yirmi bir başlıkta toplanmıştır: 1- Kan dökücüdür, 2- Olağanüstü güçlere sahiptir; sihir-büyü, 3- Felakete yol açar, daima zarar verir, 4- Âşıkların kavuşmasına engel olur, 5- Fitneci, acı sözlü, taş yürekli, 6- Menfaatçi, çıkarıcı, 7- Zindancı-cellat-askerler; kendisinden üstün kişilerin emirlerini uygulayan düşman tipler, 8- Gelenek-görenekleri hiçe sayar, düzene uymaz, 9- Çirkindir, 10- Kurnaz, sinsî, geriliğin temsilcisidir, 11- Şüpheli, tedirgindir, 12- Ahlaksızdır, 13- İnsani ve etik değerlere saygısı yoktur, 14-Yağmacı-hain-arkadan vuran, 15- Kıskaç (Ara Bozucu), 16- Yalancı-iftiracı, 17- Sözünde durmayan, 18- İnançsız-başka dine mensup, 19- Güvenilmez-yarı yolda bırakan, 20- Düşman güçsüzdür, kahramanı yenemez, 21- Düşman, kaybetmeye mahkûmdur. Yine söz konusu eserde Özdemir’e göre Kutadgu Bilig’de “insanın adını, aslını, mertliğini ortaya çıkararak”, “zararı çok olan”, “Dünya-vücut-şeytan; insanın üç düşmanı”, “din düşmanları yani kâfirler” ve “cesurluk, yiğitlik göstergesi olarak düşmana boyun eğiren” dört adet düşman tipi bulunmaktadır (Özdemir, 2019: 42-143; 258-265).

Halk hikâyelerinde geçen söz konusu düşman tiplerinin hemen hemen hepsi Kutadgu Bilig’de de karşımıza çıkmaktadır. Kutadgu Bilig’de geçen ve tespit edilebilen otuz iki düşman tipinin genel olarak özellikleri ise şu şekildedir:

1. Düşman, kâfirler ile münafıklardır. Düşmanlar din düşmanıdır; Tanrı’ya karşı düşmandır. Düşman (dine karşı) heves ve nefistir, şeytandır.
2. Düşman, hakanın namı, şanı dünyaya yayılması ve hakanın cesur, kahraman, atılgan olduğunu ispatlaması için boyun eğdirilmesi gerektirir.
3. Düşman ateş, su, hava ve topraktır. Bunlardan dünya ve memleketler meydana gelir. Bunlar birbirlerine de düşmandır.
4. Düşman bilgisizdir. Bilgiliye daima düşman olmuştur. Düşman cahildir.
5. Düşman vücuttur. Düşman hayatın tuzağı olan hastalıktır (düşman az olsa da önemsenmelidir).

6. Düşman bilgisiz adamın kendi bildiği ve yaptığıdır; başka düşmanı olmasa bile bu ikisinin gailisi kâfidir (kişi kendinin düşmanı olabilmektedir).

7. Düşman daima tetiktedir. Ona karşı kendisinden emin insan gaflete düşer; düşman saldırırsa önce gafiller ölür.

8. Düşman kişinin dilidir (kara başın düşmanı kırmızı dildir; o ne kadar baş yemiştir ve yine de yemektedir).

9. Düşman korkaktır (ülkesini bırakıp kaçar).

10. Düşman kargaşa yaratır.

11. Düşman kötüdür ve kötülüğe sevk eder (içki ve meyhaneci düşmandır).

12. Düşman hep aşağıda olmalıdır (-Ey hükümdar, düşmana karşı her vakit üstün ol- dedi).

13. Düşman, anlaşmaya uymaz, bozar.

14. Düşman görülünce korkulmaz, cesur değildir.

15. Düşman kaçar, şerefsizdir ancak hep tetikte ve uyanıktır. Düşman haindir. Düşman pusucudur.

16. Düşman uzaktan büyüktür (görünmeyen düşmanın şöhreti uzaktan büyük görünür; meydana çıkınca onunla karşılaşanlar nazarında bu şöhret küçülür).

17. Düşman, kahraman yiğidin görünce yüzü güldüğü; kapışınca kızıl kana boyadığıdır.

18. Düşman ümitsizliğe düşerse ölümü göze alır.

19. Düşman dağılınca bir daha toplanamaz.

20. Düşman akraba/içeriden olabilir (faydasız oğlu düşman bil, eğer evlat hayırsız çıkarsa). Düşman bazen sana denk ve akran olanlardır. Onları kendinden uzaklaştırırsan sana düşman, yaklaştırırsan dost olurlar. Düşman gönlü kırılan dostlar olabilir. Düşman iyilik bilmez ve çoğu zaman yakındadır.

21. Düşman hasislik (cimrilik vs.) ile beylik arasındadır.

22. Düşman küçüktür ama tehlikelidir (Sinek fil için büyük bir düşmandır; fili ısırdığı zaman onu zıp-zıp zıplatır).

23. Düşman dedikoducudur.

24. Düşman başarı, asillik, dürüstlük karşıtıdır.

25. Düşman daima iyilere bulaşır, iyinin zıttı kötüdür.

26. Düşman imtihan için gelinen yer olan dünyadır.

27. Düşman bilinmeyebilir (Bir kul da kendisi Tanrı'ya düşman mıdır yoksa yakın dost mudur, bunu kendisi bilemez).

28. Düşman faydasızdır, düşmandan fayda görülmemiştir, düşman menfaatperest insanlardır.

29. Düşman belalıdır.

30. Düşman can ve mala kasteder, malı sever.

31. Düşman ona iyilik yapılan buna rağmen kötülük görülendir.

32. Düşman insanın tabiatıdır (insan birbirine muhalif ve düşman olan unsurlardan meydana gelir) (Arat, 1959: 1-503).

Kutadgu Bilig’de Tanrı, din düşmanları yani kâfir veya münafıklar, devlet, yasa, töre, hakan, yönetici düşmanları vardır. Çoğu defa düşmanın din farklılığı üzerinden tanımlandığı olur. Farklı Türk halklarının günümüz çağdaş edebiyatında bile sıklıkla düşmanın bu şekilde kâfir, dinsiz, imansız olarak kurgulandığı dikkat çekmektedir (Kınacı, 2006: 500).

Orduyu kumanda, askeri idare etmek ve düşmanı kırmak çok büyük bir iştir. Hakanın, yöneticinin veya kişinin onuru, şerefi, deneyimi, cesareti, korkusuzluğu, metaneti, cömertliği, alçak gönüllülüğü, kendine güveni, sevk ve idare gibi gerekli özellikleri düşmanla olan mücadelesi ile bağlantılıdır¹. Yönetici düşmanın durumunu gözetmeli daima onlara karşı akıllı, azimli ve tedbirli olmalıdır². Bu durumlar Kutadgu Bilig’de Türk hâkimiyetinin ilelebet olması arzusu, yasaların ve uygulanmasının (töre) özellikleri ve hâkimiyetteki yeri anlatılmaktadır (Öz, 2011: 24-34). Aynı durum Tonyukuk Yazıtı’nda da karşımıza çıkar. Çin Kağanı düşman olarak bilinir ve “düşmanlarımız çepeçevre ocak gibi idi; biz (ortadaki) aş gibi idik” deyip düşmana göz açtırılmadığının vurgusu “bu Türk halkı içinde zırlı düşmanların akınına imkân vermedim, (kuyruğu) düğümlü (düşman) atlarını koşturtmadım” ifadesi ile yapılır (Tekin, 1994: 5-21). Dede Korkut Hikâyelerinde de düşman kâfir, dinsiz, imansız olarak kurgulanmaktadır³. Hikâyelerde beyler savaş öncesi abdest alıp iki rekât namaz kılarlar. Düşmana saldırırken adı görklü Muhammed’e salavat getirirler. Mücadele sonunda aldıkları kalelerin kiliselerini yıkıp mescit yapar, keşişleri öldürüp ezan okuturlar. Fakat öte yandan bol bol şarap ve kıymız içtikleri görülür. At eti yerler. İçlerinde Deli Dumrul Azrail’i bile bilmez ve onunla savaşmağa kalkar. Mücadelelerinin hiçbirisi din uğruna değildir. Düşmanları kâfir diye anmakla beraber onlarla mücadeleleri tamamıyla dünyevidir ve hiçbir kahraman din kahramanı değildir. Sekiz hikâyede mücadele Oğuz beyleri ile

¹ Detaylı bilgi için Kutadgu Bilig’de geçen şu beyitlere bk. 101, 117, 286, 408, 445, 450, 944, 1926, 1954, 2016, 2019, 2025, 2026, 2043, 2141, 2144, 2268, 2270, 2290, 2291, 2296, 2309, 2316, 2329, 2330, 2331, 2341, 2348 vd. (Arat, 1959).

² Detaylı bilgi için bk. (Sarıca, 2008) ve (Göksu, 2009).

³ Dede Korkut’ta kâfirler; sası dinli, azgın, azgın dinli, din düşmanı, alaca atlı, muhbir (casus), dinsiz, aklı yok, derneksiz, gafil, kara başlı, kara dinli, beceriksiz (ol kâfirün için atup birin yarmaz okçısı olur), aman dileyene acımayan (hay dimedin başlar kesen celladı olur), adam etini yahni yapıp yiyen (adam etini yahni kılan aşbazı olur), domuz şahsiyetli,, düzenbaz, düşmanı düşmana kırdıran (hemen hemen kâfirlerle savaşı anlatan her boyda kâfirlerin düzenbazlığından bahsedilmektedir), korkak, savaşa meydanı bırakıp kaçan, vefasız, melun, yetmiş iki tane tanrısı olan, korkunca hemen sözünden dönen, hatta din bile değiştiren, hurafelere inanan ve Türkleri de kendilerince barbar gören, puta tapar kişiler olarak anlatılmıştır (Çeribaş, 2011: 201). Türk destanlarında düşman unsurlar ve Dede Korkut boylarında kâfirler hakkında detaylı bilgi için bk. (Çeribaş, 2011).

kuzeydeki ve batıdaki kâfirler arasındadır. Düşmanların en büyüğü Şöklî Melik'tir. Diğer düşmanlar Kara Arslan Melik, Kara Tüken Melik, Buğaçuk Melik, Arşun oğlu Direk Tekür, diğer melik ve tekürlerdir (Ergin, 2004: 26-27). Oğuz Kağan Destanı'nda ise Oğuz Kağan beylere buyruk göndererek kendisine itaat edilmesini ister. Kendisine itaat etmeyen, hediyelerini kabul etmeyen beyleri ise kendisine düşman beller, devletin ve kağanlığının devamı için onların üstüne gider, savaşır (Arat, 1987: 18). İslamiyet sonrası Türk destanlarından Battalnâme'de de kahramanın karşısına çıkarak onlarla mücadele içine giren varlıklardan her biri düşman tipine örnek gösterilebilir. Destan kahramanı Battal Gazi'nin karşısına çıkan düşmanların yanı sıra câzular, ejderhalar ve devler esasında İslamiyet için mücadele eden bir kahramana karşı koydukları için İslamiyet'in düşmanı olarak da görülebilirler (Ayaz ve Gümüştepe, 2018: 96).

Kutadgu Bilig'de düşman daima kötüdür, kötülük yapar, kötülük yayar ve sürekli tetiktedir, hazırdır, pusucudur. Ona karşı kendisinden emin insan gaflete düşer. Düşman kargaşa yaratır, anlaşmayı bozar. Yine düşman haindir ancak kahraman yiğidin görünce yüzü güldüğü; kapışınca, kızıl kana boyadığıdır. Düşman hasislik (cimrilik vs.) ile beylik arasındadır. Düşman can ve mala kasteder, malı sever, menfaatperest, belalıdır, dedikoducudur, faydasızdır, fayda görülmemiştir, ona iyilik yapılırsa da buna rağmen kötülük görülendir⁴. Düşmanın sayıca az veya çok olması gaflete, korkuya düşürmemesi gereken bir durumdur. Ancak düşmana karşı sürekli hazırlıklı olmak da görevdir. Tonyukuk Yazıtı'nda da geçen: “(düşman) Çok diye niye korkuyoruz? Azız diye niye yenilelim? Saldıralım! dedim. Saldırdık, talan ettik. İkinci gün ateş gibi kızıp (üzerimize) geldiler. Savaşık. Onların iki kanadı bizden yarı yarıya fazla idi. Tanrı buyurduğu için, (düşman) çok diye korkmadık, savaşık” ibaresi dikkat çekicidir (Tekin, 1994: 17). Dede Korkut'ta ise “O zamanlar Oğuz yiğitlerinin başına ne gelse hep uykudan gelirmiş.” ifadesiyle düşmanın (kahramanlara uyku hâlinde baskın verebilmesi, beklemesi yönünden) tetikte ve pusucu özelliği vurgulanmaktadır.

Kutadgu Bilig'de düşman tipi hasislik (cimrilik vs.) ile beylik arasında olarak vurgulanmaktadır. Yani beylerin elinin tebaaya karşı açık olması gerektiğini belirtmiştir. Yine Dede Korkut'ta “İç Oğuz'a Taş Oğuz asi olup Beyrek'in öldüğü destan”da Kazan yılda bir defa evini yağmalatmaktadır. Bu yağmaya çağrılmayan beyler ise Kazan'a düşman olmaktadır (Ergin, 2004: 21). Kutadgu Bilig'de bir kahramanın ortaya çıkabilmesi için mutlak bir düşmana ihtiyaç vardır ya da aslında kahraman düşman üzerinden var olmaktadır. Dolayısıyla Dede Korkut'ta olduğu gibi birçok anlatmada kahramanın ad almak için bir başarı yapması gerekmektedir. Boğayı öldüren kahramana “Boğaç” adının verilmesi gibi düşman karşısında başarı gösteren

⁴ Detaylı bilgi için Kutadgu Bilig'de geçen şu beyitlere bk. 2098, 2360, 2386, 2390, 2391, 2395, 2651, 3038, 3381, 3397, 3416, 4188, 4189, 4190, 4191, 4214, 4226, 4229, 4269, 4270, 4273, 4277, 4804, 5319, 5797, 6577 vd. (Arat, 1959).

kahraman da ün, şeref, ad vs. alır. “Begil oğlu Emren'in destanı”nda da Emren yardıma ihtiyaç duymadan ve babasını dinlemeyerek düşmanın karşısına kendisi çıkar ve onları yener (Ergin, 2004: 18).

Hemen hemen her anlatıda, destanlarda⁵, halk hikâyelerinde⁶ veya diğer türlerde kahramanın kuyusunu kazan, âşık kahramanların buluşmasına engel olan dedikoducu, faydasız, menfaatperest, belalı, ona iyilik yapılan buna rağmen kötülük görülen tipler bulunmaktadır. Türk epik destan geleneğinin kahraman tipi olarak kabul edilen alp/erenin karşısında tüm epik anlatılarda karşımıza çıkan düşman kahraman tipi de bulunmaktadır. Battal Gazi destanında düşman tipi kut sahibi olmayan soylu bir nesle de sahip olmayanlardır, düşman kahramanların doğumları, çocukluk yılları, eğitim ve ad almalarıyla ilgili bilgilere rastlanmaz. Düşman yenilgiyle sonuçlanacak bir mücadelede hileye ve zalimliğe başvurur (Bars, 2015: 369-375). Atasözlerinde de düşmanın hiçbir zaman küçük görülmemesi ve daima ona karşı tetikte olunması gerektiğinin vurgulandığı şu örnekler vardır: “Düşmanın karınca ise de hor bakma”, “Su uyur, düşman uyumaz” (Aksoy, 1988: 434-254).

Kutadgu Bilig’de düşman çoğu zaman kişinin en yakınındadır. Düşman akraba/içeriden olabilir. Düşman bazen denk ve akran olanlardır. Onları kendinden uzaklaştırırsan sana düşman, yaklaştırırsan dost olurlar. Düşman gönlü kırılan dostlar olabilir, iyilik bilmez ve çoğu zaman yakındır⁷. Mehmet Aça “Türk Kahramanlık Destanlarında İç Mücadele ve Yakın Akrabaları Tarafından İhanete Uğrayan Kahraman” adlı makalesinde Köroğlu destanında olduğu gibi başta bazı Altay, Hakas, Tuva, Başkurt vs. kahramanlık destanlarında, kendileri ve halkları zalim han ya da beylerin zulmüne maruz kalan ve halkın içinden çıkan bazı bahadırlar, zulmeden oba ya da ulus önde gelenlerine başkaldırıp kendileri ve ulusları adına intikam aldıklarına dikkat çekmektedir. Söz konusu çalışmada mücadeleye girişen kahramanın zaman zaman akrabalarının ihanetine uğradıkları da vurgulanmaktadır. Aça, Oğuz Kağan Destanı’ndan hareketle kahramanın İslam öncesi iç boylarla yani akrabalarla İslam sonrası varyantında ise “kâfir” düşmanla mücadelesinden bahsetmektedir. Hun İmparatorluğunun hakani olarak adı geçen Motun (Mete)’un⁸ babası Tuman’la olan mücadelesini hatırlatan iç çekişmede Oğuz, tıpkı Motun gibi babasına karşı

⁵ Türk destan dünyasında izlenen düşman tipinin “olağanüstü düşman tipi” ve “olağan düşman tipi” sınıflandırılması ile ilgili bk. (Düzgün, 2016).

⁶ Krem ile Aslı, Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre, Aşık Garip, Erçişli Emrah ile Selvihan, Asuman ile Zeycan adlı Halk hikayelerinde bu tiplere detaylı bilgi için bk. (Özdemir, 2019).

⁷ Detaylı bilgi için Kutadgu Bilig’de geçen şu beyitlere bk. 3003, 3380, 3396, 4181, 5319, 5496, 5707, 6577 vd. (Arat, 1959).

⁸ Çin yazısında Motun’un adını gösteren karakter eski Sinologlar (Çin bilimciler) tarafından yanlış olarak Mete okunmuş; Türk literatüründe de bu biçim yayılmıştır. Ancak Çince okunuş artık Mao-du(n)/Motun şeklinde düzeltilmiştir. Bu adın Türklerce nasıl söylendiği, yani özgün biçiminin ne olduğu konusunda çeşitli görüşler vardır. Kelimenin birinci hecesi Türkçede бага veya бoга, ikinci hecesi -tur olabilir. Buna göre Motun’un Türkçe söylenişi Bagatur veya Bogatur olmalıdır (Ercilasun, 2015: 53).

yürüttüğü mücadelesi örnek olarak verilmektedir. Dede Korkut'taki İç Oğuz-Dış Oğuz mücadelesi hariç Bamsı Beyrek'in Yalancı Oğlu Yaltacuk'un ihanetine uğraması ve Yaltacuk'un hileye müracaat ederek bir başkasının karısını almaya kalkışması da yakın düşman tipine örnek olabilmektedir (Aça, 1999: 18-20).

Tüm bu tipler dışında Kutadgu Bilig'de düşman; cahildir, başarı, asillik, dürüstlük karşıtıdır; ateş, su, yel ve topraktır; hayatın tuzağı olan hastalıktır; bilgisiz adamın kendi bildiği ve yaptığıdır; kişinin dilidir; (dine karşı) heves ve nefistir; imtihan için gelen dünyadır, şeytandır. Düşman vücuttur, insanın tabiatıdır. Düşman korkaktır onu görünce korkulmaz. Düşman ümitsizliğe düşerse ölümü göze alır. Düşman dağılınca, bir daha toplanamaz, ama düşman küçük olsa da tehlikelidir⁹.

Sonuç

Kutadgu Bilig'deki düşman tipinin Orhun Kitabeleri, Oğuz Kağan ve Battal Gazi Destanı, Dede Korkut destanlaşmış hikâyeleri başta olmak üzere halk edebiyatı yazılı ürünlerinde geçen düşman tipi ile benzer özellikler taşıdığı görülmüştür. Kutadgu Bilig'de geçen düşman tiplerini birbirine benzer veya yakın özellikleriyle yedi ana başlıkta toplamak mümkün gözükmemektedir. Söz konusu sınıflandırmalar diğer yazılı türlerde de görülen düşman tipleri ile karşılaştırılınca ortaya benzer özellikler çıkmaktadır. Bu bağlamda Kutadgu Bilig'de yer alan düşman tiplerini şu şekilde sıralayabiliriz:

1- Kutadgu Bilig'de bir kahramanın ortaya çıkabilmesi için mutlak bir düşmana ihtiyaç vardır başka bir ifadeyle aslında kahraman düşman üzerinden var olmaktadır.

2- Kutadgu Bilig'de Tanrı, din düşmanları yani kâfir veya münafıklar, devlet, yasa, töre, hakan, yönetici düşmanları vardır.

3- Kutadgu Bilig'de düşman daima kötüdür, kötülük yapar, kötülük yayar ve sürekli tetiktedir, hazırdır, pusucudur.

4- Kutadgu Bilig'de düşman çoğu zaman en yakınındadır.

5- Düşman korkak, aciz, ne yapacağı bilinmeyendir.

6- Düşman cahildir, bilgisizdir, bilgisi olana da daima düşmandır.

7- Düşmanlar her zaman somut olmayabilir. Düşman insanın kendi kendine yaptıklarıdır, nefsidir, bedenidir, imtihan için geldiği dünyadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Aça, M. (1999). Türk kahramanlık destanlarında iç mücadele ve yakın akrabaları tarafından ihanete uğrayan kahraman. *Millî Folklor*, 44, 18-23.

Aksoy, Ö. A. (1988). *Atasözleri ve deyimler sözlüğü atasözleri sözlüğü*. Ankara: İnkılâp Kitabevi.

⁹ Detaylı bilgi için Kutadgu Bilig'de geçen beyitlere bk. (Arat, 1959).

- Arat, R. R. (1959). *Kutadgu Bilig-II tercüme*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Bars, M. E. (2015). Battal Gazi Destanı'nda düşman kahraman tipi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3, (12), 264-277.
- Çakan, V. (2017). Yusuf Hâs Hâcib'in Türk düşünce tarihindeki yeri. *IJOEEC*. 2, 42-48.
- Çeribaş, M. (2011), Erlik'ten Şöklü Melik'e Türk destanlarında düşman unsurlar ve Dede Korkut boylarında kâfirler. *Türk Dünyası araştırmaları*, Sayı 192, 195-210.
- Düzgün, K. Ü. (2016). Türk destanlarında düşman olgusu. *21. Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu Bildirileri. Üsküp/Makedonya*. 334-342.
- Ercilasun, A. B. (2015). *Başlangıçtan yirminci yüzyıla Türk dili tarihi*. Akçağ: Ankara.
- Ergin, M. (2004). *Dede Korkut kitabı I (Beşinci Baskı)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gümüštepe, P. N.- Ayaz, B. (2018). İslami dönem Türk destanlarında “kötülüğün” masal unsurları ile temsili: Battalnâme örneği. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*. 11 (22), 77-97.
- Kaçalin, M. (2002). “Kutadgu Bilig”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 26. Cilt, 478-480
- Kafesoğlu, İ. (1980). *Kutadgu Bilig ve kültür tarihimizdeki yeri*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kınacı, C. (2006). *Kazak edebiyatında imaj ve kimlik (1925-1991)*. Ankara: Bengü Yayınları.
- Öz, Ş. (2011). Kutadgu Bilig'de Türk cihan hâkimiyeti düşüncesi. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*. 11, (1), 19-35.
- Özdemir, M. (2018). Aşk ve kahramanlık konulu Türk halk hikâyelerinde düşman tipi. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*. 10 (18), 243-270.
- Özdemir, M. (2019). *Aşk ve kahramanlık konulu Türk halk hikâyelerinde düşman tipi*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.
- Tekin, T. (1994). *Tunyukuk yazıtları*. Ankara: Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi.
- Willy. B. - Arat, R. R. (1987). *Oğuz Kağan destanı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://islamansiklopedisi.org.tr> (Erişim: 13. 05. 2020).

THE CONCEPT OF FRIENDSHIP IN TURKISH AND MOLDOVAN PROVERBS

TÜRK VE MOLDOVA ATASÖZLERİNDE DOSTLUK KAVRAMI

Mariana BUDU*

ABSTRACT: Proverbs reflect social and moral norms, ways of behavior, thoughts, traditions and customs, namely the culture of a nation. A significant part of the culture of a nation is reflected in human relations, that are based on the concept that we refer to as friendship. The concept of friendship can be considered the most significant and valuable concept of humanity. This concept is an ancestral heritage that is being carried into the future. This heritage could reach the present through the use of proverbs and it will be carried into the future generations by the use of proverbs as well. A proverb is one of the means to reflect a nation's identity. It is impossible to mention a nation without proverbs on earth, because there is no nation without proverbs. It is even possible to say that the most important feature that differentiates a nation from another is proverbs. The reason is that, proverbs highlight the cultural similarities and differences among various nations. Of course, one can also refer to the proverbs that a nation got or adopted from another. It is our duty of loyalty to introduce proverbs about friendship that are used quite often both in Turkish and Moldovan languages to the world of science. The primary objective of this article is to convey the definitions of the proverbs in both cultures, to emphasize the concept of friendship, to evaluate the Turkish and Moldovan cultures of friendship, and to determine the similarities and differences in proverbs related to friendship.

Keywords: Friendship, Turkish proverbs, Moldovan proverbs, folklore, comparative folklore.

ÖZ: Atasözleriyle deyimlerin, milletlerin toplumsal ve ahlaki kurallarını, davranış biçimlerini, düşüncelerini, dillerini, gelenek ve göreneklerini yani kültürlerini yansıttığı, bu konuda çalışma yapan bütün bilim adamları tarafından dile getirilmektedir. Bundan dolayı hayatımızda bu derecede önem kazanan atasözleri ve deyimler, ne kadar çalışılırsa çalışılınsın, bu konuda yapılacak her yeni çalışmanın değerinin yüksek olacağı düşüncesi bizi bu konuda inceleme yapmaya teşvik etmiştir. Atasözleri bir milletin kimliğini gösteren araçlardan biridir. Yeryüzünde, atasözleri olmayan bir millettten bahsedilemez, çünkü deneyim ve birikimlerini yeni kuşaklara aktarmayan bir millet yoktur. Atasözlerinin milletleri hem birbirinden ayıran hem birleştiren yapılar olduğunu da söyleyebiliriz. Bir milletin dilini, kültürünü, düşüncesini, davranışlarını anlayabilmek, o milletin atasözlerini öğrenmekten de geçmektedir. Türk ve Moldova dillerinde dostlukla ilgili atasözleri ve deyimler çokça kullanılmaktadır. Çalışmamızın amacı, her iki kültürdeki atasözlerinin ve deyimlerin tanımlarını aktarmak, Türk ve Moldova edebiyatında atasözü ve deyimler ile ilgili düşüncelere yer vermek, Türk ve Moldova dostluk kültürünü değerlendirmek, dostluk ile ilgili atasözlerinde ve deyimlerinde benzerlikleri ve farklılıkları tespit etmektir. İncelediğimiz atasözlerden yola çıkarak diyebiliriz ki her iki millette hem yapı hem anlam bakımından beş benzer dostluk ile ilgili atasözü bulunmaktadır. Anlam bakımından benzeyen yigirmi üç atasözü tespit edilmiştir. İki kültürde anlam bakımından aynı,

* Öğr. Gör. Dr. – İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü / İstanbul – marbudu31@gmail.com (ORCID ID: 0000-0001-9000-4029)



This article was checked by Turnitin.

söyleyişte ters bir mantıkla farklılık gösteren Ata dostu oğla mirastır ve Moldovaca'da Duşmanul tatălui nu poate fi prietenul feciorului.-Babanın düşmanı oğlunun dostu olamaz atasözleri ilgi çekicidir. Bazı Moldov atasözleri Türkçede karşılığını bulunmamaktadır. Bu atasözleri sayesinde Moldov ve Türk kültürünü ayıran özellikleri görebilmekteyiz. Sonuç olarak şunu belirtmek isteriz, Türk Dil Kurumunun Atasözleri ve Deyimler Sözlüğünde taradığımız dostluk ile ilgili atasözlerin sayısı kırk üçtür; Moldov atasözleri ise Cartaleanu, Tatiana – Cosovan, Olga – Cartaleanu, Elena, hazırladıkları Dicționar de Proverbe Comentate kitabından taradığımız dostluk ile ilgili atasözlerin sayısı otuz dördtür.

Anahtar Kelimeler: Dostluk, Türk atasözleri, Moldova atasözleri, folklor, karşılaştırmalı folklor.

Introduction

To the question of what a proverb is, the following answers can be given based on the Turkish and Moldovan sources. The first definition of Turkish proverbs dating back to very early times was made by İbrahim Şinasi (1863: 4) in the preface of his book *Durûb-i Emsâl-i Osmâniye* (Ottoman Proverbs): “Durûb-ı emsâl ki hikmetü’l-avâmdır, lisanından sâdır olduğu bir milletin mahiyet-i efkârına delalet eder”. What Şinasi means is that: “Proverbs are wisdom of people, philosophy of people; they speak about the people whose language they originated from, how they think, namely, the nature of their opinions.”

In the *Encyclopedia of Islam*, Aydın Oy (1991: 44) defined the term proverb as follow: “Terse that comes from ancestors and anonymously narrates their thoughts based on their experiences and observations in hundreds of years in the form of advice and provision.”

In the *Encyclopedia of Turkish Language and Literature* (1977: 214), proverb is defined as: “Anonymous maxim that carries mostly figurative meanings through erudite thoughts, advices and examples of the judgments that our ancestors have reached as a result of long observations and experiences; that is rigid for hundreds of years of its origin; and that lives from generation to generation mostly in verbal tradition.”

In the *Turkish Dictionary of Turkish Language Association*, (2011: 180) proverb is explained as follows: “Advice-giving expression, phrase, maxim, and argument, dictum that is told based on long experiences and belongs to the people.”

According to Ömer Asım Aksoy (1965: 19) who analyzed Turkish proverbs in detail, proverbs are referred to as: “Publicly accepted maxims that norm the judgments of our ancestors based on long experiences as general rule, wise thought, or advice and that are found in rigid phrases.”

In *Dictionar Explicativ Ilustrat al Limbii Române* (Explained Romanian Dictionary) (2007: 1586), it is explained that the word *proverb* comes from Latin *proverbium* and expresie populară succinată, de obicei o învătătură, o experiență de viață. “Terse, advisory saying, experience regarding life as it is told by people.” Grigore Botezatu and Andrei Hîncu (2001: 10) who study

Moldovan proverbs define the term proverb in their study *Dicționar de Proverbe și Zicători Românești* (Dictionary of Romanian Proverbs) as follows: “Proverb consists of two units; one is observation (The early bird...) and the other one is conclusion (...catches the worm). Proverbs are set phrases, they are brief and terse. Proverbs that have poetic discourses feature literary arts such as metaphors, symbolisms, oxymoron, and allegories.”

According to V. Dal who identified the features of Russian proverbs “Proverb is an implicit advice, thought that is told indirectly.” When we look at the definitions of proverbs in Russian, it can be inferred that proverbs emerge along with the economy, culture, and history of a nation (Güneş, 1999: 2).

From the above-mentioned definitions of Turkish and Moldovan proverbs, it can be observed that the two nations are not significantly different in terms of their thoughts regarding proverbs. Hence, Ömer Asım Aksoy (1984: 27) who studied Turkish proverbs in detail regarding the proverbs reflecting the material and spiritual values of the nations stated as follows: “Proverbs, which are the purest and the most valuable examples of the public language that is one of the values creating the culture of a nation, are mirrors of a nation’s own existence and self. They reflect the history, thought, way of living, people, traditions, sharp wit, big dreams, delicate emotions, deep philosophy of a nation and they even contain irony and satire.”

Moldovan author Nicolae Dabija (1984: 5-8) makes a remark on proverbs with the following words: “Proverb is an unwritten rule concerning the character, knowledge, philosophy, history, and life of a nation and is the mirror of nations.”

As can be seen, Turkish and Moldovan authors generally hold almost the same opinions regarding the proverbs that reflect a nation’s material and spiritual values.

1. Proverbs in Moldovan and Turkish Sources

Proverbs are as ancient as humanity. The oldest examples of Turkish proverbs are encountered in Orhun Monuments, in the 8th century BC. Among the first people to deal with these were Ahmet Caferoğlu. (Oy, 1991: 44) Later on, examples from Turkish proverbs are also encountered under the name of “sav” (argument) in texts written with Uyghur alphabet (Arat, 1965: 272-275). Kaşgarlı Mahmud is the first known compiler of Turkish proverbs. During the same century, Yusuf Has Hacib (*Kutadgu Bilig*) and Edip Ahmet Yükneci (*Atabetü'l-Hakayık*) were among the first men of letters to implement proverbs into the field of verse. The Book of Dede Qorqut is among the works that has contributed a significant share to the proverbs written later and used in the era that they were written. This book is a rich source in terms of proverbs.

Most of the proverbs in the *Kitab-ı Atalar*, a manuscript edited in the

15th century BC and inserted at the end of a medical book have survived to this day. Ottoman poets have also included proverbs in their works. A pioneer name in this regard is Güvâhî (Özkan, 1983: 222).

More work has been carried out in this field after Tanzimat. These pieces have been written without discriminating proverbs from idioms. Some of these works are as follows: Durub-ı Emsâl-i Osmaniyye (1826-1871), (Şinâsî); Durûb-ı Emsâl-i Osmâniyye (1885), (Ebüzziya); Mütahabât-ı Durûb-ı Emsâl-i Türkiyye (1894), (A. Vefik Pasha); Atalar Sözü (1936), (Veled İzbudak).

A great number of work has been carried out at the republic era (from 1922 to now) as well. Following examples of pieces are listed down regarding the republic era (from 1922 to now): Turkish Language Association's Bölge Ağızlarında Atasözleri ve Deyimleri (Proverbs and Idioms in Local Dialects) (1969); Hüseyin Görbil's Atasözü Külliyyatı (Canon of Proverbs) (year is not known) which could be found at the Turkish Historical Association; Ömer Asım Aksoy's, Atasözleri ve Deyimler (Proverbs and Idioms) (1965) and Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü I-III (Dictionary of Proverbs and Idioms I-III) (1971-1976-1977); Feridun Fazıl Tülbentçi's Türk Atasözleri ve Deyimleri (Turkish Proverbs and Idioms) (1963); Mustafa Nihat Özön's Türk Ata Sözlere (Turkish Proverbs) (1952).

The oldest examples of the Moldovan proverbs that were transformed into a text using the Latin alphabet are encountered in the history book Litosipețul Țării Moldovei (Moldovan History) of Grigore Ureche (1590-1647). Besides, detailed work on proverbs has been presented by Dimitrie Cantemir (1673-1723) in his work, Istoria Eroglifică (History of Writing). Later, a book which was written by Ion Neculce between 1733-1734, De la Dabija-Vodă pînă la Constantin Mavrocordat Istoria Moldovei (Moldovan History from Dabija-Voda to Constantin Mavrocordat) has also included proverbs.

In the Romanian Academy Library, a manuscript registered with the number 1155 and dated 17th century BC has relevant proverbs at the end of each subject. In the same library, another work which is registered with the number 2218 is from 18th century BC. Within this work, proverbs are given in the form of a list. Two more manuscripts in the Romanian Academy Library, dating back to the 19th century BC, registered with the numbers 3698 and 1281 also contain proverbs.

Since 19th century, various detailed work has been conducted on Moldovan proverbs. During this study, the most extensive works have been favored to be dealt. İliu Zanne's Proverbele Românilor (Romanian Proverbs) (1895-1903) which consists of ten volumes, Anton Pann's Culegere de Proverburi sau Povestea Vorbei (Compilation of Proverbs or the History of Speaking) (1852), Efim Jungheatu's Proverbe și Zicători (Proverbs and Idioms) (1981), İordachi Golescu's Proverbe Comentate (Proverbs with Explanations) (16-979), Nicolae Dabija's La Școala Proverbelor (The School

of Proverbs) (1984), Tatiana Cartaleanu, Olga Cosovan and Elena Cartleanu's *Dicționar de Proverbe Comentate* (Dictionary of Proverbs) (2007), are among the extensive works examining Moldovan proverbs. Besides, a detailed work has been done by E.B. Mawr. The author performed a comparative study of the English and Romanian proverbs in his work *Proverbele Românilor* (Romanian Proverbs) (1882).

2. Some of the Common Views on the Origins of Proverbs in Turkish and Moldovan Sources

2.1. Proverbs Originated as a Result of Experience.

One of the main sources of proverbs is daily life. Human life is all about experience. Proverbs are produced as a result of these experiences. They are told by an individual and later adopted by a nation that find them appropriate for their souls and then they spread. Based upon this, it can be argued that proverbs are the 'mother' (basis) of experiences and observation. Here, the proverb *Akraba ile ye, iç alış veriş etme- Prieten, prieten (preten, preten), ... dar brânza-i pe bani*, "Eat, drink with the relatives, but do not commerce" which is owned by both the Moldovian and Turkish people could be given as an example. As could be understood by this proverb, humans comprehended to be very careful with their relationship with their relatives hence this sentence has been used, adopted and spread by the people. The Moldovan people lived under the sovereignty of the Ottoman State and have therefore been influenced by the Turkish culture. As seen in this example, Moldovans internalized and adopted Turkish proverbs.

2.2. Proverbs Originated by the Observation of the Nature

Humankind has been observing the nature since its genesis. A person observing the nature transfers the observed events by means of proverbs. A person observes how chicken drinks water and as a result of this, the proverb *Tavuk su içer, Allah'a bakar- Gaina bea apa și se uită la Dumnezeu*, "Chicken drinks water, looks at the God." emerges. The proverb *Balık baştan kokar- Peștele de la cap se împute*, "A fish rots from the head down" which exists in both Turkish and Moldavian culture can also be evaluated as an example.

3. On the Concept of Friendship

The concept of friendship has different meanings on different situations. In the epics of Homer, Patroclus and Achilles are two fellow soldiers in a warrior society. Their friendship is the friendship of arms. Another friendship is the friendship of neighbours. For instance, people living in the same building complex protect the life and property of their neighbours if necessary. Students going to the same school, sharing the same classroom are friends. People who work in the same occupation are friends in asking for better work rights. The common friendship is the sacred friendship of the people who have the same belief.

In Turkish dictionaries, the word "dost" (friend) is defined as, "a

person who is beloved, trusted, close friend; sympathizer, person with good intentions, one of many who like each other". "Dost" is a Persian word, it means "lover". It means that people who love each other no matter what.

In Moldovan dictionaries, the word "prieten" (friend) comes from the Bulgarian word "priatel". The word friendship is "prietenie" in Moldovan and means "sympathy, trust, respect, the feeling of truth; trust between two people; shared emotions between two people". (Dictionar Explicativ Ilustrat al Limbii Române, 2007: 1555).

The concept of friendship is significant in every nation and culture. In all the nations, friendship is as important as family. The reason is that, we share our emotions, happiness, joy, regrets, and sorrows with our friends as well as our families. Even though the family is very important for humanity, sometimes, friendship may come first because, when we are away from our family, we have our close friends instead of our family. To make a friend and to preserve that friendship is not easy, we need to show extra effort to make a friend and preserve that friendship. For that reason, since the beginning of the history of humanity until now, the concept of friendship has a place in literature, in folklore, namely in every aspect of our lives.

4. Comparison of the Proverbs Regarding the Concept of Friendship

4.0. Proverbs on the concept of friendship that are similar in meaning and structure.

4.1a. Turkish, *Akıllı düşman akılsız dostdan hayırlıdır*. Or the one that has the same meaning:

4.2a *Cahilin dostluğundan arifin düşmanlığı yeğdir*.

"It is more favourable to have a clever enemy than a foolish friend."

4.1b Moldovan, *Mai bine un vrăjmaş înțelept decât un prieten nerod (prost)*.

"It is more favourable to have a clever enemy than a foolish friend."

4.3a Turkish, *Dost başa, düşman ayağa bakar*.

"The friend looks in the eye, the enemy looks at the feet."

4.3b Moldovan, *Prietenul ți se uita în ochi, iar dușmanul la picioare*.

"In order to give a good impression, one should always dress up neatly."

4.4a Turkish, *Dost kara günde belli olur*.

"A friend in need is a friend indeed."

4.4b Moldovan, *Prietenul la nevoie se cunoaște*.

"A real friend does not let one down in sorrowful and distressful days."

4.5a Turkish, *Kusursuz dost arayan dostsuz kalır*.

"Whoever seeks a perfect friend ends up having no friend."

4.5b Moldovan, *Cine caută prieteni fără cusur fără prieteni rămâne*.

“Since nobody is perfect, a person looking for a perfect friend cannot find what they want and ends up with no friend.”

4.6a Turkish, *Seyrek git sen (sıkça varına) dostuna, kalsın ayak üstüne.*

“If you visit your friend rarely, they will greet you warmly.

4.6b Moldovan, *Dacă ai un pieten, vizitează-l mai des.*

“If a person visits their friends very often, he/she is not greeted the same way as they would when they visit them less often.”

5. Turkish and Moldovan Proverbs in the Concept of Friendship that have Similar Meanings

5.0 In both Turkish and Moldovan proverbs, there are proverbs warning us against telling secrets even to our closest friends.

5.1a Turkish, *Açma sırrını dostuna dostunun dostu vardır o da söyler dostuna.*

“Do not tell your secrets to your friend, for they have another friend that he/she will tell.”

5.2a Turkish, *Akil isen açma sırrını dostuna, çünkü dostun dostu vardır o da söyler dostuna.*

“If you are wise, do not tell your secrets to your friend, because your friend has another friend to whom they will tell.”

5.3a Turkish, *Sırrını açma dostuna o da söyler dostuna.*

“Do not tell your secrets to your friends, they will also tell them to their own friends.”

5.1b Moldovan, *Cea ce nu voiești să afle dușmanul să nu spui prietenului.*

“Do not tell your secret to your friend if you do not want your enemy to learn about it.”

6. In Turkish and Moldovan proverbs, it is emphasized that a friend is sometimes closer and more trustworthy than a relative.

6.1a Turkish, *Sadık dost akrabadan yeğdir.*

“A loyal friend is preferable to a relative.”

6.1b Moldovan, *Mai bun este prietenul cel de aproape decât fratele cel de departe.*

“A close friend is better than a distant sibling.”

7. In both Turkish and Moldovan proverbs, it is advised that we should not expect our friends do the job we have to do, and we should do them on our own.

7.1a Turkish, *Aç ile dost olayım diyen peşin karnını doyursun.*

“If you want to be friend with a hungry person, fill your stomach in advance.”

7.1b Moldovan: *Să nu aștepti ca prietenii să-ți facă ce poti tu singur.*

“Do not leave to your friend the work you can do yourself, do it yourself.”

8. The importance of an “old friend” exists in both cultures. Moreover, even if there are some little disagreements, old friends do not become enemies, but this situation does not exist in the newly-formed friendships since there is no close bond yet.

8.1a Turkish, *Eski dost düşman olmaz olsa da dürüst olmaz.*

“Once a friend always a friend, if he becomes an enemy, not an honest one.”

8.2a Turkish, *Eski dost düşman olmaz, yenisinden vefa gelmez.*

“Once a friend always a friend, no good comes from the new friend.”

8.3a Turkish, *Eski dost düşman olmaz.*

“Once a friend always a friend.”

8.1b Moldovan, *Prietenul vechi nu-ți poate deveni dușman.*

“Once a friend always a friend.”

8.2b Moldovan, *Prietenul vechi e ca vinul, cu cât se învechește cu atât e mai bun.*

“An old friend is like an old wine; the older it is, the better it becomes.”

9. The duties for friends to warn and betray each other and not leading to resentment no matter how displeasing.

9.1a Turkish, *Dostun attığı taş baş yarmaz.*

“The stone that a friend throws does not provide harm.” (The bitter words or harsh behavior of a friend does not offend a person).

9.1b Moldovan, *Palma primită de la un prieten e mai grea decît cea primită de la un dușman.*

“A slap from a friend is much worse than a slap from an enemy.”

10. Proverbs emphasizing that one cannot make friends based on financial reasons.

10.1a Turkish, *Mal adama hem dost hem düşmandır.*

“The goods are both friends and enemies for a person.”

10.2a Turkish, *Parayla dost bulunmaz.*

“You cannot find friends with your money.”

In Moldovan language, there are a lot of proverbs regarding that subject. It is reflected in an ironical way in Moldovan proverbs. Moreover, it is emphasized that with richness, one can have many friends as well as many enemies.

10. 1b *Aurul se încearcă prin foc și prietenul la nevoie.*

“Gold should be tried on fire; friend should be tried on a rainy day.”

10.2b *Banul îți câștigă prieten.*

“Money makes one gain a friend.”

10.3b *Cine are bani are prieteni.*

“Where there is money, there is a friend.”

10.4b *Cel bogat are și prieten.*

“There are a lot of friends for the rich.”

10.5b *Banul și pe prieten îl face vrăjmaș.*

“Money can turn a friend into an enemy.”

10.6b *Dacă ai bani ai prieteni și dușmani.*

“If you are rich, you have friends as well as enemies”

11. Sometimes among friends, there is one person who seems like a friend, but he/she makes friends play off against each other and makes everyone enemies.

11.1a Turkish, *Herkesin dostu hiç kimsenin dostu değil.*

“A friend of everyone is a friend of no one.”

11.1b Moldovan, *Un vrăjmaș între o mie de prieteni îi face pe toți vrăjmaș.*

“One enemy turns a thousand friends into enemies.”

12. Proverbs Containing the Same Meaning but Different Ways of Telling

12.0. In the two cultures, three proverbs that have the same meaning, but different ways of expression can be observed. In Turkish culture, it is emphasized that a friend is transferred from father to son, while in Moldovan culture; it is emphasized that the enemy of the ancestor cannot be the friend of the son. These proverbs do in fact describe the same situation but express its meaning with different ways.

12.1a Turkish, *Ata dostu oğla mirastır.*

“Friend of the ancestor is a heritage to the son.” Friends of the fathers are like inheritance from our father; they protect and help us in all kinds of ways.

12.1b Moldovan, *Dușmanul tatălui nu poate fi prietenul feciorului.*

“The enemy of the father cannot be a friend to the son.” Friendship and enmity are passed on from ancestors to son.

13. Other Turkish proverbs on Friendship with no Equivalents in Moldovan

In Turkish, the idea of having many friends being a wealth is supported, but these friends have to be real friends. Although the same subject can be seen in Moldovan proverbs, we could not encounter the same expressions in the proverbs that we have analyzed.

Dost bin ise azdır, düşman bir ise çoktur.

“A thousand friends are not enough; one enemy is way too much.”

Bin dost az, bir düşman çok.

“A thousand friends are little insufficient one enemy is too much.”

Dostlarını olabildiğince çoğalt, düşmanların olabildiğince azalt.

“Make friends as much as possible, make enemies as less as possible.”

Sen dost kazan, düşman ocağın başından çıkar. “Make a friend, an enemy is easy to find.”

Kazanırsan dost kazan, düşmanı anan da doğurur.

“Make a friend, even your mother can give birth to an enemy.” Find a way to make a friend, an enemy is easy to find.

Proverbs telling about the characteristics that a friend should have and warning people against fake friends. Even though this subject is seen in Moldovan proverbs, it is not expressed in the same way as far as we have analyzed.

Abdalın dostluğu köy görünceye kadar.

“Friendship of a wandering dervish ends once he sees a village.” A person who gets close to you because of his benefit leaves you once he finds other people for his work.

Deli dostun olacağına akıllı düşman olsun.

“Have a clever enemy instead of an insane friend.”

The duties of friends to warn and betray each other and no matter how offending they are, in order to not lead to any resentment.

Dost acı söyler.

“Friend tells bitter.”

Dost sözü acıdır.

“The words of a friend are harsh.”

Dost ağlatır düşman güldürür.

“Friend makes you cry, enemy makes you laugh.”

Dost dostun ayıbını yüzüne söyler.

“Friend tells the imperfection of a friend to their face.”

Proverbs emphasizing that friendship is important, but friendship and commerce should be kept separately are not encountered in Moldovan proverbs:

Dost başka alışveriş başka.

“Friendship is one thing, business is another.”

Dostluk kantarla, alışveriş (hesap) miskalle. “Friendship is with scale, commerce is with shekel.”

Dostluk okkayla, alışveriş dirhemle.

“Friendship is with “oka”, commerce is with dirham.

Unutma pazar, dostluğu bozar.

“Do not forget, the market damages the friendship.”

Proverbs warning us that when somebody is in a bad situation, even friends can stay away from them. In Moldovan proverbs, we cannot encounter any proverbs in the same subject:

Düşenin dostu olmaz.

“He, who falls, has no friends.” When a rich person gets poorer, he has no friends left.

Düşenin dostu olmaz hele bir düş de gör.

“He, who falls, has no friends. Fall down and you shall see.”

14. Other Moldovan Proverbs Regarding the Concept of Friendship with no Equivalence in Turkish

Some Moldovan proverbs do not have an equivalent one in Turkish language. Because of these proverbs, we can see the features differentiating the Moldovan and Turkish culture. We can divide these proverbs according to their subjects as such:

The significance and value of a friend in Moldovan language proverbs, is expressed in a way that when we have a new friend, we need to understand the value of that friendship. Here are some examples:

Cea mai bună oglindă sunt ochii unui prieten.

“The best mirror is the eyes of a friend.”

Dacă prietenul tău este miere, tu nu îmbla să-l mănânci (de tot).

“If your friend is honey, do not eat them all up.”

Prietenul bun este traista cu pâine și punga cu galbeni.

“A good friend is good with a bag full of bread and with a full pouch.”

N-a scăpat cel cu aurul ci acel cu prieteni.

“You can escape from a bad situation not with the help of gold but with the help of a good friend.”

Proverbs emphasizing that one should protect oneself from the people who seem close and friendly:

Duşmanul care se preface prieten e cel mai periculos.

“Beware of the enemy in the shape of a friend.”

Fereşte-mă Doamne de prieteni că de duşmai mă feresc eu.

“Protect me, dear God, from my friend, as I will protect myself from the enemy.”

Fereşete de prietenul guraliv.

“Avoid from a friend who talks too much.”

It is important for us not to lose our friends; therefore, we should always have our friends by our sides so that they could protect us from our

enemies, and proverbs relating to that subject:

Dacă vrei să-ți birui dușmanii nu-ți pierde prietenii.

“If you want to beat your enemy, do not lose your friends.”

In some situations, neither friends nor people close to us can help us. Because these situations are the ones in which we do not think about anything else but ourselves:

La trecătoarea îngustă nu există nici frați nici prieteni.

“There is neither sibling nor friend in a narrow gateway.”

Conclusion

Based on the proverbs that we have studied about the concept of friendship, we can state that “friendship” has a significant role in both nations and cultures. In both nations, five proverbs that are similar in both structure and meaning have been identified.

Twenty-three proverbs on the concept of friendship that are similar in meaning have been identified. In both cultures, the proverb that has the same meaning but has a converse way of saying is: In Turkish, *Ata dostu oğla mirastır*. “A friend of a father is a heritage to the son.”

In Moldovan, *Dușmanul tatălui nu poate fi prietenul feciorului*. “The enemy of a father cannot be a friend of the son.” These proverbs that we have retained are interesting.

In the proverbs that we have studied, we tried to divide the concept of friendship based on different subjects, and we can summarize these subjects as such. In both cultures, the following elements are emphasized:

1. That we should not tell our secrets even to our closest friends.
2. That sometimes a friend can be closer and more trustworthy than a relative.
3. That we have to do our own work without waiting for our friends to do it.
4. The importance of old friends.
5. The duties of friends to warn and betray each other and no matter how offending these are.
6. They should not lead to resentment.
7. That money cannot buy any friends.

Ten of Moldovan proverbs do not have equivalences in Turkish language. For example:

“The best mirror is the eyes of a friend.”, “If your friend is honey, do not eat them all up.”, “A good friend is good with a bag full of bread and with a full pouch.”.

Seventeen of Turkish proverbs do not have equivalences in Moldovan language. For example: “A thousand friends are not enough, one enemy is way

too much.”, “Make a friend, the enemy is easy to find.”, “Friend tells bitter.”, “Friendship is with scale, commerce is with shekel.”, “Do not forget, the market damages the friendship.”

Thanks to these proverbs, we can see the features differentiating the Moldovan and Turkish culture. In this article, we have analyzed these proverbs as well and attempted to present the authors.

The sixty five Turkish and Moldovan proverbs that were researched are from the Turkish Language Association’s Dictionary of Proverbs and Idioms, (Milli Eğitim, 1993)) and from Cartaleanu T., Cosovan O., Cartaleanu E, Dictionary of Proverbs, (Chisinău, 2007).

REFERENCES

- Aksoy, Ö. A. (1965). *Atasözleri ve deyimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Aksoy, Ö. A. (1984). *Atasözleri ve deyimleri sözlüğü- 1*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Akün, Ö. F. (1949). Atalar sözüne dair. *Şadırvan Dergisi*, 2 (28), 12-13.
- Arat, R. R. (1965). *Eski Türk şiiri*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Balțațu, L. (2009). *Literatura Română veche*, Cahul: Universitatea de Stat Hasdeu Bogdan Petriceicu Note de Cours.
- Botezatu, G. – Hîncu, A. (2001). *Dicționar de proverbe și zicători Românești*. București-Chișinău: Litera.
- Cartaleanu, T. – Cosovan, O. – Cartaleanu, E. (2007). *Dicționar de proverbe comentate*. Chișinău: Știința.
- Dabija, N. (1984). *La școala proverbelor*. Chișinău: Literatura Artistică.
- Dicționar Explicativ Ilustrat al Limbii Române*. Italia: Gunivas, (2007).
- Golescu, I. (1979). *Proverbe comentate*. (ed.: G. Paraschiva), București: Albatros.
- Güneş, S. (1999). *Türk ve Rus atasözleri arasındaki benzerlikler*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gürsu, U. (2009). *Türkiye Türkçesi’ndeki ve Kazak Türkçesi’deki atasözlerin karşılaştırmalı biçimde incelenmesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- İbrahim Ş. (1863). *Durub-ı Emsal-i Osmaniye*. İstanbul: Tasviri Efkar.
- Jungheățu, E. (1981). *Proverbe și zicători*. Chișinău: Știința.
- Mawr, E. B. (1882). *Proverbele Românilor*. București -Londra: Litera.
- Oy, A. (1991). Atasözü. *DİA 4*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 44-46.
- Özkan, M. (1983). Pendnâme-i Güvahi’deki atasözleri. *Türk Dünya Araştırmaları*, 222-247.
- Pann, A. (1852). *Culecere de proverburî sau povestea vorbei*. București: Litera Internațională.
- Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu, (2011).
- Türk Atasözleri ve Deyimleri, Araştırma-İnceleme Dizisi 1-2*. İstanbul: Milli Eğitim, (1993).
- Ureche, G. (1958). *Litopisețul Țării Moldovei*. București: Editura Tineretului.
- Zane, A. I. (1895-1903). *Proverbele Românilor 1-10*. București: Litera Internațională.

ARTVİN YÖRESİ ÇOCUK OYUNLARINDA TÜRK, GÜRCÜ, LAZ VE HEMŞİN HALKLARININ KÜLTÜR BİRLİĞİ

CULTURAL UNITY OF TURKISH, GEORGIAN, LAZ AND HEMSHIN COMMUNITIES IN CHILDREN GAMES IN ARTVIN REGION

Mehmet Ali KESKİN*

ÖZ: Doğu Karadeniz Bölgesi'nin en doğusunda yer alan Artvin, tarihi ve kendine özgü coğrafi yapısından kaynaklı zengin bir kültüre sahip ilimizdir. Geçmişten bugüne birçok kültüre ev sahipliği yapmış ilimizde Türk, Gürcü, Laz ve Hemşin halkları bir arada yaşamaktadır. Bu kültürel etkileşim ve birliktelik bölgenin geçmişteki izlerini günümüze kadar taşımıştır. Yörede yaşamakta olan halkların kültür birliği çocuk oyunlarına da yansımıştır.

Bu makalede, Artvin ve ilçelerinin bazı köylerinde yaşayan halkların belleğindeki çocuk oyunlarının derlemesi yapılmış; oyunların adı, oynanma şekli ile ilgili bilgi verilerek, bu oyunlardaki kültürel birlikteliğin ve birbirlerine aktarımdaki kültürel etkileşimin tespit ve yorumlanması amaçlanmıştır. Derlenen oyunları incelediğimizde bazı oyunların kültürle birlikte aktarılıp etkileşim göstererek devam ettiğini görmek mümkündür. Bu kültürel birliktelik ve etkileşim ya oyunun adında ya oynanma şeklinde ya da oyunun oynandığı malzeme ve isminde kendini gösterir. Oynanan oyunlarda köylerde konuşulan Türkçe, Gürcüce, Lazca ve Hemşince dillerine göre oyunun kültürel etkileşime uğradığı görülmüştür. Makalede oyunların bu kültürel birlik ve etkileşimleri de örneklendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Artvin, kültür birliği, çocuk oyunları, kültür, oyun kültür ilişkisi.

ABSTRACT: Artvin which is located in the east of the Eastern Black Sea region is one of our provinces having its unique rich culture due to its historical and geographical structure. Turkish, Georgian, Laz and Hemshin communities have lived together in our city hosted various cultures until today. This cultural interaction and unity have brought traces of the past of the region till present. The cultural unity of the people living here has been observed in the games of children in the region.

The aim of the study is to compile the children games in the minds of the public living in some villages of Artvin and its districts and to examine and evaluate the cultural unity in these games and the cultural interaction in terms of transferring to each other by providing information regarding the names of the games and how to play them. When these compiled games have been examined, it is possible to see that some of these games are still played by interacting with the culture. This cultural unity and interaction can be observed either in the name of the game, in the way of playing or in the material of the game. It was found that the game has been exposed to cultural interaction according to the languages spoken in the villages such as Turkish, Georgian, Lazian and Hemshinian. Such cultural unity and interactions have also been discussed in the study.

Keywords: Artvin, cultural unity, children games, culture, game culture relationship.

* Dr. Öğretim Üyesi – Artvin Çoruh Üniversitesi Artvin Meslek Yüksekokulu Kültürel Miras ve Turizm Programı / Artvin – m_alikeskin@artvin.edu.tr (ORCID ID: 0000-0003-0262-0353)



Giriş

Artvin halkının belleğindeki sözlü anlatımlar halkbilimi açısından oldukça değerlidir. Bu sözlü anlatımlar içerisinde çocuk oyunları da önemli yer tutar. Çünkü çocuk oyunları da diğer birçok unsur gibi kültürel mirasın bir parçasıdır. Toplumların köklerini, geleneklerini ve yaşam biçimlerini yansıtır. Bu yönüyle bakıldığında *Huzinga*, kültür ve oyun etkileşimini “*Kültür oyun biçiminde doğar, kültür başlangıçtan itibaren oynanan bir şeydir.*” şeklinde belirtmiştir (Johan, 2006: 70).

Oyun kavramı pek çok araştırmacı tarafından incelenmiştir ve birçok tanım yapılmıştır. *Türk Dil Kurumu’nun Türkçe Sözlüğü* ’ne göre oyun; “*Yetenek ve zekâ geliştirici, belli kuralları olan, iyi vakit geçirmeye yarayan eğlence, bedence ve kafaca yetenekleri geliştirmek amacıyla yapılan, çevikliğe dayanan her türlü yarışma*” olarak tanımlanmıştır (Türk Dil Kurumu, 2017).

1861-1915 yılları arasında yaşamış olan Gürcistan’ın klasik yazar ve şairlerinden *Vazha Pshavela* (ვაჟა-ფშაველა), ise oyun olgusunu; “*Eski zamanda oynanan çocuk oyunları geçmişin bir resmidir. Geçmişte oynanan oyunların büyük çoğunluğu, geçmişte hayvan gücüne sahip olan savaş, soygun, adam kaçırmaya, esaret ve benzerlerini anımsatmaktadır. Bugün çocukların oynadığı oyunların birçoğu geçmişteki insanların hayat yaşamlarının bir yansımasıdır*” şeklinde belirtir (ვაჟა-ფშაველა, 1900: 76). Bu açıklamaya dayanarak oyunu geçmişin görünen yüzü yani geçmişin aynasıdır şeklinde yorumlayabiliriz.

Oyunlar eğitici, gelişimsel açıdan önemli ve gerekli, aynı zamanda eğlendirici iken bir o kadar da rekabetçi ve savunmayı öğretme amaçlı olabilmektedir. Özellikle *Vazha Pshavela*’nın oyun tanımına baktığımızda oyunun geçmişten bugüne insanların yaşam mücadelesi içerisinde yaşadıklarının bir öğretisi olduğu üzerinde durmaktadır. Bu yönüyle bakıldığında oyunun kültürel yönden bir aktarım ve gelişim içerisinde olduğu söylenebilir. Çünkü toplumlar geçmişte yaşadıklarını ve geleneksel değerlerini zamanla kültür etkileşimi ve birliği ile başka toplumlara aktarırlar. Oyun da bu geleneksel değerlerden biridir. Artvin’de Türk Gürcü, Laz ve Hemşin halkları bir arada yaşamakta olup kültürlerini birbirlerine aktarmaktadırlar.

Bu makale yörede oynanan çocuk oyunları üzerinden farklı kültürlerin zaman içinde birbirlerinden etkilenip bir kültür birliği oluşturduğunun kanıtıdır.

2020 yılı itibariyle Artvin merkez ve ilçelerindeki Türk, Gürcü, Laz ve Hemşin halklarının yaşadığı köyler içerisinden, 50-75 yaş arası rastgele seçilen 25 kaynak kişiden; Koco, Bila, Koçivara, Ceviz, Lik, Gizlen Ku’ku, Konç, Yüzük, Saklambaç, El Üstünde Kimin Eli Var? , Turşibe, Kula Kula, Hoçiyar, Çelik Çomak, Dokuztaş, Guğuna, Çot, Cevizde Yüzük, Mila, Gocoy, Bilay, Topalay, Ku’ku Melay, Kala, Onçivara, Damaleba Nahva, Domino,

Dombiliç, Met Değnek, Sürük, Ku'ku Papula, Keremındı, Hoçuvara, Köy Köçtü, Gorobina, Bilobina adlı oyunlar derlenmiştir.

Artvin ve ilçelerine ait bu köylerden derlenen çocuk oyunlarını incelediğimizde bazı oyunların kültürle birlikte aktarılıp etkileşim göstererek devam ettiğini görmek mümkündür. Bu etkileşim ya oyunun adında ya oynanma şeklinde ya da oyunun oynandığı malzeme ve isminde kendini gösterir.

Amaç: Derleme sonucunda elde edilen bilgiler doğrultusunda derlemesi yapılan bu Türk, Gürcü, Laz ve Hemşin köylerinde oynanan çocuk oyunlarının kültürel birlik ve etkileşim açısından tespitinin yapılması amaçlanmıştır.

Yöntem: Derlenen oyunların adı ve oynanma şekli hakkında alınan bilgiler kaynak kişi ve köyün adı belirtilerek yazılmıştır. Bu derleme yapılırken kaynak kişilerle birebir görüşme yapıp oyunu anlatan kaynak şahıs, oyunun adı, oynanma şekli ve oyunun oynandığı köyün adı başlıkları altında veri toplama yöntemi uygulanmıştır. Uygulanan yöntem doğrultusunda elde edilen oyun örnekleri incelendiğinde; derleme yapılan Artvin ve ilçelerindeki bu köylerde oynanan bazı oyunlarda;

* Aynı ilçelerin farklı köylerinde oynanan bazı oyunların isimleri farklı fakat oynanma şekillerinin aynı olduğu,

* Farklı ilçelere ait köylerde oynanan bazı oyunların da farklı isimlerle ancak oynanma şeklinin aynı olduğu,

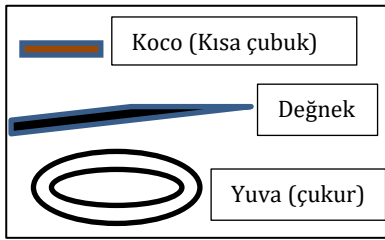
* Bazı oyunların da aynı araç gereçle farklı şekilde de olsa aynı amaca yönelik oynandığı belirlenmiştir.

Bu bulgulara oyun örnekleri sonunda yer verilmiştir.

Artvin Yöresinden Derlenen Bazı Oyun Örnekleri

Köyün Adı: Yanıklı Köyü-Merkez/Artvin

Oyunun Adı: Koco Oyunu



Oynanma Şekli: 15-20 cm uzunluğunda silindirik şeklinde ağaç parçası yapılır. Buna "Koco" denilir. Koco düz bir alana dikilir. Oyuncular 5-10 kişiden oluşmaktadır. Oyuncuların ellerinde değnek vardır ve bu değnekler oyuncular tarafından işaretlenmiştir. Kimi değneğine şekil yapar, kimi oyuncu çentik atarak değneğini

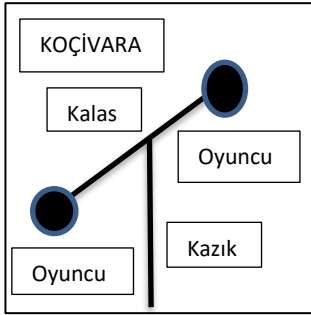
işaretler. Oyunculardan herhangi biri diğer oyuncuların işaretlemiş olduğu değnekleri de toplar ve kafasının arkasından geriye doğru atar. Değneklerden en altta kalan değneğin sahibi ebe olur. Ebe bu şekilde seçilir. Ebe Koco'nun başında durur. Oyuncular sırayla 8-10 metre uzaklıktan elindeki değneği atarlar ve dikili olan Koco'yu vurmaya çalışırlar. Değnek eğer Koco'yu yerinden oynatır ya da devirirse ebe atış yapmak zorunda kalır. Karşılıklı atışlar sonucunda vuramayan ebe olur. Ebe de Koco'ya elindeki

değnekle vurur ve mümkün olduğunca uzağa fırlatır. Bu arada diğer oyuncuların her birinin değneğinin sığacağı kadar yuvaları olur. Ebe Koco'yu belirlenen hedefe eliyle havadan atarak hedefe getirmeye çalışır. Hedefe ulaştığında ebe eğer Koco'ya ayağı ile basabilirse yeni ebe seçilir. Koco'nun sahibi olur. Bu arada havaya atılan Koco'yu hem takip etmeye hem de oyuncu yuvalarına sopasını saplamaya çalışır. Yuva kapıldığında da ebe değişir. Oyun bu şekilde devam eder. Bu oyun köyde oynandığı gibi yayla zamanı yaylada da oynanır. Yapılması gereken rutin işler bittikten sonra arta kalan zamanlarda eğlence amaçlı oynanmaktadır. Bu oyunun yetişkinler tarafından da oynandığı belirtilmiştir. (KK-1)

Aynı oyun Şavşat'ın Maden köyünden Kemal BÜLBÜL tarafından "Gocoy" adıyla anlatılmaktadır. Mücadele ve çeviklik gerektiren rekabete dayalı eğlence için oynanan bir oyundur.

Köyün Adı: Yanıklı Köyü-Merkez/Artvin

Oyunun Adı: Koçivara Oyunu



Oynanma Şekli: Ağırlıkları birbirine denk 2, 4 veya 6 kişi ile oynanan eğlenceli bir oyundur. Uzun bir kalasın uç kısımlarına oyuncular sırası ile oturur. Kalasın tam ortasından yere dikilmiş kazık vardır. Kalas bu kazığın etrafında döner. Bu düzeneğe "Koçivara" denilir. Oyuncular kalasın uçlarına sırasıyla asılır. Her iki tarafta da eşit sayıda oyuncu olur. Birbirlerini havalandırmaya çalışırken aynı zamanda düşürmeye de çalışırlar. Hem dönerler hem de inip kalkarlar. Denge

gerektiren tehlikeli fakat eğlenceli bir oyundur. Bu yüzden Koçivara genellikle çimenlik alanlara kurulur. Tahterevalli oyunundan farklı olarak Koçivara'ya binen çocuklar ayaklarını yere vurarak Koçivara'yı kendi eksenini etrafında döndürürler ve Koçivara üzerinde uzun süre kalmaya çalışırlar. Tahterevalli de ise çocuklar tahterevalli üzerinde ayaklarını yere vurarak yukarı aşağı hareket ederler. Koçivara oyunu köylerde ve yaylalarda rutin işler bittikten sonra arta kalan zamanda kolayca kurularak eğlence amaçlı oynanan bir oyundur. Çocuklar bu oyunda birbirlerinin dayanma gücünü sınarlar. Yetişkinler tarafından da sevilerek oynanan bir oyundur. (KK-3).

Aynı oyunu Borçka ilçesinin Arkaköy köyünden İsa Atar ile Murgul ilçesinin Başköy köyünden Necati Akdemir "Onçivara", Yusufeli ilçesinin Günayla köyünden Mustafa Gümüş "Hoçiyar", Ardanuç ilçesinin Aşağı Irmaklar köyünden Atilla Irmak da "Hoçuvara" adıyla anlatılmaktadırlar.

Anlatılan bu oyunu incelediğimizde Artvin'in farklı ilçelerinde, farklı isimle eğlence amaçlı olarak aynı şekilde oynandığı görülür.

Ayrıca bu oyun Gürcistan'ın Acara Bölgesi'nde de "Oçuvara" adıyla aynı şekilde eğlence amaçlı oynanmaktadır.

Tekirdağ ilinin Balkan göçmenlerinden oluşan Küçükyoncalı köyünde ise bu oyun “Çıkrancık” adıyla oynanmaktadır. Eğlence dışında sosyal amaçlı da oynanan Çıkrancık; evlenme çağındaki genç erkeğin hoşlandığı kızla birlikte bindiği ve kız delikanlıyı isterse Çıkrancık’ı döndürdüğü, istemezse Çıkrancık’tan attığı bir oyundur. Eş belirlemek için de oynanır (URL-1).

Köyün Adı: Sümbüllü (Sinkot) Köyü-Merkez/Artvin

Oyunun Adı: Ceviz Oyunu

Oynanma Şekli: En az 4 cevizle oynanır. Cevizler ortalarından kenarları kırılmadan yarım ay şeklinde açılır ve içi boşaltılır. Cevizler bir tepsiye ters çevrilerek dizilir. Oyunculardan biri bir adet fasulye tanesini bir cevizin altına saklar. Diğer oyunculardan biri bir cevizle dokunur. Ancak açmadan önce fasulyeyi gizleyen oyuncu ona “dolu mu, boş mu?” sorusunu sorar. Fasulye dokunduğu cevizin altındaysa oyun yinelenir. Üç kez üst üste aynı oyuncuya sorulur. Üçünde de dolu olan cevizi bilirse oyunu kazanır. Üçünde de dolu olan cevizi bilemezse fasulyeyi saklayan kişi o olur. Oyun bu şekilde devam eder. Bu oyun daha çok kış geceleri evlerde kız çocukları tarafından oynanan bir oyundur. (KK-4)

Aynı oyun Artvin merkeze bağlı Ortaköy köyünden Ali Okal tarafından “Konç” adıyla anlatılmaktadır.

Ceviz oyunu merkeze bağlı iki farklı köyde farklı isimlerle aynı şekilde oynanmaktadır. Çocukların evlerde basitçe buldukları malzemelerle eğlence amaçlı oynadıkları bir oyundur.

Köyün Adı: Çevreli Köyü (Peterek)-Yusufeli/Artvin

Oyunun Adı: Yüzük Oyunu

Oynanma Şekli: 5-10 ya da daha fazla kişi ile de oynanır, çocuklar bildikleri tekerleme ya da sayışmalarla bir ebe seçerler. Ebenin bir elinde ucu bağlı mendil diğer elinin avuç içinde yüzük vardır. Avucunun içinde tuttuğu yüzüğü diğerlerine göstermeden oyunculardan birinin avucuna koyar ve “yüzük kimde?” diye sorar. Doğru bilen yüzüğü alır. Ebe bilemeyenine eline ceza olarak ucu bağlı mendille vurur. Oyun bu şekilde devam eder. (KK-7)

Oyunun Adı: Saklambaç Oyunu

Oynanma Şekli: 8-10 kişi ile de oynanabilir. Bilinen tekerleme ya da sayışmalarla bir ebe seçilir. Ebe gözünü yumar ve 20’ye kadar sayar. Ebe sayarken diğer oyuncular saklanırlar. Ebenin sayması bitince “Önüm arkam sobe; saklanmayan ebe” der; gözlerini açar ve saklanan oyuncuları bulmaya çalışır. Bulduğu oyuncuyu saydığı yere oyuncu gelmeden önce gelerek sobelerse ebe kazanır. Ebe sobeleyene kadar oyuncu ebenin saydığı yere gelerek ebeyi sobeleyebilir. Diğer oyuncuların hepsi ebeyi sobelerlerse ebe tekrar ebe olur ya da ebenin en son sobelediği ebe olur. (KK-7)

Aynı oyunu Artvin merkeze bağlı Ortaköy köyünden Ali Okal “Gizlen Ku’ku”, Yusufeli’nin Dokumacılar köyünden Kıyafet Kaplan “Turşibe”, Şavşat’ın Maden köyünden Cafer Torun “Ku’ku Melay”, Kemalpaşa’nın

Kazimiye köyünden Gülsen KİBAR “Ku’ku Papula”, Borçka’nın Arkaköy köyünden İsa Atar “Damaleba Nahva” ve Murgul’un Başköy köyünden Necati Akdemir “Saklambaç” adıyla anlatmaktadırlar.

Saklambaç oyununa baktığımızda oyunun farklı ilçelere ait köylerde farklı isimlerle oynandığı görülmektedir. Oyunu anlatan kişiler oyunların adlarını büyüklerinden bu şekilde öğrendiklerini belirtmişlerdir.

Oyunun Adı: El Üstünde Kimin Eli Var?

Oynanma Şekli: Kişi sayısı fark etmez. Ebe seçilir. Ebe yere kurbağa şeklinde yatar. Diğer oyuncular ebenin sırtına ellerini üst üste koyarlar. Bitince ebeye “el üstünde kimin eli var?” diye sorarlar. Ebe bilirse en üstte eli olan kişi ebe olur; bilemezse ceza olarak bilene kadar ebelik yapar. (KK-7)

Köyün Adı: Gün Yayla Köyü-Yusufeli/Artvin

Oyunun Adı: Kula Kula Oyunu

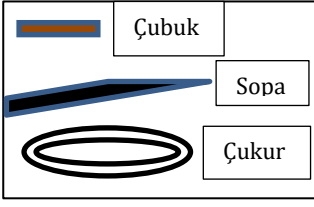
Oynanma Şekli: 9 adet pikal taşı, yassı taş ya da kiremitten yapılmış küçükten büyüğe yassı taşlar ve bir top ya da paçavra denilen bez parçaları ile top yapılarak oynanır. Çocuklar savunmacı ve oyun yapıcı olarak iki gruba ayrılır. Amaç, üst üste dizilen Kula taşlarını topla devirip tekrar üst üste dizmektir. Savunmacı olan grup taşları üst üste dizdirmemeye çalışacak ve diğer grubu taşlara yaklaştırmayacaktır. Savunmacı grup dizili taşların başına birini koyar. Diğer grup karşı tarafa geçerek topu atar ve taşları devirmeye çalışırlar. Taşlar devrildikten sonra oyun yapıcılar bir yandan taşlara doğru yaklaşır. Taşların başında duran savunmacı taşlara yaklaşan oyuncuları topla vurarak oyun dışına atmaya çalışır. Top değen oyuncu taşları elleyemez. Bu arada diğer oyun yapıcılar kendilerine top değmeden dokuztaş üst üste dizmeye çalışırlar; dizerlerse oyunu kazanırlar. Bu oyun Harmanlarda, Koridyet, Çabuk ve Karataşlarda (köyün içinde olan yer isimleri) çok oynanan oyundur. (KK-9)

Aynı oyunu Yusufeli’nin Narlık köyünden Ayla Sarıkaya “Dokuztaş”, Şavşat’ın Veliköy köyünden Hükminaz Sancar “Çot”, Borçka’nın Arkaköy köyünden İsa Atar ve Murgul’un Zorlu köyünden Nurten Balcı “Domino”, Hopa ilçesinin Çavuşlu köyünden Gülbeyaz Kibar “Dombiliç” ve Arhavi ilçesinin Üçırmak köyünden Fatma Akdemir “Keremındı” adıyla anlatmaktadırlar.

Dokuztaş oyununu incelediğimizde yine diğer oyunlarda olduğu gibi Artvin’in farklı ilçelerindeki köylerde farklı isimlerle aynı şekilde oynandığı görülür.

Köyün Adı: Narlık Köyü- Yusufeli/Artvin

Oyunun Adı: Çelik Çomak Oyunu



Oynanma Şekli: İki grup arasında oynanır. Yere yuvarlak bir çukur açılır. Ortasına bir ağaç parçası ya da çubuk yerleştirilir. Çukurun başında gruptan bir kişi bulunur. Eline sopa alır ve sopayla çubuğa vurarak çubuğu karşı gruba atar. Karşı grup çubuğu sopalarıyla karşılarırsa puanı onlar kazanır. Eğer çubuğu

karşılayamazlarsa puan çukurun başında duran kişi alır. Oyun bu şekilde devam eder. (KK-10)

Aynı oyun Murgul ilçesinin Başköy köyünden Necati Akdemir tarafından da aynı adla anlatılmaktadır.

Yine bu oyunu Kemalpaşa ilçesinin Kazimiye köyünden Gülsen Kibar “Met Değnek”, Murgul’un Başköy köyünden Necati Akdemir “Gorobina” ve Murgul’un Ardıçlı köyünden Yusuf Hacoğlu “Bilobina” adıyla anlatmaktadırlar.

Ayrıca bu ve buna benzer olup malzemesi kısa ve uzun çubuk olan oyunları Artvin merkeze bağlı Hızarlı köyünden Mehmet Yılmaz “Lik”, yine Merkez köy olan Yanıklı köyünden Zenifer Avcı “Bila”, Borçka’nın Arkaköy köyünden İsa ATAR “Kala”, Şavşat’ın Maden köyünden Kemal Bülbül “Bilay” adıyla anlatmaktadırlar.

Ayrıca Şavşat’ın Akdamla köyünden Murat Yılmaz ve Şavşat’ın Eskikale köyünden Âdem Seçkin tarafından “Mila” adıyla anlatılmaktadır.

Âdem Seçkin, Mila oyununu şu şekilde anlatır:

İki grup arasında oynanır. Kısa çubuğa Mila denir. Çukur açılır, Mila çukura yerleştirilir. Birinci grup Mila’yı karşı tarafa atar. Eğer karşı taraf tutarsa Mila’yı atma hakkı onlara geçer. Amaç Mila’yı tutmak ya da gargani(sopa) ile çukurun gerisine veya çukura yakın yere düşürmektir. Çukurun gerisine giderse de Mila’yı atma hakkı diğer gruba geçer. Mila tutulamaz ya da gargani ile çukurun gerisine atılamazsa durduğu yerden garganiye atılır. Eğer Mila garganiye vurursa Mila atma hakkı yine 2. gruba geçer. Eğer vuramazlarsa 1. gruptaki oyuncu Mila’yı dakoda eder.

Dakoda etmek: Çukura bir ucu dışarda olacak şekilde yerleştirilen Mila’nın dışarda kalan ucuna gargani ile vurulur. Daha sonra havaya kalkan Mila gargani ile havadayken vurularak karşı tarafa atılır. Buna “dakoda etmek” denir. Düştüğü yerden tekrar dakoda edilir. Çukur içi dâhil 3 kez dakoda edilir. Durduğu yerden çukura adım sayılır. Adım sayısı ne ise alınan puan da odur. Örneğin 100 adım oldu, 100 sayı kazanılmış olur. Puan sayısı 1000 olan grup oyunu kazanır. Eğer dakoda ederken karşı taraf Mila’yı tutarsa dakoda eden grubun sayıları sıfırlanır.

Çelik Çomak oyunu aynı ilçelerin farklı köylerinde farklı adlarla oynandığı gibi yine aynı ilçenin farklı köylerinde aynı adlarla da oynanabilmektedir. Örnek verecek olursak Murgul’un Başköy ve Ardıçlı köylerinde Gorobina ve Bilobina gibi farklı adlarla fakat aynı şekilde

oyunırken Şavşat ilçesinin Akdamla ve Eskikale köylerinde de oyun “Mila” adıyla oynanmaktadır.

Yine bu oyunun farklı ilçelere ait köylerinde ise farklı adlarla oynandığı görülür. Yusufeli ilçesinin Narlık köyünde “Çelik Çomak” adıyla oynanan oyunun Kemalpaşa ilçesinin Kazimiye köyünde “Met Değnek” adıyla oynanması bu duruma uygun bir örnektir.

Oyunun Adı: Guğuna Oyunu

Oynanma Şekli: Cevize karşılıklı delik açılır ve içinden ip geçirilir. Eller zıt yönde hareket ettirilerek ip çekildiği zaman ses çıkar. Ebeveynler bu oyunu evdeki malzemelerden çocukların eğlenmesi ve el kaslarının gelişimini desteklemesi amacıyla yaparlar. Eskiden oyuncağın olmadığı ya da oyuncağa ulaşmanın zor olduğu zamanlarda tercih edilen bir oyun aracı olarak kullanılmıştır. (KK-10)

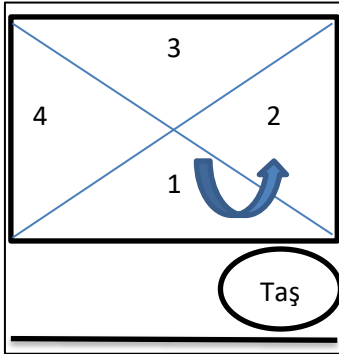
Köyün Adı: Kurudere Köyü-Şavşat/Artvin

Oyunun Adı: Cevizde Yüzük Oyunu

Oynanma Şekli: Oyun en az 2 kişi ile ve 3 cevizle oynanır. Bir ceviz tam orta çizgisinden iki eş parçaya ayrılır, içleri temizlenerek yüzük konulup kapatılır. Yüzük sadece 1 adet cevizin içine konular. 3 ceviz avuç içinde karıştırılır. Diğer oyuncudan içinde yüzük olan cevizi bulması istenir. Bulursa cevizleri eline alarak diğer oyuncuların bulması için cevizleri avucunda karıştırır ve diğer oyuncunun bulmasını ister. Oyun bu şekilde devam eder. Bu oyun el-göz koordinasyonu ve dikkat gerektiren bir oyundur. (KK-12)

Köyün Adı: Eskikale Köyü-Şavşat/Artvin

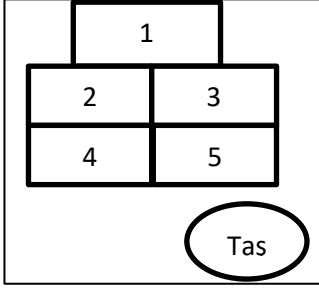
Oyunun Adı: Topalay (Çizgi) Oyunu



Oynanma Şekli: Yere zarf şeklinde şekil çizilir. Her odaya 1---4 arası sayılar yazılır. Şeklin yaklaşık 1 metre uzağına çizgi çizilir. Oyuncu çizgi üzerinden taşı 1 numaralı odaya atar. Atamazsa diğer oyuncuya geçilir. Önce 1 numaralı odadan başlayarak tek ayak ile taş ok yönünde 1 numaralı odaya gelene kadar gezdirilir. Daha sonra oyuncu çizgiye geçerek taşı 2 numaralı odaya atar. Atamazsa hak diğer oyuncuya geçer. Tekrar 1 numaralı odaya gelene kadar taş tek ayak ile ok yönünde gezdirilir. En son 4 numaralı odayı da bitirene kadar oyun bu şekilde devam eder. 4 numaralı oda da bitirilip tekrar 1 numaralı odaya gelindiğinde 4 oda turunu da tamamlayan oyuncu çizgiye gelip arkasını döner ve arkası dönükken geriye doğru taşı atar ve taş hangi odaya gelirse o oda oyuncunun olur. Diğer oyuncular o odaya ayak basamaz ve taşını gezdiremez. Oyun bu şekilde devam eder. (KK-16)

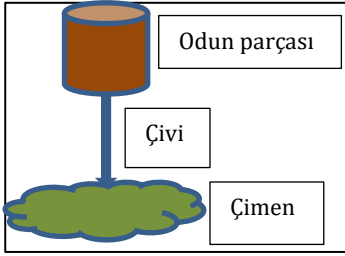
Köyün Adı: Kazimiye Köyü-Kemalpaşa/Artvin

Oyunun Adı: Sürük (Çizgi) Oyunu



Oynanma Şekli: Yere yandaki gibi çizgiler çizilir. 1 numaralı şeklin içine taş konulur. Daha sonra ayak dışı ile taş sırayla 2, 3, 4, 5 şeklinde tek ayakla sürülerek ilerletilir. Eğer taş çizginin üstüne ya da dışarı çıkarsa oyuncu yanar ve sıra diğer oyuncuya geçer. Tekrar başa döndüğünde oyuncu kaldığı yere taşı eliyle sürükler. (KK-20)

Oyunun Adı: Biz Oyunu



Oynanma Şekli: En az 2 kişiyle yumuşak çimende oynanır. Yaylalarda oynadığımız bir oyundur. Kısa, silindirik şeklindeki odun parçasının yuvarlak ucuna çivi çakılır. Çivinin toprağa batması sağlanır. Çivi toprağa batmadığı zaman oyuncu kaybeder ve oyun diğer oyuncuya geçer. Oyun "Pur, Arka, Zillet"

isimleriyle farklı el hareketleriyle de oynanır. (KK-20)

Köyün Adı: Aşağı Irmaklar Köyü-Ardanuç/ Artvin

Oyunun Adı: Köy Köçtü Oyunu

Oynanma Şekli: En az 6 kişi ile oynanır. Yuvarlak halka şeklindeki alanda küçük delikler açılır, bir de ortadan delik açılır. Bir kişi ebe olur. Her kişide değenek (değnek) olur (ebe de dâhil). Ebe "köy göçtü, neneler dağa kaçtı" der. Bu sırada kişilerin değenekleri çemberdeki deliklerde olur. Ebe "köy göçtü" dediği an herkes değenek deliklerini değiştirmek mecburiyetindedir. Bu değişiklik sırasında ebe değeneğini boş deliğe sokar, boşta kalan kişi de ebe olur ve oyun tekrardan başlanır. Eğer ebe değeneğini deliğe sokamazsa tekrar ebeliği devam eder. (KK-22)

Bulgular ve Analiz: Artvin yöresinden derlenen oyunlara bakıldığında farklı isimlerde olup aynı şekilde oynanan oyunlar dikkatimizi çekmektedir. Artvin'in zengin bir kültüre sahip olduğundan bahsetmiştik. Derlenen oyunlara baktığımızda bu zenginlik göze çarpar. Yörede var olan yayla kültürü, yaylaların birbirine yakın veya ortak oluşu, köyler arasındaki ticari ilişkiler, kız alıp-verme vb. unsurlarla Artvin yöresinde yaşayan Türk, Gürcü, Laz ve Hemşin halkları çocuk oyunlarını birbirlerine aktarmışlardır. Bu oyunlar zaman içinde yörede yaşayan halkların dilleri ve kültürleri ile bütünleşmiş; oyunlar halkların kendi dillerine göre etkileşime uğramışlardır. Örneğin; Lazca' da Keremındı kiremit taşı demektir ve Dokuztaş oyunu Keremındı adıyla oynanırken bu oyuna Hemşincece Dombiliç oyunu denilmektedir. Başka bir örnekte ise, Türkçede Saklambaç

oyunu, Hemşincede Ku'ku Papula, Gürcücede Damaleba Nahva ve Ku'ku Melay adıyla oynanmaktadır.

Koçivara oyununun yöredeki halkların dillerine göre 1-2 harf değişikliği yapılarak uyarlanmış olduğu gözlenmekte olup oyun aynı şekilde oynanmaktadır.

Türkçede Çelik Çomak adıyla oynanan oyun, Hemşincede Met Değnek, Gürcücede Gorobina, Bilobina, Bilay, Mila ve Kala adıyla oynanır. Oyuna adını veren kısa çubuktur.

Yukarıdaki oyunlar yöreden rastgele seçilen Türk, Gürcü, Laz ve Hemşin köylerindeki sadece 25 kaynak kişiden alınmış olup bu örnekler çoğaltıldıkça hala belleklerde saklı kalan oyunlarda da aynı şekilde yöredeki kültür birliği ve kardeşliği açıkça görülecektir.

Bu durum Artvin yöresindeki çocuk oyunlarının halklar arası kültür birliğinin varlığını göstermektedir. Ayrıca bu oyunlar yaylalarda ve köylerde kız erkek farkı gözetmeksizin eğlence, sosyalleşme, beceri kazanma gibi unsurları amaçlayan oyunlardır.

Sonuç

Artvin yöresinde yaşayan Türk, Gürcü, Laz ve Hemşin halklarının sözlü anlatımlarındaki oyun örneklerinde kültürlerin birbirlerini etkilemiş ve birbirleriyle kaynaşmış oldukları görülmektedir. Bir kültür varlığı olan çocuk oyunlarındaki çeşitlilik gelenekler, sosyal hayat, dil gibi unsurlar yoluyla geçmişten bugüne yöre halkları arasında taşınarak öğrenilmiştir. Öğrenilen bir oyuna halk kendi kültür öğelerini de katarak oyunun çeşitlenmesini sağlamıştır. Bu etkileşim ve kaynaşma sonucunda da ayrılmaz bir kültür birliği ve kardeşlik oluşmuştur. Bu oyunların ve bu kültür birliğinin yaşatılması önemlidir. Halk kültürünün önemine dikkat çeken Artun(2006), "*Bugün üzerinde yaşadığımız toprakların tarihi, insanlığın uygarlık tarihi ile özdeştir. Halk kültürünün korunması alanında yapılacak her türlü çalışma önemlidir*" şeklinde belirtir(Artun, 2006). Özellikle çağın teknolojik gelişmelerinden etkilenen bu oyunlar da diğer birçok kültür ürünleri gibi unutulmaya yüz tutmuştur. Halkın belleğinde saklı olan bu kültür ürünlerinin ve özellikle çocuk oyunlarının gün yüzüne çıkarılarak unutulmaması için yazılı ve basılı bir kaynak haline getirilmesi gerekir. Ayrıca kaynak haline getirilen bu kültür ürünleri eğitim sistemi içerisine dâhil edilerek gelecek nesillere de aktarılmalıdır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Artun, E. (2006). Halk kültürlerinin gelecek kuşaklara taşınması". *turkoloji.cu.edu.tr* (Erişim: 12.06.2020)

Johan, H. (2006). "*Homo ludens - Oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme*. (Çev.: M. A. Kılıçbay) İstanbul: Ayrıntı.

Türk Dil Kurumu. (2017). *Büyük Türkçe sözlük*. www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts (Erişim: 12.06.2020)

ვაჟა-ფშაველა, V. P. (1900). "მოხვედ მშვიდობით" "mokhved mshvidobit" ჯევ.
["Selametle Geldin"]. (s.76). გაზ. "ივეროი" "Gazete. "İveria".

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://www.trthaber.com/haber/yasam/600-yillik-yoruk-gelenegi-cikrancik-tahterevallisi-431310.html> (Erişim: 05.11.2020)

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Hasan Avcı, Yanıklı Köyü-Merkez/Artvin
- KK-2: Zenifer Avcı, Yanıklı Köyü-Merkez/Artvin
- KK-3: Atilla Altun, Yanıklı Köyü-Merkez/Artvin
- KK-4: Seçil Halvaç, Sümbüllü (Sinkot) Köyü-Merkez/Artvin
- KK-5: Mehmet Yılmaz, Hızarlı Köyü-Merkez/Artvin
- KK-6: Ali Okal, Ortaköy (Berta)-Merkez/Artvin
- KK-7: Aytül Polat, Çevreli Köyü (Peterek)-Yusufeli/Artvin
- KK-8: Kiyafet Kaplan, Dokumacılar Köyü-Yusufeli/Artvin
- KK-9: Mustafa Gümüş, Günyayla Köyü-Yusufeli/Artvin
- KK-10: Ayla Sarıkaya, Narlık Köyü-Yusufeli/Artvin
- KK-11: Hükminaz Sancar, Veliköy-Şavşat/Artvin
- KK-12: Suna Demir, Kurudere Köyü-Şavşat/Artvin
- KK-13: Murat Yıldız, Akdamla (Çıxta) Köyü-Şavşat/Artvin
- KK-14: Adem Seçkin, Eskikale (Ustamis) Köyü- Şavşat/Artvin
- KK-15: Kemal Bülbül, Maden (Bazgiret) Köyü-Şavşat/Artvin
- KK-16: Kadir Demir, Eskikale Köyü-Şavşat/Artvin
- KK-17: Cafer Torun, Maden (Bazgiret) Köyü-Şavşat/Artvin
- KK-18: İsa Atar, Arkaköy (Ararık Köyü)-Borçka/Artvin
- KK-19: Gülbeyaz Kibar, Çavuşlu Köyü-Hopa/Artvin
- KK-20: Gülşen Kibar, Kazimiye Köyü-Kemalpaşa/Artvin
- KK-21: Fatma Akdemir, Üç Irmak Köyü-Arhavi/Artvin
- KK-22: Attila Irmak, Aşağı Irmaklar Köyü-Ardanuç/Artvin
- KK-23: Nurten Balcı, Zorlu (Thlazor) Köyü-Murgul/Artvin
- KK-24: Necati Akdemir, Başköy-Murgul/Artvin
- KK-25: Yusuf Hacıoğlu, Ardıçlı (Durça) Köyü-Murgul/Ar

ŞAMANLIK OLGUSU VE OZAN-ÂŞIK PARADİGMALARININ GENETİK ORTAKLIĞI

THE SHAMANISM PHENOMENON AND THE GENETIC COMMONALITY OF THE POET-MINSTREL PARADIGMS

Ruşen ALİZADE*

ÖZ: Bu makalede Şamanlık olgusu bir arketip olarak ele alınmış ve bu olgunun özellikle ozanlık ve aşıklık gibi olgulara kaynaklık ettiği tespit edilmiştir. Şamanlığın Türk kültür tarihine daha çok kültürel olgu niteliğinde yansıdığı belirlenmiş ve Türk topluluklarının şamana veya şamanlara inanmaları gibi önemli hususlar da incelenmiştir. Şamanların dini ve dünyevi rehber olduklarına dair meseleler tahlil süzgecinden geçirilmiş, onların gerçekleştirdiği ayin ve merasimlerin etkisi üzerinde durulmuş ve ilerici özelliklere sahip olup eski bilgilerin yeniden ortaya çıkmasındaki rolleri de değerlendirilmiştir.

Ozan ve âşık paradigmalarının tek kaynaktan -arketipten- beslendiğine vurgu yapılmış ve bu paradigmalarda bulunan tipolojik benzerliklerin arketipsel katmandan esinlenerek oluştuğu kanısına varılmıştır. Şamanlık olgusunun doğrudan ozanlık geleneğine etki edip âşık sanatına dönüşmesinin tarihsel bir zorunluluk olduğuna değinilmiş, âşıklık aşamasına özgü olan etkenler tanımlanmış ve seyahat olgusunun da hem şaman dünya görüşünde hem de âşık yaratıcılığında etkili olduğuna dair yorumlar aktarılmıştır. Âşıklık olgusunun bazı geleneksel özellikleri içine aldığı kaydedilmiş ve söz konusu olguyla ilgili bulunan kaynakların pek çoğunun temelinde ilkel ve bağdaştırıcı düşüncenin bulunduğu da öne sürülmüştür. Ozanlık geleneğinden âşıklık geleneğine geçiş aşamasında kültürel katmanların yer değiştirdiği gözlemlenirken Türk uluslarındaki âşıklık olgusunun çeşitli adlar altında ortaya çıktığı ve yer değiştirme olayının daha çok İslamiyet ile ilgili olduğu kanıtlanmıştır. Bu bağlamda âşıklık olgusunun ortaya çıkmasında sosyal refah aşamasının da etkili olduğuna dair bilgiler verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şamanlık, arketip, ozanlık, âşıklık olgusu, gelenek.

ABSTRACT: This paper discusses the concept of shamanism as an archetype and as coming from the phenomena of poetship and minstrelsy. There is an examination of shamanism as it has been reflected in Turkish cultural history, and the Turkic communities' belief in shaman or shamans. This study analyzes the issues regarding shamans as religious and worldly guides, addresses the effect of their rituals and ceremonies, and investigates their progressive characteristics and roles in the re-emergence of old-world knowledge.

The study emphasizes that the paradigms of poet and minstrel were nourished from a single source and it was concluded that the typological similarities within these paradigms were inspired by an archetypal layer. The study argues that it was a historical necessity to recognize that the phenomenon of shamanism directly affected poetship tradition and hence created the art of minstrelsy, and defines the specific factors which lead to the phase of minstrelsy. Additionally, arguments are made that the concept of travel played a role in both the shamanic

* Dr. Öğretim Üyesi – İstanbul Aydın Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / İstanbul – rovsenali@aydin.edu.tr (ORCID ID: 0000-0002-0561-8294)

world view and the creativity of the minstrel. It is noted that the phenomenon of minstrelsy included some traditional features, and that most of the sources related to the phenomenon in question are based on both a primitive and reconciling idea. While it was observed that the cultural layers shifted during the transition from the tradition of poetship to the tradition of minstrelsy, the study proved that the phenomenon of minstrelsy in Turkic nations appeared under various names and that this transition was connected with Islam. In this context, social welfare stage was also effective in the emergence of the phenomenon of minstrelsy.

Keywords: Shamanism, archetype, poetship, the phenomenon of the minstrel, tradition.

Giriş

Şaman kültürü köken açısından tanımlanabilir niteliktedir ve söz konusu kültürün gelişimine neden olan hususlar incelenirken ozan-âşık modellerinin genetik ortaklıkları da değerlendirilebilir. Ancak âşıklık geleneğinin ilk olgusu niteliğinde ele alınan Şamanlık, temelinde bazı zorlukları ve soyutluğu da bulundurmaktadır. Bu kanı dikkate alınıp şamanlık, ozanlık ve âşıklık olguları bir bütün içinde değerlendirilecektir. Özellikle âşıklık olgusunun köken bakımından belirlenmesi meselesinde şaman arketipine dayanıp görüş ve düşünce öne sürülecek veya birtakım varsayımlarda bulunulacaktır.

Bilindiği gibi, âşıklık olgusu, sözlü gelenekle ilgili olduğu gibi, çalgı aletinin kökeniyle de ilgilidir. Bu hususta denilebilir ki, sözün ve çalgının tarihsel köklerinin incelenmesi sonucunda âşıklık olgusunun kökeni de net olarak belirlenebilir. Çağımızda âşık adıyla algıladığımız sanatın gelişim aşamaları incelenirken pek çok biçimsizleşmelerin yaşandığı da görülmektedir. Söz konusu olayın iki önemli nedeni bulunmaktadır. Bu nedenlerden biri doğal olarak sanatın kendi problemleriyle ilintili olup diğer nedenin halkın kaderiyle ilgili olduğu söylenmektedir. Tespit edilmiştir ki, âşıklık geleneğinin tarihsel süreçlerinde ona eşit olabilecek adlandırmalar ve aşamalar da bulunmaktadır. Üzerine eğileceğimiz adlandırma ve aşamaların çeşitli etkenleri ile bugünkü âşıklık geleneği arasındaki benzerlikler de ele alınıp irdelenecektir. Net olarak denilebilir ki, şaman veya şamanlık, bir arketiptir ve ozan, varsak ve âşıklar, belirli farklarla görünen ve biri diğerinin devamı olan paradigmalardır.

Şamanlık Olgusu ve Kökendeki İşlevsel Taşıyıcılığın Önemi

Kamlık veya şamanlık olgusu, genel Türk kültür tarihine kapsamlı bir dünya görüşü niteliğinde yansımaktadır. Söz konusu dünya görüşünün çağımızda bilinen ve bilinmeyen yönlerini araştırırken, bu dünya görüşünün bünyesinde Türk topluluklarının ortak kültürel değerlerinin bulunduğu da görülmektedir. Başta Wilhelm Radloff olmakla birlikte Abdülkadir İnan, Mircea Eliade ve diğer araştırmacılar, Altay ve Yakut Türklerinin inanç bağlamındaki şamanlık olgusuna dair fikirler öne sürmektedirler. Radloff, çok eski devirlerden bütün kuzey Asya halklarının, yani bütün Tunguz, Moğol ve Türk boylarının doğrudan şamanlık inancına sahip olduğunu

yazmaktadır (Radloff, 1956: 1). İnan ise “Altay ve Yakut şamanlığı bütün halinde eski Türk dini olarak kabul edilemez. Çok eski devirlerde büyük hakanlıklar ve devletler kuran Türklerin dünya görüşleri ve dini telakkileri Altay ve Yakut şamanizmine nazaran çok gelişmiş ve olgunlaşmış olduğu anlaşılmaktadır” (İnan, 1986: 1) şeklinde şahsi bir görüş ortaya koymaktadır. Eliade, Kuzey Asya şamanlığının uzun bir tarihin yükünü taşıyan son derece karmaşık bir olgu olduğunu, özellikle şamanların zaman içinde kazandıkları saygınlık sonucu birçok sihir tekniklerini de içine alıp özümlediklerini söylemektedir (Eliade, 1999: 216). İlgi çeken önemli bir husus ise bazı Türk topluluklarının bağımsızlık elde ettikten sonra da şamanlık veya kamlık kültürünü yaşatmaları meselesidir. Şamanlığın çeşitli Türk toplulukları tarihine farklı anlamlar ile yansıdığı görülmekte, özellikle Türk sahası ele alınıp değerlendirilirken bu olgunun genel Türk kültür tarihinin bir aşaması gibi olduğu dikkat çekmektedir. Bu bölümde şamanlığın ağırlıklı olarak kültürel yönlerine ilişkin meseleler ele alınıp incelenecektir.

Şamanlığın Türk kültürüne bütüncül bir dizge niteliğinde yansıyor ozan-âşık paradigmasının temelini oluşturduğuna ilişkin yönler ele alındığı zaman, bu olgunun Türk toplumlarının mitolojik, edebi ve estetik düşüncelerinin ortaya çıkmasındaki rolü ve işlevi net olarak görülmektedir. Ancak denilebilir ki, Türk kültür tarihinde belirli bir dönemin kültürel olayı gibi zikredilen şamanlığa veya şaman dünya görüşüne kadar Türk toplumları genel kültür bağlamında belli bir mesafe kat etmişlerdir ve kat edilen bu mesafe, Türk toplumları tarihinde bilinen ilk kültürel aşama olarak değerlendirilmektedir.¹

Seyidov’a göre, kam-şaman görüşleri, her şeyden önce baba-dede, aile, ilkel soy görüşleri ve inançlarıyla ilgilidir (Seyidov, 1994: 15). Görüldüğü gibi, bu tespitite şaman dünya görüşünün genel bir kültüre dayandığı vurgulanmaktadır. Kam-şaman dünya görüşünden bahseden araştırmacılar, genel olarak insan ve doğa olgularına önem vermekte, bu olguların söz konusu dünya görüşün temelinde bulunduğunu yazmaktadırlar. Bartold, Türk insanını, “Tanrının ona bahşettiği ‘Yada’ taşıyı üzerinde taşıyabilen ve istediği zaman diliminde doğaya hükmeden kişi” (Bartold, 1973: 42) olarak ifade etmektedir. Bu görüşe dayanıp denilebilir ki, Şamanlık olgusu, insanın bilinçli bir şekilde doğaya ilgi gösterdiği aşamanın ürünüdür. Bu tespitimizi, Şamanlığın din ve kültür tarihi kapsamında araştırılmasından kaynaklanan sonuçlar da doğrulamaktadır. Bu noktada yine Seyidov’un “Böyle bir görüşü belirlemek için insanın ilk düşüncesi, yaşam biçimi araştırılmalıdır” (Seyidov, 1994: 16) fikri dikkat çekmektedir, çünkü araştırmacının ortaya

¹ İnan, söz konusu kültürel aşamaya ilişkin olarak Orta Asya şamanlığının temellerinden şu şekilde bahsetmektedir: “Çin kaynaklarının verdikleri haberlerden anlaşıldığına göre, eski Orta Asya şamanizminin esasları Gök-Tanrı, güneş, ay, yer, su, ata (cedd-i âlâ), ateş (ocak) kültleri idi. Dini ayin ve törenlerin muayyen bir nizam (statu) çerçevesi içine alınmış olduğunu tahmin etmek de mümkündür” (1986: 2).

koyduğu hususta geçen “ilk düşünce” deyişi ile insanın hala olgunlaşmamış akıl ve hissine vurgu yapılmaktadır.

Yukarıda kaydedilen hususları daha belirgin duruma getirmek için şamanı ve şamanlığı, ozan-âşık paradigmaları çerçevesinde açıklamaya çalışacağız. Öncelikle denilebilir ki, Türk topluluklarında bulunan şamanlar veya kamlar, sosyal yaşamın bütün alanlarına kapsamlı bir şekilde etki edebilmek yeteneğine sahiptiler. Şamanın eski Türk topluluğundaki tarihsel misyonuna ve Sibiryaya-Altay bölgesinde hala devam ettirilen faaliyetine bakıldığı zaman, onun etnik-kültürel bağlamın kurucusu ve koruyucusu olduğu görülebilmektedir. Eski Türk topluluklarının şamana veya şamanlara inanmaları gibi önemli bir etkenin yalnızca gelişen olaylarla ilgili olmadığı, bu inancın doğrudan animizm ve ruhçuluk olarak tanımlanan aşamalardaki gelişmelerle de ilintili olduğu söylenmektedir.

Oh ve Jo’raev, ortaklaşa yaptıkları bir araştırmada eski Şamanların ortaya çıkışı ve işlevlerine dair şöyle yazmaktadırlar: “Eski Şamanlar, koruyucu ruhlarla ilişkiye girmesiyle başlayan tarihi süreçte, törenlerde doğaüstü güçlere sahip, yani ruhlar tarafından seçilen ya da ritüel için belli çalgı aletlerini (davul, kopuz gibi) kullanarak tören türküleri söyleyen, büyüleyici ve anlatıcı olarak ortaya çıkmıştır. Yani Şamanlığın tarihi gelişimi içinde Şaman, birtakım senkretik özellikler göstererek kabilenin kutsal törenlerini planlayıp yerine getirmiştir. Öte yandan büyüsel hareketler yardımıyla ruhlarla temasa geçip müzik aletleriyle ritüele özgü şarkı ve türküler söyleyen icracı özelliklerine de sahip olmuştur” (Oh ve Jo’raev, 2013: 64). Bu bilgiler, kam-şaman inançlarının temelinde bulunan dünya görüşünün şekillenmesi hususunda da bazı ipuçları vermektedir. Şöyle ki, şamanların üstlendiği rol ve işlevler, onların dini ve dünyevi rehber olarak önemli mevki sahibi olduklarını ve toplumu örgütleyen önder konumunda bulduklarını göstermektedir. Bilindiği gibi, ilkel insanlar, ölüm getiren başlangıçlar üzerinde zafer elde etmek için her zaman bir girişimde bulunurlardı. Tabii ki, bu tür girişimler, ecdat yaşamını sağlama idealiyle de ilişkilendirilebilir. Örneğin, “Dede Korkut Kitabı”ndaki Deli Dumrul karakteri, vurgulanan ölüm-zafer karşıtlığının önemli bir yansımasıdır. Söz konusu karakterin daha eski selefleri ise şaman ayinlerini yürüten kişiler idi. Görülmektedir ki, şamanlık olgusu, eski bilgilerin yeniden ortaya çıkışı veya belirmesidir. Bu açıdan denilebilir ki, animizmin ve dolayısıyla antropomorfizmin (insan biçimliliğinin) etkisiyle ortaya çıkan şaman veya kam, eski seleflerine oranla daha ilerici nitelikler taşıyan, aynı zamanda onlardan aldığı olumlu özellikleri de bünyesinde bulunduran bir arketiptir.

Kanımızca, mitolojide ve halkbilimi alanındaki betimlemelerde en dikkat çeken hususlardan biri, farklı olay ve etkenlerin, benzer ve kalıplaşmış betimlemelerle, aynı zamanda yinelemelerle sunulmasıdır. Genel olan ve kabul edilebilir kanaate göre, çok sayıda olay, etken ve karakterin benzer özellik ve işlevlerle sunulmasının önemli nedenlerinden biri onların beslendiği arketiplerle ilgili olmasıdır. Şöyle ki, herhangi bir

arketipe dayanan çeşitli karakterlerin dikkat çeken farklılığı, onların beslendiği tek kaynaktan ileri gelmektedir. Söz konusu ilke doğrultusunda ozan ve âşık paradigmaları, tek kaynağa - arketipe - değgindir ve ozan/âşık'ta görülen tipolojik benzerlik, arketipsel katmana ait bir özellik niteliğinde ele alınabilmektedir. Dikkat çeken farklılık (ozan tipi / âşık tipi) ise duygusal açıdan kendini koruma içgüdüsünün farklı yansıma şekilleridir.

Şamanlığın mitolojik düşüncelerle ilgili olduğu kanısına ve yayıldığı ortamlarda bütüncül bir dünya görüşü yansıttığı gerçeğine dayanarak denilebilir ki, bu olgu, dini bir etken ve kültürel bir olay olmanın dışında, aynı zamanda çağımızdaki âşıklık geleneği bağlamında varlığını sürdüren bir etmendir. Bugüne kadar yapılan araştırmalar ile eski şamanların sonuncu temsilcisi ve en büyük üstadının Dede Korkut veya Korkut Ata olduğu kanıtlanmaktadır. Yıldırım, Dede Korkut'un işlevleri hususunda şöyle yazmaktadır: "Dede Korkut kimliğine baktığımızda, bu ozanların toplum hayatında hep bu çok yönlü özellikleri ve işlevleri ile temayüz ettiklerini görüyoruz. Onlar, bilgi birikimleri, deneyimleri, söz dağarcıklarının zenginliği, görgüleri ve yol göstericilik yetenekleri ile buldukları toplum içerisinde birer bilge kişi işlevi yüklenmişlerdir. Bu bilge ozanlar, icap eden durumlarda geçmişten ve gelecekte söz etme yeteneğine sahip idiler" (Yıldırım, 1999: 505). Bu yoruma dayanıp söylemek mümkündür ki, çağımızdaki Türk topluluklarının dini, felsefi ve kültürel bakış açılarının tüm derin katmanları doğrudan bu olguda - Korkut Ata'da - bulunmaktadır. Mitolojik dünya görüşü ile şamanlık arasında bulunan bağın belirlenmesi hususunda ise Türk topluluklarının ortak masal ve destanları ele alınabilmektedir. Örneğin "Köroğlu" destanı, mitoloji ile reel dünya arasında bulunan bir eserdir. Söz konusu destanda gerçekliğe daha çok eğilimli bulunan başkahraman karakteri, mitolojik dünya görüşünden veya mitik olgulardan (kılıç, Kırat, pınar vs.) beslenip toplumsal mücadelenin temsilcisine dönüşmektedir: "Köroğlu, seyahatlere giderken sazını da yanına alır, düşmanlarıyla savaşmadan önce onlara saz eşliğinde 'herbezorbalar' söyler. Yani Köroğlu, kılıcını kullanmadan önce sazını ve sözünü kullanır ki, bu durum, şamanların kendi düşmanlarına karşı kamlama yöntemiyle savaştığını hatırlatmaktadır" (Alizade, 2020: 71). Ek olarak denilebilir ki, destan varyantlarına yansıyan Köroğlu, bir şaman olarak herhangi bir olayı önceden duyabilme yeteneğine sahiptir ve saz çalıp söz söylemesiyle farklı durumlarda karşısında bulunan kişi veya kişileri inandırabilme özelliği taşıyan bir olgudur (Boratav, 2009: 27-144).

Dikkat çeken hususlardan biri de şudur ki, şaman veya kam, dinsel nitelikli ayinleri uygulamakla toplumda inanç oluşturmanın peşinde idi. Şaman, söz konusu işleviyle dünyayı ve doğayı tehdit eden tehlikelere karşı önlem almak gibi bir amacı da gerçekleştirmeye çalışırdı. Şamanın işlevleri hususunda Kafesoğlu'nun yazdığı fikirler de dikkat çekmektedir: "Hastalanan (ruhları çalınan) kimselere şifa vermesi, ölümlerin isteklerini yerine getirerek zararlarını önlemesi, insanların dert ve dileklerini arz etmek üzere gökteki ve yer altındaki tanrıların yanına giderek aracılık

yapabilmesi böyle mümkün olmaktadır” (Kafesoğlu, 1998: 301). Araştırmacının tespit ettiği hususlara dayanarak şamanlıktaki dini ayinlerin bütüncül bir nitelikte olduğu söylenebilmektedir. Şöyle ki, bütüncül olarak değerlendirilen ayinsel olguda, toplumun din konumunda algılayıp yasa gibi kabul edebileceği özellikler de bulunmaktadır. Bu hususta Aça'nın fikri dikkat çekmektedir: “Şamanlık vasfını kazanma, belli bir yaş grubundan ötekine geçiş ve kabile üyeliğini kazanma sırasında görülen ölüp dirilme ritüeli, kamlıkla şamanlığın bir devamı olan Türk ozanlık ve âşıklık geleneğinde de daha yumuşatılmış bir şekilde karşımıza çıkmaktadır” (Aça, 1996: 76). Bu fikre de dayanıp denilebilir ki, şamanlar veya kamlar, toplumun ayinsel ve dinsel düzenini korumanın yanı sıra kültürel dünya görüşünü de taşımakta ve sembolize etmektedirler. Dolayısıyla oluşturulan inançtan daha çok şamanın kendisine saygı gösterildiği tespit edilmektedir. Şamanlığın din düzeyine ulaşmaması, işte bu olgudaki veya arketipteki parçalanmalarla ilgilidir. Ancak şaman dünya görüşü, tarihin ilerleyen aşamalarında genel Türk dünya görüşündeki parçalanmalardan sıyrılıp ozan-âşık sanatına doğru bir eğilim gösterebilmektedir. Söz konusu eğilimin uzun tarihsel bir süreci kapsadığı da dikkat çekmektedir ve kaydedilen parçalanmalar sonrası yeniden oluşan şaman veya kam kültürünün tüm zaman dilimlerindeki etkisinin sürdürülebilir nitelikte olduğu görülmekte ve artık bağımsız bir şekilde gelişen kültürün çeşitli katmanlarını bünyesinde bulunduramaz duruma geldiği de kanıtlanmaktadır. Bu doğrultuda İslam dininin ve dolayısıyla ozan sanatının tarihsel zorunluluklar niteliğinde ortaya çıkıp şaman kültürünü etkilediği ve ozanlıktan âşıklığa dönüşümün tarihsel bir gerçeklik olduğu söylenebilmektedir.

Tanyu, eski Türk dininin şamanlık olmadığına dair şu hususları aktarmaktadır: “Bizde çok zaman Altay ve Yakut manevi inancı (birtakım eserlere göre şamanlığı)ni, bütün olarak eski Türk dini şeklinde, mitoloji ve halk inançlarıyla karıştırarak benimsemek yanlıştır. Eski Türk dinini, şamanlık şeklinde görmeye katılmak mümkün değildir. Biz, eski Türklerin dinine şamanlık denilemeyeceğini ona totemizm adı takılamayacağını, ona sadece Tek Tanrı dini, Gök-Tanrı dini denileceğini, bir bakıma (Hanifler) gibi bir inanç içinde bulduklarını ortaya koymaktayız” (Tanyu, 1978: 9, 12). Araştırmacı eski Türklerde şamanlığın din olarak algılanmadığına dair fikir ileri sürmekle, aslında şamanların var olması; icra ettikleri ayin ve merasimler meselesi üzerine dikkat çekmektedir. Vurgulamak gerekir ki, genel Türk dünya görüşünde birtakım değişikliklerin ortaya çıkması, şamanların uyguladığı ayinlerin bağımsız oluşuna neden olmakta idi. Şamanlar veya kamlar, kabile ve boy birliklerinin başında bulunan aksakallar niteliğinde görülmekten ziyade kendileri hakkında mit oluşturan kişiler konumunda da değerlendirilebilir. Ele alınan mitlerin kapsadığı gerçeklerden en önemlisi, temel bir inancın (Tek Tanrı inancının) var oluşu meselesidir. Malov'a göre, Ulu Türk adının Uygur şaman dualarına koruyucu ruh niteliğinde yansması onun diğer ecdatlar gibi hem kam, hem de dünyanın hakimi olduğunu kanıtlamaktadır (Malov, 1912: 67). Denilebilir ki,

düal (ikili) düşünceler kapsamında doğal olarak şaman anlatı olgusu da bulunmaktadır. Yani şamanın, dünya ve insanın yaratılması hakkında oluşan mitlere yansıyana kadar ciddi bir mesafe kat ettiği görülmektedir. Bu bakımdan şaman, Ülgen adlı varlıkla da ilişkilendirilmektedir. Verbitski'nin ele aldığı eserde geçen "Ülgenin insanlara doğru bakıp varı yok demeyin, varlığa yok deyince yok olur" (Verbitski, 1893: 88) tümcesi, dolayısıyla yinelemesi de mitolojik düşüncedeki gelişmenin yansımasıdır. Bilindiği gibi, Türk sahası mitlerinde Ülgen, yerin ve göğün Tanrısı ve ilk insanın yaratıcısıdır. Ülgen'in kardeşi Erlik, onu örnek alıp gizli bir dünya yaratmaya çalışır, ancak Ülgen, ona uyan insanları karartıp kardeşini dokuz kat yerin altında bulunan dünyaya atar (Verbitski, 1893: 89). Görülmektedir ki, Ülgen ile Erlik'in hafızasından geçen veya kaynaklanan yaratılış miti, şamanların dünya görüş ve işlevlerine yansımaktadır.

Bugüne kadar yapılan araştırmalarda şamanın veya kamın katıldığı törensel ortamlarda aksakal, mensup olduğu obada ve kabiledede ise bilge kişi olarak etkisini koruduğuna dair tespitler bulunmaktadır. Yukarıda şamanların gerçekleştirdiği ayin ve merasimlere değinmekle onların toplumdaki nüfuz ve etkileri de belirlenmiş oldu. Ancak, şamanların sahip olduğu inanç kaynağının belirlenmesi meselesi de bazı örneklerle dayandırılabilir. Örneğin, Ögel, Altay Türklerine ait bir duayı şöyle aktarmaktadır: "Yetmiş dağımızı, yer ve suyumuzu, herkesin atası Bay Ülgen'i, ayrıca (Yer Tanrısı) Erlik'i çağırıyoruz" (Ögel, 1978b: 116). Bu duada Tanrıdan önce yurdun dağı, suyu çağrılmaktadır, halbuki eski Türk inanç bağlamında gökyüzü yerden daha kutsal olarak bilinmektedir (Beydili, 2004: 219-220). Dolayısıyla bu düşünsel olgu, ilerleyen aşamalarda, özellikle İslamiyet'in ortaya çıktığı veya yayıldığı ortamlarda kendini az veya çok derecede belli etmektedir.

Şamanlar, müzikle uğraşan kişiler olarak da tanımlanabilmektedir, onların kendi türkülerini etkili bir şekilde ve çalgı aleti eşliğinde söyleyebilme yeteneğine sahip oldukları tespit edilmiş bir husustur. Ögel, bu gerçeğe dair şöyle yazmaktadır: "Onlar, gümüş veya bakırdan borular yaparlar. Bu borulara su doldurup birbirlerine üflerler. Bazen de suyu, elle atarak eğlenirler. Dediklerine göre, böyle yaparak kötü ruhların (yang) etkilerini yok ederlermiş. Bu yolla, hastalıkları da kendilerinden uzaklaştırırlarmış. Onlar gezinti yapmağı ve uzun seyahatlere çıkmağı çok sever. Gezintilere çıkarlar; yanlarından müzik aletlerini de eksik etmezler" (Ögel, 1978a: 119). Ögel'in aktardığı bilgilerde şamanlık olgusuyla ilgili ilkel düşüncenin çağımızla ilintili olduğu tespit edilmektedir. Bu tespite, kötümser olan ve hastalıklar getirebilen ruhların kovulduğuna ilişkin bir hususun yansıdığı dikkat çekmekte ve görülmektedir ki, eski zamanlardan günümüze kadar söz konusu olumsuzluklara karşı işlemler uygulanmış veya önlemler alınmıştır. Su olgusu, aktarılan bilgide bir araç niteliğindedir ve su ile eğlenme bu araca iyi bir örnek sayılabilir. Araştırmacının önem verdiği diğer bir husus, ayinleri uygulayan şamanların gerçekleştirdiği seyahatlerdir. Şamanlar, bu seyahatleriyle İslami dönemin çile çekmeyi

benimsemiş dervişlerini hatırlatmakta veya semantik açıdan onlara yakın bir mesafede bulunmaktadırlar. Dervişlerin bir sonraki aşamada veya dönemde şamanların devamcıları niteliğinde faaliyet gösterdiklerine dair ortaya konulan değerlendirmelere de dayanıp denilebilir ki, gelenekselliğin korunduğu geçiş süreçlerinde şamanlık olgusu tüm göstergeleriyle âşıklık olgusu ile birleşmektedir. Şöyle ki, âşıklar da kendi çalgı aletleriyle meclislerde yerlerini alabilir ve seyahatlerde bulunabilirlerdi. Denilebilir ki, destan yaratıcılığı da doğrudan seyahatler üzerine kurgulanmıştır. Söz konusu seyahatlerin gerçekleşmesinde önemli bir amacın meclislerde yetenek ve beceriyi sergilemekten ibaret olduğu görülmektedir. Kaydedilen meclislerin oba veya kabile içerisinde geniş bir kitle karşısında yapıldığı görülmekte; âşıkların da kendi dünya görüş ve bilgilerini söz konusu kitleye telkin ettikleri tespit edilmektedir. Örneğin, Hasta Kasım'ın Dağıstan Seferi (Pirsultanlı, 2011: 202-241), Âşık Valeh'in Derbent Seferi (Gasımlı, 2014: 9-15), Âşık Alı'nın Türkiye Seferi (Hekimov, 1999: 34-37) vs. gibi seyahat içerikli destanlar zikredilebilir.

Ozanlıktan Âşıklığa Dönüşümde Etkin Olan Hususlar

Ozanlık olgusu, Oğuznâmelerin kompozisyon özelliklerini, senkretizmi, Türklüğün yazgısını ve estetik metne dahil edilebilen tüm şiirsel yansımaları bünyesinde bulunduran bir yapıdır. Özellikle sözlü bağlamdaki Oğuznâmeler, emprovizasyon (doğaçlama) icra kapsamında ele alınıp değerlendirilen ilk edebi kaynaklardandır. Söz konusu Oğuznâmeleri geleneksel düzeyde yaşatan veya aktaran Oğuz bilgilerinin mensup olduğu topluluğun da ozan sanatına dair estetik değerleri muhafaza eden, herhangi yabancı bir olgu içinde özümlemeyen ve Türklük düşüncesine dayanan etkin bir topluluk olduğu görülmektedir.

Yeni tarihsel süreçte mitolojik düşünceden epik düşünceye geçişin gerçekleşmesi ile çeşitli Türk boylarının farklılaşma aşamalarında oluşturduğu veya elde ettiği gelenekler, Kıpçak ve Oğuz Türklerinin karşılıklı etkileşimleri ile daha da olgunlaşmaktadır. Bu etkenin ilerleyen tarihsel aşamalarda devinimli Kıpçak ve Oğuz destan geleneğinin oluşumuna imkan tanıdığı ve işinin uzmanı olan (doğaçlama icra bağlamında bulunan) usta sanatkarların (ozanların) faaliyetlerine olanak sağladığı da saptanmaktadır. Söz konusu sanatkarların zaman geçtikçe Kıpçak/Oğuz estetik düşüncesi, maişeti ve mantalitesini yansıtan farklılıklara göre birbirlerinden ayrıldıkları da görülmektedir. Jirmunski'ye göre, Türk kavmi zaman geçtikçe kahramanlık eposunu yeni yeni renkler ve geleneklerle olgunlaştırdı ve Oğuz, Kıpçak, Altay eposları ortaya çıktı (Jirmunski, 1974: 523). Ancak, vurgulanan ayrılmalar sonrası ilk aşamada Kıpçak ve Oğuzların epik düşüncesinde tek bir olgunun -senkretizmin- olduğu da sezilmektedir ve söz konusu kavimlerin ortak yaşamına, komşuluk ilişkilerine, aralarındaki çatışma ve karşıtlıklara dair izlerin doğrudan epik düşünceye yansıdığı da görülmektedir. Aybek ed-Devâdâr'nin hakkında bilgi verdiği Oğuznâmeler (Demir, 2016: 57, 58) de epik düşünceye yansımış olgulardır ve bu olguların

XIV. yüzyıla kadar sözlü icra bağlamında varlığını sürdürdüğü veya yaygınlaştığı tespit edilmiş bir husustur.

Ozanlık olgusunun etkisiyle epik düşüncede yaşanan psiko-sosyal olgunlaşmanın ardından Oğuz topluluğunun estetik ve poetik imkanlarının belirlendiği; yeni usta-sanatkar tipinin şekillendiği de gözlemlenmektedir. Şekillenip ortaya çıkan yeni sanatkar tipi (âşık), topluluk içerisinde doğaçlama icra kapsamında söz söyleyip saz çalan kişi idi. Soy ağacında ozana ait özelliklerin bulunduğu da görülen söz konusu âşık veya sanatkarın çeşitli Türk toplulukları içerisinde farklı üslup ve tarzlar oluşturarak Türk destan geleneğine ciddi katkılar sağladığı da kanıtlanmaktadır. Bu açıdan denilebilir ki, ozanın aşığa dönüşümü çok güç bir yaratıcılık sürecini kapsayan ve çeşitli sosyal-siyasi etkenlerle ilintili olan husustur. Bu mesele, aynı zamanda ozanlık olgusunun kendi yapısında vuku bulan, özellikle tertip edilen türkü repertuarında, yapılan tarzda, uygulanan müzikte ve diğer hususlarda oluşan yenileşmelerle izah edilebilmektedir. Ozanlık olgusu için geleneksel görünen doğaçlama yeteneğin kullanılması veya uygulanması olayının ise yaklaşık olarak miladi IV. yüzyıldan başlayıp (Seyidov, 1954: 180) günümüze kadar devam ettiği görülmektedir. Vurgulanan yüzyıldan çağımıza kadar uzanan zaman diliminde çeşitli icra yöntemleri oluşmuş olsa da, bu yöntemlerin bazı sanatlarla, örneğin varsak sanatı ile uyummadığı görüşünün yanı sıra varsak sanatının bağımsız icra olgusu gibi şekillenmediği, Oğuz topluluğu içerisinde geniş bir alanı kapsamadığı ve bazı bölgesel kalıplar oluşturduğu da tespit edilmektedir. Kaydetmek gerekir ki, ozanlık olgusunda görülen yenileşme, kısa anlatım niteliğinde bulunan Oğuznâmelerin ortaya çıktığı ortamlardan başlayıp çok boyutlu eposların olduğu muhitlere kadarki yaratıcılık sürecine yansımaktadır. Bu etken ışığında çalgı aletlerinin, özellikle kopuzun çeşitli şekillerinin yapıldığı ve olgunlaştırıldığı ortam ve koşullar da ele alınabilmektedir. Görülmektedir ki, üç telli çalgı aleti -kopuz- eşliğinde türküler söyleyen ozanların özgün icraları, doğrudan raks etme becerileri ile doğaçlama yeteneklerinden kaynaklanmaktadır. Kopuzdan saza, çöğüre ve tambura geçiş aşamasında söz konusu olgular, usta sanatkarların tarz ve modelleri gibi de değerlendirilebilir.

Görüldüğü üzere, ozanlık olgusu, tarihsel geçiş aşamalarında yukarıda vurgulanan yenileşmeler aracılığıyla gelişmekteydi ve âşıklığa dönüşüm hususunda onun kendi yapısındaki eğilimler de giderek artmakta idi. Tabii ki Türk toplumunun sosyal hayatında köklü değişikliklere neden olan birtakım olaylar, özellikle İslamlaşma eylemi gibi hususlar, ozanlıktan âşıklığa dönüşüm sürecinde etkili olmaktadır. İşte söz konusu dönüşüm sürecinde sözlü yaratıcılıktan beslenen ozanlık geleneğinin etkisini yitirdiği tespit edilmektedir. XII.-XIII. yüzyıllardan itibaren Dede Korkut Oğuznâmelerinin yazıya geçirilme süreci başlamaktadır. Bunun yanı sıra söz konusu Oğuznâmelerin destansı düşüncede arkaikleşmiş (eskimiş) durumda oldukları da görülmektedir. Ancak kaybolmayan, milli hafızada daha da gelişen sözlü anlatım geleneğinin var olduğu dikkat çekmekte ve bu

gelenekten beslenen Dede Korkut Oğuznâmelerinde bulunan tematik yapı, motif ve karakterlerin yeniden işlenip Türk estetik düşüncesine yansıdığı söylenilmektedir. Örneğin, “dağlarda avlanma”, “sevgiliye canını verme”, “savaş meydanında birbirlerini görüp tanıma”, “kahramanın çocuksuzluğu”, “kahramanın doğumu”, “kahramanın sevgiliye ulaşmak için sınanması”, “tutsaklıktan kurtarma” vs. gibi motiflerin yeni dönem Türk destanlarına farklı biçimlerde yansıdığı tespit edilmekte; artık ozanlık olgusunun toplum hayatındaki işlevselliğinin kaybolup yeni icraya dayalı olgunun -âşık sanatının- meydana geldiği görülmektedir. Dikkat edilmesi gereken hususlardan biri de, ozanlık olgusunun söz konusu işlevselliğinin kayboluşu ile icra bağlamı ve irticalen söz söyleme sanatının, tamamen yok olmayıp belleklerdeki yerini korumasıdır.

Yeni tarihsel süreçte epik geleneğin dönemin sosyal-siyasi talepleri doğrultusunda şekillendiği, selef-halef bağının bozulmadığı, ozan sanatı bünyesinde oluşan yenileşme eğilimi, İslamlaşma etkisi ile yeni sanatkar tipine dönüşümün kaçınılmazlığının güncel konuma getirildiği de ilgi çekicidir. Aynı zamanda, yeni sanatın - âşıklığın - bünyesinde daha önceki sanatın (ozanlığın) önemli özellikleri - destan anlatımı, şiir parçalarını müzik eşliğinde söyleme, icra sırasında raks etme, herhangi bir fikri gövde ve yüz devinimleriyle yansıma vs. - bulundurulmaktadır. Bu bağlamda âşık sanatını ozanlıktan ayıran bazı farkların da bulunduğu tespit edilmekte ve ilk farkın âşıkların kendi repertuarlarına dahil ettikleri hususlardan kaynaklandığı saptanmaktadır. Âşıklar çoğu zaman icra kapsamına ünlü Oğuz beylerinin veya savaşçıların sergiledikleri kahramanlıkları değil, buldukları mekandaki alp ve yiğitlerin duygularını dahil etmektedirler. İkinci farkın, Oğuznâme epik modelinin tekmil duruma getirildiği dönemin veya yeni destan biçimine geçiş aşamasının özelliklerinden kaynaklandığı görülmektedir; söz konusu destan biçimi, kendi yapısı bakımından ozanın icra bağlamından seçilen değişik bir biçimdir. Âşık-sanatkar, irticalen aktardığı söyleve “ustadname” ve “duvakkapma” gibi geleneksel şiir parçalarından ziyade kendisinin oluşturduğu şiir parçalarını da eklemektedir.

Ozanlıktan âşıklığa veya yeni icra bağlamına geçiş ile yeni tabirlerin, örneğin, *âşık* tabirinin ortaya çıktığı da görülmektedir. Söz konusu tabir veya kelime hakkında araştırmacıların farklı kanaatler ileri sürüp, aynı zamanda âşık sanatının kökeni, oluşumu, gelişimi, amaç ve niteliği üzerine çeşitli fikirler söyledikleri² de bilinmektedir. Bu araştırmacılardan bazılarının âşık

² Köprülü, âşıkları iki grupta değerlendirmektedir: “Âşıklar arasında son zamanlara kadar devam eden bir telakkiye göre umumiyetle şairler iki kısma ayrılır: a) *Kalem şairleri*; yani, yüksek sınıfa mahsus şiirler yazan klasik şairler. b) *Meydan şairleri*; yani, halk toplantılarında irticalen de şiirler tertip eden ve onları sazları ile çalıp söyleyen saz şairleri. Saz şairleri, kendilerini, türlü bakımlarından, klasik şairlerden üstün sayarlar. Evvela, herhangi bir mevzu üzerine, herhangi bir kafiye ile derhal bir manzume söyleyivermek kudreti, onların başlıca öğrenme sebepleridir. Hakikaten, klasik şairler arasında, *irtical* denilen bu kudret, çok nadirdir; klasik nazım kaidelerinin bütün inceliklerine riayet şartıyla

tabirinin çözümlenmesi yönünde yapmış oldukları çalışmalar, yukarıda bahsedilen aşamadaki etkenin - İslamlık olgusunun - rolünü de belirgin kılmaktadır. Özellikle âşık kavramının irdelenmesine ilişkin ileri sürülen farklı düşünceler ele alındığı zaman, iki yönün bulunduğu dikkat çekmektedir. Bu yönlerden biri Arap etkisi, diğeri Türkçenin gramer yapısıdır. Âşık tabirinin özellikle Arapçaya dayandırılıp yorumlandığını veya bu tabirin İslami ideolojiden kaynaklanıp oluştuğunu söyleyen araştırmacılar³ da bulunmaktadır, oysaki kaydedilen tabirin Araplaştırılması işlevi, Arap kültürünün diğer kültürel olguları benimseme eğilimleriyle ilişkilendirilebilir. Doğrudan yabancı bir kültürün etkisi ile herhangi bir toplulukta dikkate değer kültürel bir değişikliğin gerçekleştiği de görülmemektedir. Örneğin, klasik Türk şiiri alanında Arapça ve Farsça yazma hususu bir geleneğe dönüşürken, Türk aşık yaratıcılığı alanında yalnızca ad değiştirme eğilimlerinin gerçekleştiği görülmektedir. Tehmasib, “âşık” tabirinin Türkçedeki “aş”tan kaynaklandığını, bu kelimenin kökünde şarkı niteliğinde “aşula”nın bulunduğunu ve ozanın aşığa dönüşmesinde çok zorlu tarihsel bir sürecin olduğunu (Tehmasib, 1964: 41) yazmaktadır. Bu husus, aşık tabirinin eski Türk geleneğindeki “aşula”dan neşet edip Arapçadaki “aşık”ın etkisine maruz kaldığını da göstermektedir. Köprülü, aşık yaratıcılığında bahsederken şöyle yazmaktadır: “Aşık, halk arasında, umumiyetle saz şairlerine verilen bir isimdir. Yine halk arasında dolaşan bir çok menkabeler, bunların maddi ve cismani aşktan manevi ve ruhani aşk derecesine yükseldiklerini, saz çalıp şiir söylemeyi de ilahi vasıtalarla - yani

irticalin gayet müşkil olduğunu, gerek İran gerek Türk edebiyat müellifleri daima itiraf etmişler ve her iki edebiyatta da, bu kudrete malik olan pek az şair gösterebilmişlerdir” (2012: 165-166): Pakalın, *âşık* ve *halk şairi* terimlerinin birbirinden farklı kişileri karşıladığı görüşünde olup halk şairini şöyle tanımlamaktadır: “Halk şairi içinde yaşadığı muhitin ve içinden yetiştiği kitlenin elemelerini, sevinçlerini, emellerini, temayüllerini, ihtiyaçlarını, ihtiraslarını, hinçlerini kuvvetle sezip halk diliyle terennüm eden anadan doğma şair adam demektir” (Pakalın, 1993: 99-100); Oğuz, âşıkların İslam kültür çevresindeki konumuna dair şu hususları aktarmaktadır: “XVI. yüzyıla gelinceye kadar âşık edebiyatının güçlü isimlerine tesadüf edemememizin asıl sebebi, bu edebiyatın vesikalarının yazıya geçirilememesinden ziyade, İslam kültür çevresindeki teşekkülünü tamamlamamış olmasında aranmalıdır. Kaldı ki XVI. yüzyıl, âşıklık geleneğinin İslam kültür çevresinde teşekkülünü tamamladığı bir yüzyıl da değildir; şehir çevresinde yetişen birkaç sima hariç tutulursa, bu yüzyılın âşıklarının yüzü daha çok “ozanlık geleneği”ne dönüktür. Ancak bu geçiş yüzyılından sonra âşıklar, kendilerine İslami kültür çevresinde sağlam bir yer bulabilmişlerdir. Kompleks rüya motifindeki İslamileşme, “âşık” terimi ile yetinmeyip bunun yanına bir de ‘Hak âşığı’ terimini getirme vb. sonraki yüzyıllarda da bu yer arayışının devam ettiğini gösteren deliller olarak görülebilir” (Oğuz, 1995: 424-425); İsmayilov, âşık sanatı hakkında şu görüşü öne sürmektedir: “Âşık, düşünme, estetik ve dinsel unsurlarını atadan (dededen ve babadan geçmek suretiyle), sanat geleneğini ozandan, musiki (alet-saz ve havalar) geleneğini ise hala tam olarak belirlenmemiş eski Türk halk musiki sanatından almıştır” (2002: 64).

³ Dizdaroğlu, âşık kelimesinin Arapça seven ve gönül anlamına geldiğini, önceleri İslami şiirler söyleyen şairler tarafından kullanılmaya başlandığını, daha sonra bütün saz şairlerinin âşık adını aldığını yazmaktadır (Dizdaroğlu, 1969: 18); Başgöz, âşık sözcüğünün Arapçadan geldiğini belirtip onun Türkçe ışık sözcüğünden türediği veya aş kökünden aşılacak eyleminden kaynaklandığı görüşlerinin doğru olmadığını söylemektedir (Arvas, 2009: 49).

bir mürşidin, pirin, yahut Hızır Peygamberin rüyada veya hakikatte tecellisi ile - öğrendiklerini anlatır” (Köprülü, 2012: 163). Araştırmacının aktardığı bilgilerde bazı İslami unsurların aşık yaratıcılığındaki rolüne ve etkisine dikkat çekilmekte; yalnızca maddeye dayanan cismani aşkın değil, aynı zamanda Tanrısal bir aşkın saz şairlerinin eserlerine konu edildiği de söylenilmektedir. Ek olarak denilebilir ki, araştırmacının kaydettiği yükseliş olgusunda Hak aşığına dönüşme veya Hak âşıklığı yönünde eğilim de bulunmaktadır.

Türk toplulukları arasında sufi teolojinin az veya çok derecede yayılmasında âşıklık olgusunun etkisi ve özellikle ozanın aşığa dönüşümü meselesine ilişkin öne sürülen düşünceler de dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Ceferli'nin öne sürdüğü tez, bazı ipuçları vermektedir: “Tasavvufi dünya görüşünün kitleler içerisinde âşık sanatı aracılığıyla yayılması, dolayısıyla tasavvufi düşüncenin âşık sanatına hızlı bir şekilde yansması, ozanı aşığa dönüştürdü” (Ceferli, 2010: 101). Söz konusu dünya görüşün, tarikatçılık yönünde geliştiğine ilişkin kanaatler de bulunmaktadır. Ancak genel tarikatçılık bağlamında aşığın özgünlüğünü koruyup sakladığı, şamanda ve ozanda görülen Hakka yaklaşma olgusu ile aşığın Hakka kavuşma olgusu arasında ciddi bir farkın bulunmadığı da tespit edilmektedir. Âşıklık olgusunun kökenden çok da uzaklaşmayıp farklı özelliklerle varlığını sürdürdüğü ve ozan ile şaman anlatılarının âşık şiirinden farklılık arz ettiğine dair İsmayilov, şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır: “Kamın, ozanın ve âşığın benzer özelliklerinden biri şudur ki, bunların her biri kendi sanatına uygun bir şekilde folklordan (sözlü halk edebiyatından) yararlanabilir. Şaman anlatısı da, ozan anlatısı da âşık şiirinden farklıdır” (İsmayilov, 2002: 64). Görüldüğü gibi, şamandan ozana ve ozandan aşığa dönüşüm sürecinde, aşığın tutuculuğu ve âşık şiirinin özgünlüğü gibi meseleler de sorun niteliğinde ele alınmaktadır.

Önemli hususlardan biri de âşığın bir kahraman niteliğinde övülmesi meselesidir. Denilebilir ki, bu özellik, onun savaşçı niteliğinden kaynaklanmaktadır ve tarihin eski çağlarında da böyle bir hususun olduğu görülmektedir. Örneğin, XVI.-XVII. yüzyılları hatırlatan, ancak nitelik itibarıyla daha eski dönemleri yansıtan “Koroğlu der, ben aşığım” (Koroğlu, 1999: 3) dizesi, âşık ve kahraman probleminin incelenmesinde ele alınabilen önemli etkenlerden bir tanesidir. Bu hususta Köprülü, Attila ordularında bulunan çalgıcıların önemli bir kısmını âşıkların selefleri gibi değerlendirmektedir: “Türklerin halk şair-musikişinasları hakkındaki ilk tarihi malumat, Attila devrine, yani Miladi V. asrın ilk yarısına aittir. Garp kaynaklarının verdiği bu bilgiye göre, Attila'nın ordusunda şairler ve muzıkacılar vardı; onun ziyafetlerinde bu şairler, Attila'nın kahramanlıklarına, zaferlerine dair inşâd ettikleri şiirleri okurlardı” (Köprülü, 2012: 153). Attila ordusundaki çalgıcılar ile Attila'nın cenaze töreninde bulunan çalgıcılar arasında ciddi farklar görülmemektedir. Dikkat çeken fark, çalgıcıların yöneticilik faaliyetinden kaynaklanıp özellikle yoğ merasimlerinde iki telli kopuzun çalınması hususuna göre izah

edilebilmektedir. Bu noktada yine Köprülü'nün aktardığı bilgiler dikkat çekmektedir: "Attila'nın cenazesinin konulmuş olduğu ipek çadırın etrafında bir daire teşkil etmiş olan ordu efradı, bu mersiye, elem gürültüleri arasında tekrar ediyorlardı. Düdüklerin, davulların nağmeleri ile birlikte olarak söylenen bu destani şiirleri tertip eden şairler, hiç şüphesiz, daha sonraki saz şairlerimizin dedeleridir" (Köprülü, 2012: 154). Söylemek mümkündür ki, varsak ile ozanlar veya şamanın son mirasçısı konumunda bulunan âşıklar da, aynı zamanda Orta Asya topluluklarındaki bahşi, akın ve diğerleri de aynı kökene - şamana - bağlıdırlar. Vurgulanan etkenlerin birbiriyle yer değiştirmesi ve birinin diğerine oranla sosyal çevrede önemli bir mevki işgal etmesi gibi özellikler, güvenli bir ortamdan kaynaklanmaktadır. Denilebilir ki, ozanlık aşamasından âşıklık aşamasına geçişin en önemli nedenlerinden biri, Oğuz kültürel dünyasında oluşan dönüşümdür. Yani ozanla aşığın yer değiştirme olayı, tedricen gerçekleşmekteydi ve "Koroğlu" niteliğindeki destan veya destan çeşitlemeleri, söz konusu tedrici değişkenlik sürecindeki alplik olgusunu koruyup saklamakta ve âşıklık döneminin izlerini de yansıtmaktadır.

Sonuç

Şaman, ozan ve âşık paradigmalarının temelini oluşturan, aynı zamanda etnik-kültürel bağlamın kurucusu ve koruyucusu konumunda bulunan bir arketiptir. Şamanların ortaya çıkışı ve işlevlerine dair hususların belirlenmesi ile genel olarak kamlık inançlarının temelinde bulunan dünya görüşünün şekillenmesi yönünde bazı ipuçları da elde edilmektedir. Bu açıdan, şamanlığın dini bir etken olmaktan ziyade kültürel bir olgu olduğu ve özellikle mitolojik düşüncelerle ilgili bulunduğu da tespit edilmektedir. "Dede Korkut Kitabı" ve "Koroğlu" gibi eposlarda bulunan bazı karakterlerin mitik olgulardan beslenip şaman arketipinin yansımaları niteliğinde rol üstlendikleri de görülmektedir. Şamanların toplumda inanç oluşturmak için faaliyet gösterdiklerine dair hususları inceleyen araştırmacıların tespit ve mülahazalarına da dayanarak, şamanların gerçekleştirdikleri dinsel ayinlerin de bütüncül bir nitelikte olduğu ve toplumun dinsel algısı hususunda fayda sağladığı söylenebilir.

Şamanların müzikle uğraşan kişiler olması ve seyahatlere katılmaları gibi hususlar, onları İslami dönemin saz çalıp söz söyleyen aşığıyla aynı semantik konumda bulundurabilen göstergelerdir. Ozanlıktan âşıklığa dönüşüm sürecinde ise genetik özelliklerin yinelenmesi gibi durumların irdelenmesi sonucunda şaman, varsak ve ozan adıyla kabul edilen âşıkların yetenek ve becerileri de belirlenebilmektedir. Şamanın son mirasçısı sayılan âşığın Oğuz kültürel dünyasında yaşanan dönüşümden de etkilendiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aça, M. (2002). Şamanlığa geçişteki ölüp dirilme ritüelinden Türk destanlarındaki ölüp dirilmeye. *Milli Folklor*, S. 54, 75-85.
- Alizade, R. (2020). *Türk dünyası destanlarında yapı, motif ve karakterler*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Arvas, A. (2009). Aşıklar ve Türk doğaçlama sanatının tarihi-tipolojik menşei. *Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 22, 41-53.
- Bartold, V. V. (1973). *Soçineniya*. Tom VIII, Moskova: Nauka.
- Beydili, C. (2004). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. (Çev.: Eren Ercan), Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- Boratav, P. N. (2009). *Koroğlu destanı*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Ceferli, M. (2010). *Azerbaycan destanlarının struktur poetikası*. Bakü: Nurlan.
- Demir, N. (2016). *Türklerin en eski destanı Ulu Han Ata Bitiği*. İstanbul: Ötüken.
- Dizdaroğlu, H. (1969). *Halk şiirinde türler*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm*. (Çev.: İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.
- Gasımlı, M. (2014). Aşık Valeh'in sanat dünyası. *Folklor ve Etnografya, Uluslararası İlmî Jurnal*, S. 01-02 (38), 9-15.
- Hekimov, M. (1999). *Azerbaycan halk destanları, efsane-esatir ve nağil deyimleri*. Bakü: Maarif.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- İsmayılov, H. (2002). *Aşık yaratıcılığı: Menşei ve inkişaf merheleleri*. Bakü: Elm.
- Jirmunskiy, V. M. (1974). *Tyurkskiy geroičeskiy epos*. Leningrad: Nauka.
- Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk milli kültürü*. İstanbul: Ötüken.
- Koroğlu*. (1999). (Hzl.: Veli Hulufu), Bakü: Elm.
- Köprülü, M. F. (2012). *Edebiyat araştırmaları 1*. Ankara: Akçağ.
- Malov, S. E. (1912). Ostatki şamanstva u jeltih Uygurov. *Jivaya Starina*, Tom XXI, SPb., Vıp. 1, 61-74.
- Oğuz, Ö. (1995). Azerbaycan ve Türkiye sahasında âşık edebiyatının XVI. yüzyılına dair. *İpek Yolu Uluslararası Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Oh, E. - Jo'raev, M. (2013). Tarihi genetik ortaklık ve senkretik (bağdaştırmacı) sanat yaklaşımları bağlamında şaman ve epik küyüci (ozan). (Çev.: Bayram Durbilmez), *Folklor/Edebiyat*, 19 (76), 63-76.
- Ögel, B. (1978a). *Türk kültür tarihine giriş I*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Ögel, B. (1978b). *Türk kültür tarihine giriş II*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*. C. 1, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Pirsultanlı, S. P. (2011). *Tikmedaşlı Heste Kasım'ın edebi irsinin tedkiki*. Bakü: Azərneşir.
- Radloff, W. (1956). *Sibirya'dan II*. (Çev.: Ahmet Temir), İstanbul: Maarif Basımevi.

- Seyidov, M. (1954). Varsak sözü hakkında. *Edebiyat ve Dil enstitüsü eserleri*, C. VII, Bakü, 175-185.
- Seyidov, M. (1994). *Kam-Şaman ve onun kaynaklarına umumi bakış*. Bakü: Gençlik.
- Tanyu, H. (1978). *Türklerin dini tarihçesi*. İstanbul: Özdemir.
- Tehmasib, M. H. (1964). *Azerbaycan halk destanları (orta yüzyıllar)*. Bakü: Elm.
- Verbitski, V. İ. (1893). *Altayskie inorodtsı: sbornik etnografiçeskih stati issledovaniy Altayskogo missionera, protoiereya V. İ. Verbiskogo*. Moskova: Nauka.
- Yıldırım, D. (1999). Dede Korkut'tan Ozan Barış'a dönüşüm. *Türk Dili*, S. 570, 505-530.

MANİLERDE SOSYAL MEKÂN TEZAHÜRÜ: PENCEREDE SÖYLENEN MANİLER



SOCIAL SPACE REFLECTIONS IN MANIAS: MANI SAYING THROUGH A WINDOW

Begüm KURT*

ÖZ: Mekân, toplum ve kültür ilişkisi, bir halka ait sözel ürünlerin biçimlenmesinde ve sosyal yapının edebi ürünler aracılığıyla gösteriminde önem taşımaktadır. Halkın sözel yaratmalarında, yaratımın icra mekânı ile kaynaşık yapısı üzerinde bu ilişkinin etkisini görmek mümkündür. Maniler kısa deyişler olarak aktarımının kolay olması; her çeşit hissi anlatımda kullanılabilmesi; törenler, şenlikler, kutlamalar, oyunlar ve benzeri çok çeşitli ortamlarda oluşturulmaya olanak tanıyan canlı yapısı ile halk nazımının temel biçimlerinden biri olarak zengin bir gelenek sergilemektedir. Manilerin bu denli çeşitli konu üzerine ve farklı zamanda söylenebilmesi içeriğinde birçok sosyal mekânı da beraberinde getirmiştir. Bu mekânlar değerlendirildiğinde sosyal dokunun etkisinin görüldüğü bir mekân olarak pencere dikkat çekicidir. Pencere, icra ortamı ve duyguya döken eden icracının iletişimini gerçekleştirdiği yer olarak sıklıkla ifade bulmuştur. Çalışmada yazılı kaynaklardan elde edilen manilerde, metin çözümleme yöntemi ile pencerenin sosyal bir mekân olarak kullanımı ve bunda toplumsal yapının iz ve aksiyonunu açığa çıkarmak amaçlanmıştır. Böylece bir duygu aktarım aracı olan manilerin edebi geleneğimiz içerisinde söylenme amaçları doğrultusunda kadın erkek iletişimindeki fonksiyonu mani metinleri aracılığıyla değerlendirilmiştir. Toplumun gelenek ve görenekleriyle söz iletme yönteminin yansımalarını bulduğumuz bu tür manilerde sevginin ve ilginin ifadesine hangi şekillerde yer verildiği ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sözlü kültür, iletişim, mani, mekân, pencere.

ABSTRACT: The relation of space, society and culture is important in shaping the verbal productions of a people and in the display of social structure through literary products. In the verbal creations of the people, it is possible to see the effect of this relationship on the fused structure of creation with the place of performance. "Mani" are easy to convey as short sayings; can be used in all kinds of emotional expressions; it exhibits a rich tradition as one of the basic forms of folk poetry, with its living structure that allows it to be created in various environments such as ceremonies, festivities, celebrations, games and so on. The fact that "mani"s can be said on so many topics and times has enabled many social spaces to be included in its content. When we evaluate these spaces, the window as a social space is striking. The window has often been expressed as the place where the performance of the performer, who expresses the performance environment and emotions, takes place. In this study, it is aimed to reveal the use of the window as a social space and the trace and action of the social structure in the manuscripts obtained from written sources with the text analysis method. The function of "mani", which is a communication tool, in the communication of men and women in our literary tradition has been evaluated through manic texts. The ways in which the expressions of love and interest are used

* Dr. Öğretim Üyesi - Çaç Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Mersin - begumkurt@windowslive.com (ORCID ID: 0000-0002-4509-5125)



This article was checked by Turnitin.

in such "mani", where we find the reflections of the traditions and customs of the society and the method of speaking, have been revealed.

Keywords: Oral culture, communication, mani, space, window.

Giriş

Mani, Türk dünyası söz söyleme geleneğinin ortaklıklarından biri olması dolayısıyla geniş bir coğrafyada canlı bir üretim alanına sahiptir. Anonim halk edebiyatında hem şekil hem de bir tür olarak elverişli yapısıyla diğer nevrlerle alışverişte bulunmuş, ilintili olarak birçok farklı türe kaynaklık etmiş ya da yanı sıra bu türlerin içinde müstakil bir biçimde kendisine yer bulmuştur. Maniler küçük kuruluşlarına karşılık neredeyse üzerine söylenmedik herhangi bir konunun bulunmaması sebebiyle zengin bir içerik oluşturmuştur. Buna bağlı olarak temelde duygu ve düşünce aktarmanın yanı sıra mesaj vermek, haberleşmek, eğlenmek, vakit geçirmek, törenleri yürütmek, yol göstermek gibi birçok işleve sahiptir. Manilerin atik ve diri söyleyiş özellikleri sayesinde icralarıyla atışmaya ya da karşılıklı söylemeye olanak sağlayan yapısı, bu işlevlerin ortaya konduğu icra ortamlarının esas ürünleri olarak önem kazanmalarını sağlamıştır.

Kültüre bağlı ifade geleneği, yaratıcısı ve yaşatıcısı olan toplumun düşünce, inanç, davranış özelliklerinin yansıdığı mekân ile etkileşim halindedir. Mekâna bağlı algı, mekânın sağladığı sınırlılıklar ya da özgürlükler; sözlü ürünlerin icrasına ve söylem biçimine etki etmekte, böylece sosyal dinamiklerin sözlü iletişimin bir parçası olarak kabul edilebilecek halk edebiyatı ürünlerinin biçimlenmesinde, kendine özgü bir zemin yaratmaktadır. Bu durum aynı zamanda sözlü ürünlerde yer alan mekân ve mekân unsurlarının birer gösterge olarak işlev yüklenmelerine sebep olmuştur. İletişim kurma ve duygusal durumu ifade için duyulan güçlü istekle yaratılan söz söyleme biçimleri, toplumsal ve kültürel yapının etkisiyle bazı mekânlara sosyal olma niteliği kazandırmıştır.

Yapılan araştırmalarla ortaya konan geniş mani külliyatından hareketle, manilerde diğer anonim halk edebiyatı ürünlerinde olduğu gibi özel birtakım mekânların bulunduğu tespit edilmiş, çalışmada bunlardan içtimai yapıyı da sergilemesi bakımından pencere ele alınmıştır. Bu kapsamda yazılı kaynaklar ve özellikle yerel deyiş, mekân ve sosyal yapı ilişkisini sergileyen derleme temelli yöresel mani çalışmalarından seçilen mani metinleri incelenmiştir. Böylece kültürel ve toplumsal belleğin insanın ait olduğu çevreyle etkileşiminin halk nazımının temasına nakşedilişini yani edebi boyutunu yorumlamak düşüncesiyle manilerde sosyal değişmelerin ruhsal ve düşünsel varlığının pencere kavramı ile nakli açıklanmaya çalışılmıştır. Pencere maddi varlığı ile eve ışık girmesini veya hava akımını sağlamak gibi işlevleri yerine getirirken mani metinlerinde sosyal bir mekân niteliğiyle kültürel değerler bağlamında özellikle İslamiyet sonrası gelişen geleneksel tutumu yansıtmıştır.

Anonim Türk Halk Edebiyatında Maniler

“Millet kimliği olan kültürler uygarlığı oluşturur. Kültür bir insan topluluğunun oluşturduğu, geliştirdiği, içinde yaşadığı ve yaşattığı ortamdır” (Artun, 2009: 112). “Türk insanının tasarım gücünü, değer yargılarını, maddi ve manevi unsurların ahenkli sentezini ortaya koyuştaki kudretini, tabiatı, güzeli, sevdâyı ele alıştaki inceliğini ortaya koyarak sosyal yapının kültürel göstergesi olan halk edebiyatı ürünleri, sözel kültür hayatımızı aydınlatacak bilgi, düşünce ve sembollerle kültür tarihi açısından önem arz etmektedir” (Eker, 2015: 400).

Bu bağlamda maniler köklü bir şiir geleneğinin ürünüdür. Türk dünyasının hemen her yerinde farklı adlandırmalarla bilinmekte ve söylenmekte oluşu bunun göstergesi olarak kabul edilebilir. Anonim yaratılarda bir nazım şekli ve bir tür olarak sıklıkla kullanılmıştır. Yaygın tanımlamalarda öncelikle biçimsel özelliklerine vurgu yapılır ve tek dörtlükte hecenin 7’li kalıbıyla oluşturulan, kafiye örgüsü aaxa biçiminde olan halk nazmı olduğu belirtilir. Doğan Kaya bunun temel ayrım olduğunu şu sözlerle ifade eder: “Maniyi diğer Türk halk şiiri şekillerinden ayıran en önemli fark, kafiye düzeni ile bağımsız dörtlükler halinde söylenişe sahip olmasıdır” (2014: 56).

Ancak yaygın formu böyle olmakla birlikte kalıp dışına çıkan maniler de bulunmaktadır. Yalın bir üslupla ortaya konan manilerin daha az ya daha çok sayıda hece sayısı ve dize ile kurulanları da vardır. Bu durum manilerin icra ortamlarının ve söylenme amaçlarının, en az şekil özellikleri kadar önemli olduğunu göstermektedir. Yaygın form maniyi diğer anonim ürünlerden ayırmakla birlikte çok çeşitli konular üzerine, kolay söylenebilme özelliği kazanmasını da sağlamıştır.

“Maniler, müstakil dörtlüklerden meydana geldiği için uzun anlatmalara, tasvirilere, teferruatlara fazlaca yer verilmez; söylenmek istenen şey kısa ve öz olarak ifade edilir. Onun için mani mısralarında yoğun bir anlatım söz konusudur” (Şimşek, 2015: 77). Çoğu bir dörtlükten oluşan manilerde, bu dört mısraya sığdırılmış koca bir hayat felsefesini; sosyal hayattaki akıl almaz aksaklıkları, çelişkileri, çatışmaları; toplumun değer yargılarını, inanç sistemini; inanç, töre veya yönetim baskısıyla açıkça ifade edilemeyen duygu ve düşünceleri, aşk anlayışlarını; hayata bakış tarzlarını, beklentileri, umutları, umutsuzlukları; yaşanan mekânı, yaşayış biçimini, yeme-içmeden giyim-kuşama kadar daha birçok şey bulunabilmektedir. Bu yönleriyle maniler bir giz küpü gibidirler (Çelik, 2001: 100).

Hacmi küçük olan, ancak dışavurumu zengin bir dünya sunan maniler, içeriğinde birçok konu ve temayı barındırır. Çoğunlukla eğlenmek, eğlendirmek ve hoşça vakit geçirmek amacıyla söylenmiş olsalar da duygu ve düşünce iletimi sağlar, yaratıldıkları çevre ve yaratıcısı insanın alışkanlıklarını, inançlarını, değer yargılarını taşır. Manilerde asıl anlam son iki dizede aransa da bir kültürel zemin üzerine inşa edilmelerini sağlayan ilk iki dizedir. Manileri bu dize üzerine yapılanmasını ve dizelerin anlam

fonksiyonunu Mehmet Naci Önal şöyle açıklamıştır: “Maniler dört dizeye bir romanı veya bir öyküyü anlatır. Bu öykünün bir öznesi ve bir yüklemi vardır. İşi yapan ve yapılan bir eylem vardır. Bu eylemin nerede ve ne zaman yapıldığı daha çok ilk iki dizede verilir. Bu ilk dizeler bu yüzden gereksiz veya doldurma dizeler değildir. İlk dizeler genellikle dinleyiciye bir yer veya ortam sunar. Sonraki iki dizeye hazırlık yapar. Çoğu kez manilerde doğrudan zaman verilmez. Zaman dolaylı olarak anlatılır. Kış, yaz, sabah, gece gibi ifadeler maninin zamanını belirler. Manilerde eylemi etkileyen en önemli öge nesnedir” (2007: 370).

Bununla birlikte maddi ve manevi hayatın sosyal tezahürlerini içermesi ve bunun edebi çözümlemesinin yapılabilmesi için manici tarafından söylenme nedenlerinin ortaya konması gerekir. Somut yaşamdan bağımsız olmayan maniler çevreyi olduğu gibi sunar ve manicinin sıradan yaşamı içinde söyleme nedenini sonuca bağlar. Manilerin söylenme sebeplerinden biri karşı cinsle iletişim kurmaktır. Kavuşamama, ayrılık, özlem, hasret, sitem, pişmanlık sözleri içerir. Bu nedenle maniler büyük oranda sevgi ve aşk konuludur. Manicinin de anlatmak istediği bu duygulara bağlı yaşadıklarıdır. Çünkü mani, bir dışavurum aracıdır. Bütün fonksiyonelliği ile söz konusu tür “... karşılıklı konuşup anlaşmayı sıkı yasaklara bağlayan toplum, düğünlere-derneklere, bağ bozumu, bulgur çekimi gibi ekonomik etkinliklere, bayram, düğün, panayır ve Hıdırellez eğlencelerine mani söyleme geleneğini sokmakla adeta yasakların kapısını aralamıştır” (Yardımcı, 2002: 25; Başgöz, 1957: 8).

Manilerde Sosyal Bir Mekân Olarak Pencere

Mekânlar fiziksel bir ortam olmalarının dışında kültürel ve toplumsal algı ile ilintili yaratım ve icra merkezleridir. Mekân ve insan birbirine tabidir. İnsanların aidiyetlerini gösteren ve sosyal niteliklerini belirleyen unsurlardan biri olarak mekân, toplum ve kültürü forma sokar. İçinde bulunulan coğrafya ve çevre toplumsal algıyı hem etkiler hem de ondan etkilenir. Bu durum mekânların sosyal yapı olarak birçok yansımayı içerdiklerini göstermektedir.

Mekân, insan ve toplum ilişkisinin edebi ürünlerde farklı boyutlarını görmek mümkündür. Edebiyat ve toplum arasındaki karşılıklı etkileşim bu zemin üzerinde oluşur. Edebi verimler birçok katmanı içerir. Bu katmanların tarihi, coğrafi, sosyolojik ve psikolojik birçok yönü vardır. Halkın kendi estetik zevkiyle oluşturduğu anlatım araçlarında geçmişini ve geleceğe dair ümidini, beklentisini, yaşadığı sevgiyi, özlemine, kızgınlığını, yaptığı eleştiriyi bulabiliriz. Bu açıdan değerlendirildiğinde insanın birey olarak yaşadığı toplumun geleneklerine ve yaygın kabullerine bağlı olarak şekillendirdiği düzenin soyut ve somut toplumsal ifadesini barındıran maniler ilgi çekici anlatımlar sunar. Bu deyişlerin içinde birçok mekân unsuru bu açıdan değer taşımaktadır.

Bu mekân unsurlarından biri, ev içindekinin kendisini bir anlamda koruma altında tutarken dış dünyaya hâkim olmasını sağlayan penceredir.

Pencerenin mani metinlerinde hem sosyalleşmeyi sağlayan bir yer unsuru hem de sosyal ve toplumsal yargıyı yansıtmada aracı olduğu görülmektedir. Çevreye açılan pencere; dışardakinin içeridekine, içeridekinin dışarıdakine diyecek sözünü, tıpkı maddi varlığı ile yaptığı gibi simgesel anlamda da kaynak olup aktarmakta, söyleyen ve muhatap ilişkisini düzenlemektedir. Diğer bir söyleyişle cisim olarak dışarı açılan pencere, manilerde içeriye açılır ve düşünceyi, duyguyu yansıtır. Böylece kültür ve mekân etkileşiminin söz ve iletişim üzerinde yarattığı bireşimle manilerde pencere kavramı geniş ölçüde yer bulmuştur.

Bununla birlikte pencere sadece manilerde değil halk edebiyatının diğer ürünlerinde de sıkça kullanılan bir sosyal mekândır. Halk nazmının en zengin ifade ürünlerinden biri olan türkülerde emsal kullanımlar öne çıkmaktadır. Türkülerde manilere benzer bir aracılık ve simgeleştirme olması, her iki türün zaman zaman birbirine kaynaklık etme ve değişkenlik göstermeleri bakımından olağandır. Bazı mani dörtlüklerinin art arda eklenip ezgili biçimde söylenmeleri ile türkü formuna kavuştukları görülmekte; yanı sıra türkü dörtlükleri bütününden koparak mani biçiminde icra edilebilmektedir. Bu geçişkenlik özelliği, sözlü ürünlerin işlek yapılarıyla kalıp söyleyiş oluşturarak icracıya bir kolaylık sağladığını göstermektedir.

Türkülerde kültürel çevreye dair zengin bir içerik sunulmakta, özel birçok mekân isminin yanı sıra yurt, yayla, dağ, çöl, çayır, kale, dükkân, çarşı, pazar, dam, duvar, ova, bahçe, bağ, bostan, oda, ahır, kır, kuyu, pınar, çeşme başı, dere kenarı, harman yeri, evlerinin/kapısının önü gibi yer bildirimleri kullanılmaktadır. Bu yerler türkünün ait olduğu yörenin ekonomik yapısına, sosyal yaşamına, coğrafi özelliklerine işaret etmektedir. Kültürel çevre ve insan arasındaki bağa dair yargı oluşturan bu mekân unsurları arasında yer alan pencere ise türkülerde söyleyicinin duygu iletimi sağladığı yerdir. Türkülerde gurbette, evinden yurdundan ayrı hasret çeken kimse, gözünü pencereye diker ve yaralı yürek, üzüntüsünü buradan “Pencereden kar geliyor (aman annem), gurbet bana zor geliyor” diyerek dışa vurur ya da bir başka türküde “Açmayın pencereyi girmesin yeller benim de yâre yangın olduğumu duymasın eller” diyerek sakladığı duyguların açığa çıkmasını istemediğini ifade eder. Hisler haberci kuşlar gibi pencereden uçurulur ya da burası insanın kendi duygularıyla baş başa kaldığı yer olur. Bununla birlikte çoğu kez manilerde de görüleceği üzere “Elli kızın da yüz gelinin başısın, yaktı beni pencereden bakışın” türkü sözlerinde olduğu gibi anlaşılır ki mecburi bir iletişim merkezidir.

Söz konusu mekânı toplumsal cinsiyet bağlamında masal metinleri üzerinden değerlendiren Evrim Ölçer, pencereyi ev içiyle dış dünya arasında mekânın sürekliliği ve dönüştürücülüğünde işlevsel bir ara mekân olarak tanımlamış (2003: 13-18), masal kahramanları ile pencereler arasındaki ilginç bağa dikkat çekmiştir. Masalarda görüldüğü üzere kahramanlar dış dünyayla ilişki kurmak için pencereleri seçer, pencerede âşık olur,

pencereden kaçıp yollara düşer ya da pencereden aldıkları bir nesne yüzünden başlarına felaketler gelir. Özellikle bu ara mekânla ilişkinin masal kadının evli ya da bekâr olmasıyla ilişkili olarak kimliğinin oluşumunda ve dönüşümünde etki sahibi olduğu anlaşılmaktadır (Ölçer, 2003: 42).

Türk kültüründe pencerenin özel ve gizli olanla ilişkilendirildiğine dair bu sözlü örneklerin yanı sıra maddi belirtiler de bulunmaktadır. Geleneksel Türk mimarisinde komşuya saygı düşüncesiyle evlerin birbirine bakan ya da sokağa yakın bölümlerine pencere koymaktan mümkün merteye kaçınılmıştır. Pencere yapılması halinde içeriden sağlanan kontrol mekanizmasının yansımaları olarak oldukça küçük veya tahtalarla çevrili yapısı ile dışarının hükmü engellenir. İlaveten geleneksel evlerin özel olarak "kim geldi penceresi" diye tabir edilen bölümü, içeriden yapılan denetimin, kökleşik değer yargılarının ve sosyal dokunun mekânsal bir dışavurumunu izah etmektedir. Kuşkusuz ki bu verileri artırmak mümkündür. Ancak bu çalışmanın odağında maniler yer almaktadır.

Manilerde sosyal bilgiler yüklenerek mekân ve insan bağlılığını anlamaya katkı sağlayan bir yer unsuru olan pencere, bunu gelenek eşliğinde gerçekleştirir. Toplumsal kurallar kültüre özgü biçimlendiğinden kadın erkek ilişkilerini de topluma özgü şekilde düzenler. Söz konusu kural ve kaideler kadın ve erkeği çeşitli ortam ve durumlarda kısıtlayabilmekte, dolayısıyla içinde bulunduğu toplumun sosyal nizamına aykırı davranmamak adına farklı iletişim tarzlarını ortaya çıkarır. Mani söylemek de bu iletişim biçimlerinden biridir.

Manilerin yaratılmasında ve yaşatılmasında zaman ve mekân unsurlarıyla, bu unsurların soyut arka planının etkisi belirgindir. Hayatın önemli geçiş dönemlerinde düzenlenen törenlerde, Hıdırellez, Nevruz, Çiğdem günü gibi mevsimlik kutlamalarda, Ramazan günlerinde, çeşitli toplantılarda, oyun ve eğlencelerde, iş zamanı ve ortamında milli, dini, siyasi ve beşeri pek çok farklı duyguya ve düşünceye eşlik eden manilerde sosyal zaman ve sosyal mekân algısının var olduğu söylenebilir. Bu noktada manilerde mekân imgelerinin çokluğundan bahsetmek gerekir. İcracının bulunduğu yer dışında pek çok özel mekâna değindiği görülür. Mani içinde icracının yaşam tecrübesinin bulunduğu ya da birtakım özellikleri dolayısıyla telaffuz ettiği, bazen de sadece ahenkli söz söyleme gayretiyle geçirdiği özel yer isimlerinin yanı sıra genel mekânlara dair alanlar da yer almaktadır. Pınar, çeşme başı, mezar, çarşı, dağ, bağ, çayır, kale, meydan, çadır vb. doğal, yapay veya kutsal yerlere halk nazmında sıkça karşılaşılmaktadır. Bunlar dışında ev mimarisinin bir parçası olan pencere, manilerde hem sözün başlatıcısı olarak klişe bir söyleyiş olmuş hem de icracının gerçekleştirildiği sosyal bir diyalog mekânı olarak hatırı sayılır biçimde kendine özgü bir mani grubu için potansiyel oluşturmuştur.

Bu maniler kimi zaman kadın ağızlı kimi zaman da erkek ağızlıdır. Çünkü mani söyleyenini de seçebilir. Bazı ortamlarda kadın mani söyleyemez ve ayrıca, atışma biçiminin hâkim olduğu mani söyleme

geleneğinde erkekler de sadece dinleyici olabilir, atışmada bulunamaz. Balıkesir yöresinde gerçekleştirilen kına geceleri böyle bir icra ortamı sunar. Tokmak'ın aktarımına göre bu törende manilerle yakılan gelin kinasında "Gelin mani söylemezdi. Gelinin arkadaşları sevdiğine türkü söylerlerdi. Kına gecesi yapılırken kapı ve pencereler açık olurdu. Erkekler de söylenen mani ve türküleri gizlice dinlerlerdi. Eğer kapı, pencere açılmazsa erkekler kapıyı, pencereyi vurup kırarlardı. Erkekler sadece dinler, türkülere, manilere karşılık vermezlerdi" (2009: 130). Bununla birlikte aynı çevrede tam aksine yine kadınlar arasında gerçekleştirilen kına gecesinde kadınların ev içinde oynarken, erkeklerin de dışarıdan pencereye baktıklarını, genç kızların attığı maniye karşılık verip atışma yaptıklarını da nakleder (Tokmak, 2009: 98). Aynı yöredeki farklı iki icrada etken zaman içinde değişen toplumsal değer yargıları olmuştur.

Bazı yörelerde ise mani icra ortamına dâhil olan katılımcıların gelenek tarafından kesin çizgilerle belirlenmiş olduğu görülmektedir. Mehmet Ali Yolcu'nun naklettiği bilgilere göre Kepsut'un ve Bigadiç'in bazı köylerinde kaşık oyunuyla beraber mani icrası yapılırken evin/odanın pencerelerinden köyün bekâr erkekleri icrayı izleyebilmektedir (2011: 186). Geleneksel düğünlerde bazı yerlerde, bakırcı¹ mani icrasında sırasında köyün bekâr erkekleri bu icrayı, oluşturulan halkanın oldukça dışarısında ve evin pencerelerin dış taraflarında durarak izleyebilmektedir. Konuk erkeklerin bu icrayı izlemeleri ise yasaktır. Böyle durumlarda icracı olan kişinin vermek istediği mesajların asıl hedefi bu erkek dinleyici kitesidir. Böyle durumlarda iç halkalarda bulunan kadın dinleyicilerin tepkisi icracı için önemsizleşir, dışarıdaki kitlenin tepkileri önemli hale gelir (Yolcu, 2011: 188). Böylece mani söyleyicisinin bir çeşit denetim sağladığı söylenebilir.

Tekirdağ'da ise kadınların kendi aralarında nişanda ve yöresel toplantılarda oynadıkları "Ahret Ana", "Cumbur (Cümbüş)" gibi oyunlarda mani söylenmektedir. Köyde cümbüş (cumbur) denilen bu toplantılar bir tür eğlencedir. Herkes geldikten sonra eğlencelere başlanır. Köyün delikanlıları da gelirler. Pencerelerin perdeleri açılır. Delikanlılar oradan kızlara bakarlar. Kızlar hep birlikte mani söylerler. Sevgilisi olan herkes sevgilisine mani atar (Artun, 1982: 68-69). Burada ise farklı olarak maniler açıkça iletişime aracılık etmiştir.

Geleneksel toplumlarda namus ve ahlak kavramı, kadın ve erkeğin açık iletişim kurmasını desteklemez, bu nedenle kadının alanı sınırlıdır. Manilerde bunun yansıması olarak kadının yeri evdir. Bir başka deyişle ev kadının mekânıdır. Ev dışında bulunduğu ortamda erkekle diyalogu yoktur. Buna rağmen kadın, duygu ve düşüncelerini estetik bir formda uygun yerde dile getirir. Bu durumun ve anlayışın bir tezahürü pencere arkasında ya da

¹ Mehmet Ali Yolcu çalışmasında, Balıkesir yöresinde kadın manicilerin; türkücü, manici, deyişçi, dümbelekçi, bakırcı, tefçi, sinici, tepsici, çanakçı vb. olarak adlandırıldığını ifade etmiştir (2011: 167).

önünde söylenen manilerdir. Pencere sevgilinin görülmek istendiği ya da görüldüğü yerdir:

Pencereden bakıver

Bir kadehçik rakı ver

Eğer rakın yoğ ise

Cigaramı yakıver (Ekinci, 2016: 180).

Pencereden bahıyo

Kitap almış ohuyo

Kekiline yağ sürmüş

Yel estikçe kohuyo (Öcal, 1993: 147).

Pencere yârin gelmesinin beklendiği yerdir. Evin dışı açılan gözünde sevgilinin gözüyle kurulması umulan temas için kadının oyalandığı bir mekândır. Demektir ki pencere beklentiyi, umudu karşılar. Beklenen ama gelmeyen ya da arandığı yerde görülmeyen sevgili ise sevgisine bağlı olmamasıyla sevenine üzüntü verir:

Kum birikmiş dere

Vefasız yâr nerede

Geçersin belki dedim

Bekledim pencerede (Yolcu, 2011: 410).

Pencerede şişem yok

İçinde meneksem yok

Bugün yâri görmedim

Onun için neşem yok (Kınalıbaş, 2012: 264).

Toplumsal yapı kadınla erkeğin bir araya gelmesini kurallara bağlar. Erkek ancak pencerede görüp aşka düşer. Birçok manide bunun ifadesiyle karşılaşmak mümkündür. Aşağıda verilen dörtlüğün giriş dizesinde de ifade ettiği anlaşılan deveyi düze çıkarmak deyiminin aracılığıyla gerçekleşmesi ihtimal dâhilinde olmayan bu zorlu birliktelik, penceredeki etkileşimle tertiplenmiştir:

Develeri çökmüş düze

Sürmeleri çekmiş göze

Bir canım var kurban Allah

Pencereden bakan kıza (Kök, 2006: 125).

Pencere toplumsal olanla bireyselin kesişim noktasıdır; hem harici hem dâhili bir ortam yaratır ve bu noktada kadına güven verir. Bedeni evin içinde olan kadın, dışarıyla etkileşimini mekânın sağladığı imkândan kuvvet alarak ortaya koyar ve karşı cinsle iletişime cesaret eder. Pencere arkasında güvensizliğini aşip birine âşık olabilir. Bu bakımdan pencere sosyal yasakların delindiği, kadının harekete geçebildiği bir yapı özelliği taşır. Kurulan bağ maniyle başkalarına da nakledilir:

Pencereden el etti

Kaşları gel gel etti

Senin orda duruşun

Yaktı beni kül etti (Yolcu, 2011: 446).

Sigaramı yandırdım

Pencereye kondurdum

Anne gözlerin aydın

Ben bir oğlan kandırdım (Uğurlu, 2018: 573).

Pencerede olan kadın, dışardan onu izleyen erkek tarafından sorgulanır. Çünkü kadının pencerede belirmesi, onun göze görünme isteğindedir; ev içinde ancak hayali bir varlıkken pencerede gerçek olur,

varlığını belirgin kılar. Pencereden birtakım eylemlerde bulunabilmek kadının iradesini temsil etmektedir; karşı cinse ilgisini belli eder, naz yapar, karşılık bekler. Somut dünyada kadından daha çok görünen ve etkin olan erkeğin aynı atıklığe duygusal durumunu izahta da sahip olması mecburiyeti vardır. Toplumsal kabuller ve olası çevre baskısı kadını kısıtlamış, bu görev erkeğe yüklenmiştir. Ancak penceredeki kadın özgürlüğe sahiptir, bu durumda erkeğin iletişimi başlatan olma niteliği kaybolur. Bununla beraber erkeğin kadını ilgisiyle kandırdığı yer de penceredir:

Uzakdan görünüyü

Gonak pencereleri

Sen kime edeyisun

Yarum o cilveleri (Duman, 2011: 56).

Pencereden bakarsın

Halka şeker atarsın

Nazlı yârim ol diye

Bana çalım atarsın (Yazıcı, 2019: 140).

Duygu ve düşüncelerin, karşılıklı olarak kurulan bildirişim yoluyla aktarıldığı mekân olan pencerede sevilen kişi başkalarıyla da iletişim kurabilir. Beklendiği gibi hareket etmeyen sevgilinin bu durumda başkasına meyil vermesi maniyle eleştirilir. Aşağıda verilen mani metninde Türk halk kültüründe en sık kullanılan simgelerden biri olan elmanın ifadedeki işlevi göze çarpmaktadır:

Pencerenin önünde

Elma soymuşsun yârim

Ben seni görmeyeli

Oynak olmuşsun yârim (Yolcu, 2011: 446).

İşıl Altun'un *Türk Halk Kültüründe Elma* başlıklı çalışmasında, manilerde (2008: 272) sıkça kullanıldığını ve doldurma olarak kullanılan ilk iki dizede yer aldığını belirttiği elma, yine aynı çalışmanın bir başka bölümünde ifade edildiği üzere bolluk, bereket, üreme, sağaltma, sevgiliye sevgi, bağlılık, haberleşme ve iletişim sembolü (2008: 263-274) olarak açıklanmıştır. Bu bilgiden yola çıkarak elmanın, sadece kafiye sağlamak ya da söze geçişte aracılık veya hazırlık maksadıyla doldurma bir söz olarak değil işlevsel bir kullanım taşıdığı söylenebilir. Erkek ağızlı bu manide, *elma soyan sevgili* ile kadının ağır başlı olmadığı haberinin alınması ve sadakatsizliğinin öğrenilmesi semboller aracılığıyla ifade edilmiştir.

Anonim halk edebiyatı ürünlerinde, aşk konulu şiirlerde daima ifade edilen durumlardan biri olan sevdiğine kavuşamama, çoğunlukla sevgi anlatımına dayanan manilerde farklı sebepleri ile çokça anlatım bulmuştur. Sevenler arasında birtakım engeller vardır, engellerden biri çoğunlukla sevgilinin ailesinden biri olur ve sıklıkla bu annedir. Zaman zaman kızın annesi başlık parasını az bulur, kimi zaman da oğlanın annesi kızı beğenmez; dolayısıyla anne fiziksel ya da maddi açıdan uygun görmediği için sevenlerin kavuşmalarına mani olur. Bu durumda kadın söylemli bazı manilerde birlikte olma ve erkeğin aileye dâhil edilme isteği, anlam yönünden yasağı çağrıştıran mekânsal bir başka unsur aracılığıyla ifade edilir. Kapı açık bir

mekânken, arka kapı nitelendirmesiyle onay verilmeyen duruma gizli bir itirazı karşılar:

Pencerede yârim

Perçemini tara yârim

Anam sana vermiyo

Bir dinara yârim (Kınalıbaş, 2012: 264).

Pencereden bak oğlan

Sigaramı yak oğlan

Annenin gönlü yoksa

Arka kapıdan gel oğlan
(Uğurlu, 2018: 564).

Pencere yoksa iletişim yolları kaybolur, iletişimsizlik söz konusu olur. Pencereyi gözleyen her zaman olumlu karşılık almaz. Kadın kendisine yönelen duygularla ilgilenmediği ya da kaynağından hoşlanmadığı takdirde tavrını sert tepkilerle verebilir. Ancak bu durumda gizli olanın ifade edildiği pencerede değil, aleniye ifade eden kapıda açık biçimde gösterir:

Bu evi yapan usta

İnşallah olur hasta

Hiç pencere koymamış

Nerden bakayım dosta

(Yılmaz, 2005: 263).

Pencereyi açiverdi

Kapıdan çıkiverdi

Esneme bir tokat geldi

Gözlerimi açiverdi

(Yazıcı, 2019: 245).

Kadını görünür kılan mani sözleridir, onun örtük yaşamını dışa açan da pencere arkasında söylediği maniler olur. Kadının yüreğindekiyle iletişime geçme çabası buradan verilir. Pencere diğer bir deyişle kadını özgür kılmaktadır. Burası; özellikle kadınla örtüşen, kadının hâkimiyeti altında olan mekân mutfak penceresidir ve çoğu kez buluşma yeri olur:

Fasulyeyi pişirdim/Ateşte süt pişiyor

Toprak tenceresinde

Gel yârim buluşalım/konuşalım

Mutfak penceresinde (Uğurlu, 2018: 503;

Kuru, 2006: 71).

Fasulye kaynatırım

Toprak tenceresinde

Ben yarı oynatırım

Mutfak penceresinde

Kınalıbaş, 2012: 236;

Kuru, 2006: 50).

Bazı manilerde kendisine söz söylenen bellidir, açıkça adı telaffuz edilir. Bazen de sevgiliyle haberleşme yeri olan pencere, mektup alınıp verilen, sevgiliden mektup beklenen yer olur. Görsel iletişim ve sözlü iletişime yazılı iletişim aracı mektup böylece eklenir. Burası kadının günlük yaşamından manzaralar sunar. Rutin iş ve uğraşlarını dile getirir:

Oğlanın adı Nedim

Oğlan sana ne dedim

Penceremin altında

İmzalı mektup verdim (Yolcu, 2011: 304).

Pencerede oturum

Halı kilim dokurum

Gönder yârim bir mektup

Ben kendicim okurum

(Yolcu, 2011: 396).

Kimi zaman bunun aksine bariz olarak ismi verilmemekle birlikte örtülü şekilde mani sözleriyle sevgilinin tarifi yapılarak saç, boy, yaş, eğitim,

huy bakımından özelliklerine değinilir. Böylece açıkça söylenmese de söz muhatabına ulaştırılmış olur:

Pencereleri dear muhatabın mi

Develeri yığırımı

Bir ananın iki oğlu

Güççüü benim deal mi (Öcal, 1993: 147).

Pencereye oturmuş

Kekilini yatırmış

Benim sevdiğim oğlan

Ortaokulu bitirmiş (Öcal, 1993: 148).

Pencerede şişlerim

Kanaviçe işlerim

Orta boylu sevdiğim

Boy resmini isterim (Kınalıbaş, 2012: 264).

Manilerde en çok dile getirilen konular arasında evlilik bulunmaktadır. Evlilikle ilgili çok çeşitli konulardan bahsedilir. Bu tür manilerde öncelikle kadının evlenme isteğini görürüz. Sevdiğine elini çabuk tutmasını söyler, aksi halde başkasıyla olacaktır. Kimi zaman bu halde tehditkâr ya da umarsızken kimi zaman sevgisine sadıktır, bu uğurda gözü karadır, kavuşma isteğinde kararlıdır; evlenmelerine mani olunursa kaçacak yine de sevdiğiyile olacaktır. Bunun yanında manici, kendi gençliğiyle karşılaştırarak beğenmediği, onaylamadığı zamane kızlarına eleştirisini erkeklere seslenerek evlenmemeleri yönünde uyarı yaparak duyurur:

Pencereden bak bana

Fındık/sakız fıstık at bana

Sakız/fındık fıstık napayın/istemem

Altın/tektaş yüssük dak/al bana

(Uğurlu, 2018: 472).

Bahçelerde zerdali

Penceresi perdeli

Evlenmeyin bekârlar

Şimdi kızlar zır deli

(Abalı, 2019: 170; Yolcu ve Dinç, 2018: 80).

Pencere cam cama

Selam söylen amcama

Amcam kızını vermezse

Turşu kursun fincana (Öcal, 1993: 148).

Bahçelerde patlıcan

Pencereyi açucan

Yolla yârim babanı

Vermezse kaçucan (Yolcu, 2011: 370).

Kadın evlilik konulu manilerde katıksız bir üslup kullanır. Erkeği de kendisi kadar net görmek ister, oyalanmak istemez, harekete geçmemek nedamet getirecektir. Sevgililerin arasına istenmeyen başkaları girebilir, varlığı tam ortaya çıkmasa da muhtemel olan talip adayı kadın tarafından önemsemez. Ancak diğer taraftan sevdiğiyile evlenmemeyi yenilgi olarak kabul eder ve bunu başaramaması halinde kınanmak istemez:

Pencerede durursun

Camı tık tık vurursun

Alacaksan al beni

Penceremin yanına

Sinek konu camına

Oğlan sana varmazsam

Sonra pişman olursun (Yolcu, 2011: 378).

Yazık olsun şanıma (Yolcu, 2011: 378).

Maniler durum bildirir; sembolik bir dil yaratan manici, içinde bulunduğu hali manilerle duyurur. Örneğin aşağıdaki manide kadının diğer talipleri sinek deyişi ile simgeleştirilmiş ve içinde bulunduğu zorluk ifade edilmiştir. Kadının gönül rızasının olmadığı bir evlilikle düştüğü kötü durum anlatılır:

Pencerede sinekler

Lokum olsam yicekler

İstemediğim bir oğlanla

Zorla evlendircekler (Yazıcı, 2019: 284).

Sevgiliye bir an önce kavuşmak isteğinde olan kadın vefalı davranılmasını bekler. Ayrılık duygusunun konu edildiği manilerde penceren bakan sevgilinin başkasıyla evlenmesine sitem edilir:

Pencereden bak da gel

Altın saat tak da gel

Hakikathı yar isen

Sular gibi ak da gel (Kök, 2006: 128).

Pencereden bahan yar

Al kınalar yahan yar

Benden sonra gidip de

Yadellere bahan yar (Becer, 2006: 40).

Görüldüğü üzere manici sözün aslını bozmadan, duygu ve düşünceyi saklamadan dile getirir. Manici sözünü sakınmaz. Müstehcenlik çağrışımı içeren maniler de bu üslubun bir yansımasıdır:

Penceresi dilmeden

Ne geçersin gülmeden

Ne ettiysen sen ettin

On beşime girmeden (Abalı, 2019: 169).

Pençerede gavırma

Gız saçını savırma

Bileğinden tutunca

Anne diye banırma (Abalı, 2019: 173).

Kadın söylemli manilerde söyleyiş biçimi neşeli ya da alaycıdır. Pek çok örneğini görmenin mümkün olduğu aşağıdaki türden manilerde, erkeklere söylenen aşağılayıcı sözler dikkati çeker. Kötü sözler ise yine kadının faaliyet alanı olan mutfaktan seçilen malzemelerle oluşturularak kadın söylemine uygun düşer:

Trenin penceresi

İçinin çerçevesi

Erkekler bu dünyanın

Bulaşık tenceresi (Abalı, 2019: 183).

Asarköy penceresi

İçinin çerçevesi

Asarköy oğlanları

Bulaşık tenceresi (Yolcu, 2011: 397).

Ölüm temalı bazı manilerde bu kez kadının bağlılığı sorgulanır. Manilerin âdet ve geleneklere ışık tutan yönü dikkati çeker. Anadolu'da yas âdetlerinde eşini kaybeden kadının 40 gün evden çıkmadığı bilinmektedir. Yine bir başka âdet de ölüm olayının gerçekleştiği evin pencerelerine kara

perdelere çekilmesidir. Yaşanan acının, üzüntünün göstergesi bu eylemler maninin alt metninde geleneğin birer parçası olarak aktarım bulmuştur:

Penceresi tahtadan

Nasıl çıhtın gorhmadan

Yar nereye gidiyon

Daha gırhım çıkmadan (Öcal, 1993: 148).

Ala çamda çıra yok

Pencerede kara yok

Ağlama Meryem Ana

Genç ölüme çare yok (Yolcu, 2011: 405).

Sonuç

Halk kültürü ürünleri arasında sözlü ürünler, değişen ve dönüşen yaşam düzeninde her türlü etkileşime karşın özünü koruyarak icra bulunmaktadır. Bu daimiliğin temel nedeni halkın ihtiyaçlarını karşılamakta sahip oldukları beceridir. Her birinin yaratılma ve söylenme sebebi vardır ve bu ürünlerde toplumun devinimsel unsurlarının varlığı aşikârdır. Çünkü halk kendi yaşantısını, kendi fikrini ve duygusunu bu diri unsurlar üzerine bina eder. Toplumsal normların yönettiği insan davranışlarının, edebi ürünler üzerinde oluşturduğu etkilerle bir topluluğun din, ahlak, inanç yapısını ve kimliğini, edebi ürünün icrası ve seslendiği çevrenin dünyası tahlil edilebilir. Dolayısıyla aslında edebi ürünler toplumsal yapıyla biçim kazanır. Maniler de bu şekilde biçim kazanmış ürünlerdir.

Manilerin ele alınması gereken birçok cephesi vardır. Yaratıcısı halkın ruhunu anlayabilmek için manilerin sunduğu zengin anlam dünyası türlü yönleriyle çözümlenmelidir. İncelediğimiz cepheden toplumsal hassasiyetlerin zorunlu birtakım eylem alanları oluşturduğu, bazı mekânların bu anlamda iletişimsel değer kazandığı görülmektedir. Mani söyleme geleneği içinde mekânın etki ve işlevi sosyal zemine ayna tutmaktadır. Bu tür manilerde kadına yüklenen toplumsal kimliği, toplumun kadın ve erkeğe geliştirdiği farklı bakış açısını, her iki cinsin duygusal beklentilerini görmek mümkündür. Daha çok kadın söylemin göze çarptığı manilerin erkek imge ve izlenim içerdiğini, ilaveten kadının süslenme biçimlerinden, evlenme biçimlerine, yas âdetlerinden günlük yaşama dair gelenekten taşınan değerleri ifade ettiği söylenebilir. Sonuç olarak sosyal bir icra mekânı olarak pencere, maniyle kurulan iletişimde işlerlik göstermiştir. Manici, burada maniyi niyetine aracı etmiş, duyduğu aşkı açığa vurmuştur.

KAYNAKÇA

- Abalı, İ. (2019). *Koçarlı (Aydın) halk kültürü*. İstanbul: Hiper.
- Altun, I. (2008). Türk halk kültüründe elma. *Turkish Studies*, 5, 262-281.
- Artun, E. (1982). Tekirdağ'da kadınların kendi aralarında nişanda ve yöresel toplantılarda oynadıkları oyunlar ve adetler. *Türk Folkloru Araştırmaları*, 47-74, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi.
- Artun, E. (2009). *Türk halk edebiyatına giriş*. İstanbul: Kitabevi.
- Başgöz, İ. (1957). *Manilerimizden*. Ankara: Dost.

- Becer, M. (2006). *Türk halk bilimi içinde Erzurum manilerinin yeri*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çelik, A. (2001). Manilerdeki gizler ve Bayburt manileri. *Milli Folklor*, 51, 100-108.
- Duman, M. (2011). *Trabzon halk kültürü*. İstanbul: Heyamola.
- Eker, G. Ö. (2015). Gelenekten geleceğe halk edebiyatı. *Türk halk edebiyatı el kitabı*, 393-410, İstanbul: Grafiker.
- Ekinci, Y. (2016). *Burdur kültürü*. Ankara: Sistem.
- Kaya, D. (2014). *Anonim halk şiiri*. Ankara: Akçağ.
- Kınalıbaş, M. (2012). *Kütahya manileri üzerine bir inceleme*. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Kök, Z. (2006). *Karaisalı (merkez) halk kültürü araştırması*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kuru, M. (2006). *Edirne ili Keşan ilçesi folklorunda gelenekler ve maniler*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Öcal, A. (1993). *Boğazlıyan'da mani geleneği ve Boğazlıyan ile yöresi manileri*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ölçer, E. (2003). *Türkiye Masallarında Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi*. Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Önal, M. N. (2007). Muğla manilerinde günlük yaşam. *IV. Uluslararası Türk Medeniyetlerinde Sözlü Kültür Geleneği Sempozyum Bildirileri (Türk Dünyasında Maniler)*, 369-388, İzmir: Yaz-Ar-Bir ve Fethiye Belediye Başkanlığı.
- Şimşek, E. (2015). Anonim halk şiiri içerisinde manilerin yeri. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 5, 59-87.
- Tokmak, Y. (2009). *Balıkesir ve çevresinde kına folkloru üzerine derlemeler ve incelemeler*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Uğurlu, M. (2018). *Adana mani söyleme geleneği ve Adana'da söylenen maniler*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yardımcı, M. (2002). *Başlangıcından günümüze Türk halk şiiri*. Ankara: Ürün.
- Yazıcı, M. (2019). *Denizli manileri*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yılmaz, M. A. (2005). *Aladağ halk kültürü araştırması*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Yolcu, M. A. (2011). *Balıkesir'den derlenen maniler üzerinde bir araştırma*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Yolcu, M. A. - Dinç, M. (2018). *Çanakkale yöresi halk kültürü*. Çanakkale: Paradigma Akademi.

ALEVİ-BEKTAŞI İNANÇ BELLEĞİNİN SOSYAL MEDYAYLA İMTİHANI: YOUTUBE'DAKİ SEMAH KAYITLARI



THE TRIAL OF ALEVI-BEKTASHI'S COLLECTIVE FAITH MEMORY WITH SOCIAL MEDIA: THE VIDEO RECORDINGS OF SEMAH ON YOUTUBE

Erol GÜLÜM*

ÖZ: Semahı icra edildiği ritüel bağlamında sunan YouTube'daki video kayıtları dini inanç, kültürel bellek ve dijital medya etkileşimleri odağında ele alınabilecek kayda değer ayrıntılar barındırmaktadır. Alevi-Bektaşî inanç belleğinin sözde, müzikte, imgede ve metindeki çeşitli tecessümlerini içeren bu kayıtlar, ilgili topluluğun belleğinin sosyal medya vasıtasıyla nasıl temsil edildiğinin, aktarıldığının ve yeniden üretildiğinin anlaşılabilmesi için uygun bir örneklem alanı olarak değerlendirilebilir. Bu örneklem alanı özelinde yapılacak analizlerle hem kültürel belleğin dijital medya teknolojileri, formları ve türleri aracılığında yeniden yorumlanabilen dinamik ve performatif bir üretim olduğu hem de semahın Alevi-Bektaşî inanç belleğinin temsil, aktarım ve yeniden üretim bağlamını siberuzamı da içleyecek şekilde genişlettiği ortaya konabilir. Medyanın belleği bir içerik, belleğin ise medyayı bir yeniden üretim ve temsil aracı olarak kullanımını sorunsallaştıran bu çalışmanın kavramsal ve teorik boyutları kültürel bellek-dijital medya etkileşimleri özelindeki açılımlardan, pratiksel boyutları ise YouTube'da dolaşımda olan semah kayıtlarından seçilen örnekçelerle ilgili çeşitli çözümlemelerden oluşmaktadır. Bu kapsamda yapılacak analizler, tespitler ve değerlendirmeler ışığında kültürel toplulukların çağımızın baskın ve yaygın medya teknolojilerini, araçlarını, ortamlarını ve formlarını kadim inançları, geleneksel değerleri ve kültürel edimlerinin temsili, aktarımı ve yeniden üretiminde etkin, işlevsel ve yaratıcı biçimlerde nasıl kullandığı ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Alevilik-Bektaşîlik, semah, ritüel, kolektif bellek, dijital media.

ABSTRACT: The transformation course of semah, which is a ritual dance performed by Alevi-Bektashi communities across Turkey in cem rituals, from a ritualistic practice to a stage presentation and from there to an intangible cultural heritage element has been moved to another dimension with its representations circulating on cyberspace. The video recordings of semah on YouTube that can be considered as the concrete outputs of this transformation also involve a number of noteworthy details that can be used in analysis of the interactions between religious belief, cultural memory and digital media. These video recordings which contain certain embodiments of Alevi-Bektashi's collective faith memory can be utilized a sampling domain for analyzing how the collective memory of the community in question is represented, transmitted and reproduced on cyberspace. The conceptual and theoretical aspect of this study which problematizes not only why media use memory as a content and but also how memory use media as a medium for reproduction and representation itself will be expounded in terms of cultural memory and digital media interactions. The practical dimensions of the study consist of various analyzes related to the samples selected from the video recordings of semah on YouTube.

Keywords: Alevism-Bektashism, semah, digital media, mediated ritual, collective memory.

* Dr. Öğretim Üyesi – Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Bilecik – erol.gulum@bilecik.edu.tr (ORCID ID: 0000-0001-7314-0555)



Giriş

Dinsel toplulukların sürekliliği ve sürdürülebilirliği, kolektif belleklerini etkin ve özgün biçimlerde koruma, aktarma ve yeniden üretme yeteneklerine bağlıdır. Ritmik sesler, kutsiyet atfedilen sözler, ritüelistik edimlerin senkronik bütünlüğünde icra olunan, topluluk üyelerinin aktif katılımıyla gerçekleştirilen, otantik bağlamında oluşturduğu mistik atmosferle eşiksel deneyimleri mümkün kılan dinsel ritüeller ve bunlara için çeşitli pratikler geçmişten günümüze inanç belleklerinin muhafazası, temsili, aktarımı ve yeniden üretiminde işlevsel ve yaratıcı biçimlerde kullanılagelmıştır. Durkheim'ın (2011) da ortaya koyduğu üzere dinsel ritüellerin en önemli sosyal işlevlerinden biri kolektif belleğin korunmasını, temsilini ve aktarımını sağlamasıdır. Utkina vd. (2016: 3) de Halbwachs'ın tespitlerine referansla ritüeli, sosyal belleğin somutlaşmasını ve gelecek kuşaklara aktarımını mümkün kılan bir pratik olarak imler. Lattu (2019: 103) ise ritüelin özellikle kolektif belleğin muhafazası ve üretimindeki araçsallığına vurguyla, toplulukların geçmişini hatırlamasına yardımcı olduğunun altını çizer. Bu teorik izahatların pratikteki yansımaları ise sosyal medya platformlarında dolaşımda olan inanç belleğinin taşıyıcılığını üstlenen ritüel kayıtları ve bu kayıtlar vasıtasıyla gerçekleşen kullanıcı- içerik ve kullanıcı-kullanıcı etkileşim örüntüleri özelinde değerlendirilebilir. Ayin-i Cem'i meydana getiren on iki erkandan biri sayılan, otantik bağlamında söz ve müzik eşliğinde icra olunan semah, hem ritüelistik bir pratiğin inanç belleğiyle ilişkisinin hem de kolektif belleğin dijital medyayla etkileşimlerinin çözümlenebilmesi açısından son derece uygun bir örneklem alanı sunmaktadır.

Semahın bu perspektiften ele alınabilmesi için ise öncelikle yakın geçmişte icra bağlamı, temsil biçimi ve işlevsel boyutlarıyla geçirdiği çeşitli dönüşümlere değinilmelidir. Öztürkmen'e (2005: 248) göre bu dönüşümler, semahın 1960'lı yılların sonlarında ritüelistik icra bağlamı ve işlevinin dışında ilk kez bir gösterim olarak sahnelenmesiyle başlamıştır. Öncü teşebbüslerin yoğun ilgiyle karşılanması özellikle kentli icracıların farklı platformlarda ve türlü vesilelerle semahı daha sık sahnelenmesinin de önünü açmıştır. 90'lı yılların ortalarından itibaren ise cem evlerinde icra edilmek suretiyle şehirleşen (Erol, 2010: 378), şehirleştikçe kamusallaşan, kamusallaşıkça sekülerleşen semah, çeşitli temsilleriyle televizyon ekranlarına da taşınmıştır. Semahın icra bağlamının ve ritüelistik işlevinin dışına taşınmasına vesile olan bu türden gelişmeler, bu pratiğin somut olmayan kültürel miras nosyonu kapsamında değerlendirilmesinin de önünü açmıştır. Nitekim semahın Alevi-Bektaşî inanç belleğinin taşıyıcılığını üstlenen bir somut olmayan kültürel miras unsuru olduğu 2010 yılında UNESCO'nun *İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsil Listesi*'ne kaydedilmek suretiyle resmi ve uluslararası düzeyde tescillenmiştir (URL-1).

Semahın yaklaşık elli yıllık süre zarfında ezoterik formda icra edilen bir pratikten sahnelik bir gösterime, bir televizyon içeriğine ve oradan da

ulusal kültürel miras ögesine dönüşüm seyri, bu pratiğin çeşitli sosyal medya platformlarında dolaşımında olan temsilleri vasıtasıyla bir dijital bellek unsuruna evrilmesiyle neticelenmiştir. Alevi-Bektaşî inanç belleğinin çeşitli tecessümlerini sunan YouTube'daki semah kayıtları ve ilgili kayıtlar özelinde gerçekleşen etkileşim örüntüleri, inancın ritüelle ilişkisi, aracılı ritüellerin sosyal işlevleri ve ritüelistik pratiklerde somutlaşan belleğin farklı medya teknolojileri, formları ve türleri vasıtasıyla nasıl temsil edildiği, aktarıldığı ve yeniden üretildiğinin anlaşılmasına katkı sağlayabilecek hususiyetler barındırmaktadır. Medyanın belleği bir içerik, belleğin ise medyayı bir yeniden üretim ve temsil aracı olarak kullanmasına da örnek teşkil eden bu vakaların çözümlenmesi için gerekli olan kavramsal ve teorik çerçevenin inşa edilmesi adına öncelikle kültürel bellek-dijital medya etkileşimleri çeşitli boyutlarıyla ele alınacaktır. Daha sonra ise semah kayıtlarının Alevi-Bektaşî inanç belleğinin yeniden üretimi, temsili ve sunumuna ne şekilde aracılık ettiği seçilen vakalardan hareketle çözümlenecektir.

1. Araştırmanın Kavramsal, Teorik ve Metodolojik Çerçevesi

Belleğin neliği ve nasıl işlediğiyle ilgili merakın izleri Antik Yunan'a kadar takip edilebilmesine rağmen sosyalliği açık biçimde ilk kez Maurice Halbwachs tarafından *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* (2016) başlıklı eserle, kültürelliği ise bellek içeriklerinin tarihi süreçte türlü sanat alanlarında neden ve nasıl sürekli yeniden üretildiğini "pathos formula" nosyonuyla açıklayan Alman sanat tarihçisi Aby Warburg (2000) tarafından ortaya konmuştur. Pierre Nora'nın 1984 yılında yayımlanan *Lieux de memoire* adlı antolojisiyle kültürel bellek kavramı teorik bir sorgulama alanı olmaktan çıkıp yok olan ulusal belleğin yeniden inşasında pratik ve uygulamalı eylem planının bir parçasına dönüşmüştür. Türkçeye de *Hafıza Mekânları* (2006: 17-39) başlığıyla çevrilen eserinin girişinde yer alan "Hafıza ile Tarih Arasında: Mekânlar Sorunsalı" başlıklı ünlü makalesinde belleği tarihin karşısına konumlandıran Nora, bu ayrımıyla sadece sosyal belleğin niteliğini ve içeriğini değil, işlevi ve teknolojilerinin de tartışılmasının önünü açmıştır. Böylece tarihi-kültürel anlamı olan mekânsal organizasyonların yanı sıra geçmişin hatırlanmasına vesile olan çeşitli kutlamalar, ritüeller, anıtlar, sözlü ve yazılı metinler, arşivler, çeşitli sembol ve amblemler ve müzeler de bellek kavramı kapsamında ele alınmaya başlanmıştır.

Kültürel bellek araştırmalarına yön veren bir diğer isim olan Jan Assmann (2001: 59) ise Halbwachs'ın (2016) sunduğu "kolektif bellek" kavramının farklı zaman ve kimlik kategorilerine göre kültürel bellek ve iletişimsel bellek olarak ikiye ayrılmasını önerir. "Canon and Archive" adlı makalesinde Jan Assmann'ın önerdiği ayrımı derinleştiren ve kültürel belleğin işleyiş sistematiğini ortaya koyan Aleida Assmann (2008: 103) unutmayı ve hatırlamayı sosyal ve kültürel alana uyarlarlarken aktif belleğin bir parçası olan unsurlar için "kanon", belleğin derinliklerine itilmiş unsurlar

için ise “arşiv” terimini kullanılır. Kültürün tabiatı gereği bellekle, belleğin ise unutma ve hatırlama biçimleriyle doğrudan ilişkili olduğunu, hatta bir şeyin hatırlanabilmesi için başka bir şeyin unutulması gerektiğini de vurgulayan Assmann’a (2008: 97) göre tıpkı bireysel bellekte olduğu gibi sosyal belleğin işleyişini de düzenleyen çeşitli unutma ve hatırlama modları mevcuttur. Buna göre seçici bir aygıt olan kültürel bellek, bazı şeylerin aktif veya pasif olarak unutulması/unutturulmasıyla bazılarının ise sürekli olarak hatırlanmasıyla her daim işleyen ve sürekli yapım aşamasında olan dinamik bir süreçtir.

Bir topluluk tarafından kanonlaştırılarak kültürel belleğin özel unsurları haline getirilen üretimlerin seçimini, ayıklanmasını, vitrinde kalmasını sağlayan veya yaratıcı müdahalelerle daha çekici hale getiren, farklı işlevler yüklenerek çağa uyarlanmalarını sağlayan kurumlardan en belirleyici ise medyadır. Medyayı bellek araştırmalarının odağına yerleştiren bu yönelimin temel ön kabulü her çağın etkin, baskın ve yaygın medya teknolojileri, formları ve kültürlerinin belleğin şekillendirilmesinde, yeniden kurgulamasında ve temsilinde birincil dereceden sorumlu olduğudur. Nitekim geçmişi, tarih ve bellek olarak ikiye ayıran ve medyayı birbiriyle çatışma halinde olan bu iki unsur arasında arabuluculuk yapan bir mekanizma olarak ele alan Garde-Hansen (2011: 6-7), geçmişin ancak medya söylemleri, formları, teknolojileri ve pratikleri aracılığıyla yani van Dick’in (2007: 71) kavramsallaştırdığı şekliyle “aracılı bellekler” (mediated memories) vasıtasıyla yapılandırılabilmesini iddia eder. Belleğin tarihini medyanın tarihine eşitleyen ve kolektif hatırlamanın en etkili biçimlerinin medya teknolojileri vasıtasıyla gerçekleştiğini savunan Erll’e (2011: 116) göre de belleğin taşıyıcısı olan medya teknolojileri (sözler, anıtlar, kitaplar, resimler, bloglar vb) sadece kültürel bilgiyi somutlaştıran ve taşıyan unsurlardan değil, olanak ve sınırlılıklar dâhilinde onu yeniden üreten, zenginleştiren ve çeşitlendiren aygıtlardan oluşur. Bu tespitin asıl önemi ise belleği geçmişin donmuş, tamamlanmış, sabitlenmiş ve kalıplaşmış bir yorumu değil, her medya teknolojisi, formu ve türü kapsamında yeniden yorumlanabilen, döküldüğü kabın biçimini alabilen dinamik ve performatif bir üretim olduğunu açıkça ilan etmesidir.

Hatırlamanın dolayısıyla ihtiyaç duyan doğası ile dijital medya teknolojilerinin anımsatıcı işlevdeki kullanımları, belleğin dijitalleşmesi ve sanallaşması meselelerinin de tartışılmaya açılmasına vesile olmuştur. Yaşam alanları dijitalleştikçe dijital belleklerin bizleştikçe vurgulayan Garde-Hansen vd. (2009: 1) de belirttiği gibi dijital iletişim teknolojilerinin, gündelik kültürün üretimine olanak sağlayan araçlar olarak kullanılabilir kadar evcilleştirilmiş olması belleğin artık sanal ortamlarla beraber düşünülmesini de kaçınılmaz kılmaktadır. Bu tespit medyanın dijitalleşmesinin belleğin organizasyonu, yapısı ve fonksiyonu üzerinde önemli etkilerinin olacağını bildiren Möckel-Riek’in (1998: 8, 10) öngörüsünü de desteklemektedir. Dijital medyanın belleğin üretimi, aktarımı ve tüketimi açısından uygun nitelikler taşıdığına en açık göstergesi

ise ilgili medya araç ve formlarının sunduğu teknik, sosyal ve kültürel altyapısal ilişkiler kesişiminde kurgulanmış olan çeşitli sosyal medya platformlarıdır.

YouTube'daki semah kayıtlarından oluşturulacak bir örneklem alanı özelinde yapılacak çeşitli çözümlenmelerle kavramsal ve teorik çerçevesi yukarıda inşa edilen araştırma sorunsalının pratikteki yansımaları da ortaya konabilir. Bu tercih doğrultusunda araştırmanın amaç ve tasarımına da son derece uygun olan *tipik durum örnekleme* tekniğine başvurulmuştur. Belirtilen yöntemle seçilen örneklemin araştırma evreninin çeşitliliğini, zenginliğini, farklılıklarını ve aykırılıklarını temsil edebilecek nitelikler taşımasına özellikle dikkat edilmiştir. *Alevi, Bektaşî, Cemevi, Cem Ayini, Semah* anahtar kelimeleriyle YouTube'un izlenme sayısı (view count) ve ilgililik (relevance) filtreleme kategorileri işaretlenerek yapılan taramalarda kesişen, kullanıcı yorumlarına açık ve özellikle semahı otantik icra bağlamında ve ritüelistik işlevleriyle yansıtan temsillere yoğunlaşmıştır. Ayıklama sürecinin sonunda çeşitli çözümlenmeler yapmaya imkân tanıyan 10 adet video kaydı belirlenmiştir. Seçilen kayıtlara ait bilgiler ve veriler 09.05.2020 tarihi itibarıyla aşağıdaki gibidir:

Sıra	Kaydın Başlığı	Yüklenme Tarihi	İzlenme Sayısı	Beğen/Beğenmeme Sayısı	Yorum Sayısı
1	19.02.12 - Hızır Cemi - Canlar Semah Dönüyor, (URL-5)	19.02.2012	542,540	1100/184	1,013
2	Boryayın-Gümüşhane Sinanlı Köyü Birlik Cemi, (URL-8)	15.10.2014	306,490	604/487	1255
3	Nurhak Cemevinde Semah, (URL-6)	05.03.2007	155,056	178/25	112
4	Hü Diyelim Semahı (Almanya Bad Kreuznach Cem Alevi Cemaati), (URL-3)	04.01.2011	135,788	447/43	34
5	Gazi Cemevi-Turnalar Semahı, (URL-2)	18.11.2017	140,315	697/102	544
6	Tolga Sağ Garip Dede Dergâhı-Cem Semahı, (URL-7)	28.04.2017	69,652	491/11	27
7	Narlı Cemevi - Semah, (URL-10)	18.04.2007	62,697	92/10	42
8	Garip Dede Dergâhı- Bozatl Hızır Cemi, (URL-9)	10.02.2017	62,736	415/19	238
9	Gazi Cemevi- Benim Kabem semahi, (URL-11)	19.03.2017	21,341	187/7	27
10.	Burgaz Ada Cemevi - Kadın Zakirin Sazıyla Semaha Duran Canlar, (URL-4)	22.08.2016	7,244	74/8	12

2. Araştırmanın Pratiksel Boyutlarına Yönelik Çözömler ve Değerlendirmeler

Kayıtlarda Alevi-Bektaşî inanç belleğinin tecessümü ve temsiliyle alakalı göze çarpan ilk unsur aşğıda da örneklere verilen görsel imgelerdir. Kayıtların hemen hepsinde semah icralarının arka planında Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin, Hacı Bektaş Veli, Mustafa Kemal Atatürk'ü temsil eden büyük boyutlu görseller bulunmaktadır. Bu da kullanıcıların kayıtları izleme deneyimleri boyunca inanç belleğinin bazı kanonik unsurlarını görsel medya dolayımında somutlaştırılmış temsiller üzerinden alımladıklarını gösterir:



Görsel 1. Gazi Cemevi (URL-2)



Görsel 2. Bad Kreuznach Cemevi (URL-3)



Görsel 3. Burgaz Ada Cemevi (URL-4)

Kayıtlarda sözlü geleneğinin de Erll ve Rigney (2006: 112)'in tespitlerini destekler şekilde hem bir hatırlama aracı (literature as a medium of

remembrance) ve hem de bir hatırlama nesnesi (literature as an object of remembrance) olarak kullanımına örnek teşkil birçok unsura rastlanabilmektedir. Özellikle Alevi-Bektaşî tarihi ve kültürü için önem atfedilen şahsiyetleri, olayları ve motifleri içeren gülbanklar, deyişler ve duvazlar kullanıcıların ilgili içeriklerle etkileşimleri esnasında işitsel kanallardan da yoğun şekilde ilgili inanç belleğinin içeriklerini alımlamasına vesile olmaktadır:

...Yemen ellerinden beri gelirken/Turnalar o şah merdanı görmediniz mi/Hava üzerinde semah dönerken/.../Aman Turnam aman aman Ali misin sen/Yoksa Hünkâr Hacı Bektaş Veli misin sen... (URL-2).

...Dün gece seyrimde batın yüzünde/Hünkâr Hacı Bektaş Veli'yi gördüm/Elifi tac başında nikâb yüzünde/Aslı imam nesl-i Ali'yi gördüm...(URL-7).

...Kerbela çölünden sakın mi geldin/Ne yaman fırgatlı ötersin turnam/İmam Ali katarına uyuban/Kırkların semahın tutarsın turnam... (URL-10).

...Çağa düştüm Yusuf gibi/Derde düştüm Eyüp gibi/Ağlayayım Yakup gibi/Hü diyelim döne döne... (URL-3).

Kayıtlarda okunan deyiş ve duvazlarda uzak geçmişteki olay ve şahsiyetlerden bahsedilmesi bu üretimlerin bellek değil, (sözlü) tarih kapsamında ele alınması gerektiğini de düşündürtebilir. Bu noktada Halbwachs'ın (2018: 53) tarih ile belleğin birbirinden nasıl ayrıldığına işaret eden şu tespitleri yol gösterici olabilir: Tarih disiplini geçmiş, spesifik tarihler, keyfi tanımlar, olayları hatırlatıcı çeşitli unsurla yoğunlaştırarak, şematize ederek ve gayri şahsi biçimlerde; bellek ise muazzam bir sürekliliğe sahip zengin bir portre olarak temsil eder. Ayrıca bellek geçmiş, tarih gibi çizgisel ve kronolojik bir olgu olarak değil, ileri geri salınımına dayanan, organik ve insani bir zaman algısı perspektifinden süzerek sunar. Yukarıdaki örneklerde geçmişin bir temsili sunulurken özellikle tarihi olay ve şahsiyetlerin birbirine bağlanmasında çizgisel bir zaman algısı ve kronolojik bir düzenleme kaygısı güdülmediği, geçmişin şematik bir sunumunun tercih edilmediği ve spesifik tarihlere atıflar yapılmadığı açıkça görülmektedir. İlgili içeriklerin tarihsel değil, belleksel unsurlar olduğunun bir diğer kanıtı ise cemlerde icra olunan sözel üretimlerin Alevi-Bektaşî edebiyat geleneği içinde ürün vermiş hak ve halk âşıkları tarafından üretilmiş olmasıdır. Bu gerçek, bahse konu üretimlerde geçmişin subjektif bir yorumunun ve temsilinin sunulduğunun da açık delilidir.

Söz-saz birlikteliğinin kullanıcılarda oluşturduğu duygudurumsal dışavurumlar da özellikle Alevi-Bektaşî edebiyatı ve müziğinin tarihi, sosyal, kültürel ve estetik değerini içselleştirmiş kullanıcıların bu terennümleri inanç belleğinin temsilleri olarak alımladığını göstermektedir:

Mert Andaç, 9 yıl önce: tek kelimeyle inanılmaz. Bu insanlarla aynı ülkede yaşadığım için onur duyuyorum. İzlerken sanki onların yanıdaydım (URL-6).

TheSyncopatedGuitar, 2 yıl önce: Her izlediğimde gözlerim doluyor. Aşk olsun size (URL-7).

muhtar abi, 10 ay önce: Alevi değilim ama her izlemem de Tüylerim ürperiyor. Ancak bu kadar hissedebilirim. allah razı olsun. Dünya durdukça yaşayasınız (URL-8).

Sahin Çiğdem, 9 months ago: Ben sunniyim ama bende aglattınız. Huseyinim kan icinde. Boyle yigit olmuş mu ola (URL-8).

Bu aşamaya kadar yapılan analizlerde Alevi-Bektaşî inanç belleğinin başta sözel ve görsel medya teknolojilerinden oluşmak üzere multimediyatik bir bağlamda temsil edilmekte olduğu görülmektedir. Erll ve Rigney'e (2009: 5) göre de kolektif bellek alanında anlam üretiminin temel dinamiği, icra bağlamında farklı medya teknolojileri ve formları arasında gerçekleşebilen etkileşimlerdir. Ses, söz, müzik, bedensel devinim, görsel imge ve dijital metin gibi bellek içeriklerinin somutlaşmasına olanak sağlayan müstakil unsurların her birinin verili bir mesajı depolayan, aktaran ve yorumlayan birer medya formu olduğu göz önüne alındığında analiz edilen kayıtlarda da anlamın medyalar arasılığında üretildiği görülmektedir. Dolayısıyla Kansteiner'in (2002: 190) çağdaş kolektif belleğin temel karakteristiğini vurgulamak için icat ettiği "çoklu medya kolajı" (multimedia collages) kavramının bir dışsal bellek teknolojisi olan siberuzam için de uygun bir tanımlama çerçevesi sunduğu ortadadır. Yazı, söz ve görsel imajın alışımı melez bir medya biçimi olan siberuzam, bir bellek içeriğinin mümkün olabilecek her biçimde kaydedilebilmesine imkân tanımaktadır. Bu yönüyle kayıtlar, cem evlerinin mekânsal organizasyonları itibariyle hem fiziksel hem de kavramsal boyutlarıyla Nora'nın (2006) tanımladığı anlamda başlı başına bir kolektif bellek alanı/mevkisi olduğunu da bir kez daha teyit etmektedir. Görsel imajların kompozisyonundan icra olunan söz ve müziğe, icracı-katılımcı etkileşimlerinden yaratılan atmosfere kadar her şeyiyle bizzat mekânın geçmişin görsel, işitsel ve eylemsel pratiklerin alışımından oluşan bir yorumunu üretmekte ve aktarmakta olduğu gözlemlenebilir.

Semah temsilleri etrafında gerçekleşen etkileşimler inanç belleğinin kanonik unsurlarının bizzat kullanıcılar tarafından yeniden üretilmekte olduğunu örnekleyen çeşitli üretimlere de neden ve sahne olmaktadır. Belleğin özü itibariyle geçmişe dair unsurların sübjektif temsillerinden oluştuğu göz önüne alındığında kullanıcıların verili tarihi hadiselerle ilgili ürettiği çeşitli anlatıların da birer bellek içeriği olarak ele alınması mümkün görünmektedir. Tint'e (2010: 243) göre de topluluklar bellek içeriklerini başta anlatisallaştırma olmak üzere seçici ayıklama, uydurma, abartma, süsleme, duygu yükleme, kişiselleştirme, romantize etme, mitleştirme ve çerçeveleme stratejilerinden yararlanarak üretir. Dolayısıyla Alevi-Bektaşî topluluğunun geçmişiyile ilişkilendirilen tarihi şahsiyetler ve olaylara referansla üretilen yorumlar, kayıtların bir bellek tetikleyicisi, ilgili platformun ise hatırlama edimini somutlaştıran bir bellek teknolojisi olarak deneyimlenmesinin bir diğer örneğidir:

ali koktay, 1 ay önce: Allah Muhammed Ya Ali Yar ve yardımcınız olsun..Ceminiz duanız niyazınız semahiniz hak katında kabul ola. Birliğiniz dirliğiniz solmaya. Nur u pak yüzleriniz yere egilmeye. Darimize hizir hazır ola derman eyleye. Desti Kербela Hz. Hüseyin Hak isyani yüreginizden eksik olmaya.On iki imam piri Hz. Ali Ceminize evimize yüregimizde eksik olmaya (URL-3).

Derek Castle, 2 ay önce: HÜ YA ALİ YA HASAN YA HÜSEYİN. SİZİ SEVMEYENE LANET OLSUN. YEZİDE MUAVİYEYE HAZRET DİYENLER ONLARLA BERABER YANSIN (URL-9).

Spndamon Ek, 7 years ago: Sunni bir Hacıbektaşlıyım, Canım feda olsun Hz.Ali ye Allahın aslanına, Hz. hasan -hüseyin keşke o attan düşerken canımı vereydim, Elimden geleydi de sular getireydim sırtımda yıllarca. Onlara bunu yapan yezidler Allah kahrı gazap etsin. Hz. Muhammed (sav) ehl-i beyti ne can feda olmazmı keşke o devirde olsaydık yollarında ölseydik.ibadet yapıyor bence de yalnız Hz. Ali (RA) görmüş olsa acaba ne yapardı bence zülfikarı boyunlarına vururdu herneyse Allah hakkımızda hayırlısını versin (URL-5).

Kerbela olayına da atıfta bulunan bu türden yorumlar, söz konusu topluluğun travmatik belleğinin de ilgili bağlamda iş başında olduğunu göstermektedir. Topluluk üyelerinin Kerbela olayının âdeta aktif bir tanıyılmış veya bizzat kurbanıymış gibi canlı bir imgelemin ürünü olan yorumlar üretmesi, söz konusu olayın kolektif bir travma olarak deneyimlendiğinin somut göstergesidir. Bu türden yorumlar, kolektif bellek ile kolektif duygular arasındaki organik bağları da görünür kılar. Duygu yüklü bellek anlatılarına ise genelde grup aidiyetinin güçlendirilmesi, biz/onlar dikotomisine dayalı problematize edilmiş sosyal kategorizasyonların netleştirilmesi ve buna bağlı olarak stereotipik yorumların üretiminde başvurulur.

Kayıtlar özelinde üretilen duygusal dışavurumlar, Alevi-Bektaşî sosyal kimliğinin de ilgili bağlamda icra edilmekte olduğunu göstermektedir. Kayıtlara iliştilen aynı inanç kimliğini taşımaktan kaynaklanan çeşitli dayanışma ve aidiyetlik ifadeleri kullanıcıların içeriklerle etkileşimleri sırasında cemaat ruhu içerisinde davrandığına işaret etmektedir:

Rızabey Uçak, 7 yıl önce: Yolumuz ve dinimiz kutlu Aleviliktir...(URL-6).

Uğur Polat, 1 yıl önce: İyi ki Aleviyim-Hak Muhammed Ya Ali (URL-8).

hj gf1, 1 yıl önce: Medet Ya Ali! Ne Mutlu Aleviyim Diyene! (URL-6).

Semah'ın YouTube'daki temsilleri vasıtasıyla Alevi-Bektaşî inanç belleğinin icra bağlamını dijital ortamı da içleyecek şekilde genişlettiğine ve ritüelin dijital temsilleri vasıtasıyla dahi sosyal işlevini yerine getirebildiğine dair en net göstergelerden bir diğeri ise kullanıcıların içerikle ve birbirleriyle etkileşimler kurarken ilgili ritüelin otantik icra bağlamında ifade edilmeye alışılmış sözel kalıpları, (dijital) metinsel eşlenikleri vasıtasıyla yeniden üretmesidir:

rizasu gündoğdu, 7 yıl önce: bismişah ALLAH MUHAMMET ya ALİ (URL-5).

bayat Oğlu, 1 yıl önce: Allah Allah Eyvallah. Ya Allah ya Muhammed ya Ali can Ali aşk Ali (URL-5).

serdar8819, 12 yıl önce: Semahlar saf ola. Günahlar af ola..Hakk Muhammed Ali yardımcımız ola. Saygılarimla (URL-6).

sami Gungor 8 yıl önce: seyir için olmaya hak için ola (URL-3).

Bu türden dışavurumlar, kullanıcıların sanal bağlamda da olsa ilgili ritüelin aktif bir deneyimleyicisi olma hissiyatını duyumsayabildiğini göstermektedir. Eğer bir ritüelin icrası, ilgili ritüelle ilişkilendirilen alışılmış duyguların çeşitli şekillerde açığa çıkmasına vesile olabiliyorsa işlevini de yerine getiriyor demektir. Kolektif belleğin şematize edilmiş algılar, düşünceler ve aksiyonlar dolayımında deneyimlenebilir oluşu, ilgili kayıtlar özelinde dışa vurulan alışılmış ortak duygu, düşünce ve aksiyonların anlam ve işlevi hakkında fikir verir. Bu bağlamda metinsel ifadelerin iletişim işlevli değiş-tokuşu, ilgili topluluğun siberuzama taşınmış veya uyarlanmış ritüelistik aksiyonları olarak da değerlendirilebilir.

Semah kayıtları, sosyal çatışma (social conflict theory), kolektif unutmama (collective forgetting) ve çatışmanın çözümü (conflict resolution) kuramları ekseninde tartışılan psiko-sosyo-kültürel olguların belirmesinde kolektif belleklerin nasıl bir rol oynadığını ortaya koyan kayda değer ayrıntılar da barındırmaktadır. Özellikle sosyal çatışma kuramının pratikteki yansımalarını sunan etkileşim örüntüleri, farklı ve hatta karşı kolektif belleklerin gruplar arasındaki çatışmalarda nasıl bir referans çerçevesi olarak işlevselleştirildiğini gözler önüne serer. Belleğin sosyal çatışmaları tetikleyen veya sürdüren bir faktör oluşunun temelinde ise her topluluğun organik bir uzantısı olarak deneyimlediği kolektif belleğini diğer tüm belleklerden daha doğru, değerli, tutarlı ve meşru olduğuna inanması ve bu inancını etkileşim içerisinde olduğu diğer topluluklara da kabul ettirme tavrı ve motivasyonu yatmaktadır. Bu ön kabule yönelik her türlü karşı çıkış, kabullenmeyişi ve direniş, söylem veya eylem boyutunda sert, yıkıcı ve şiddetli çatışmalara sebep olabilmektedir. Söz konusu kayıtlar, temelde iki karşı kolektif bellekten kaynaklı sosyal çatışmanın sadece geçmişten bu güne değil, çevrimdışından çevrimiçine de taşınmakta ve orada da çeşitli biçimlerde sürdürülmekte ve yeniden üretilmekte olduğunun kanıtıdır. Bu kapsamda özellikle iç grup yanlılığı göstererek dinsel, inançsal veya mezhepsel kimliğini ve belleğini dış gruba dayatan veya ötekileştirdiği grubun tarihsel ve inançsal belleğine ait içerikleri yıkıcı bir şekilde eleştiren, yargılayan, hakaret eden, alaycı tavırlarla küçümseyen, onaylamayan veya tamamen reddeden ifadelerden müteşekkil yorumlar dikkat çekmektedir:

Tekin Yıldırım, 3 yıl önce: 91 bin kişi beğenmemiş ya onların hepsi yezittttt soyundardır. !!!!! (URL-5).

+ Dark Bey 1453, 1 yıl önce: Cem dediğin yezit adettir ... bi araştırs istersen. Mum sondu de yezittendir .. hz. Ali ile yakından uzaktan bi alakası yoktur

... siz saz çalın hopluya zıplaya comele domala dans etmeye devam edin.
Hz. Ali ra sizi ahirette görünce ne yapacak... (URL-5).

Mehmet Ayverdi, 3 yıl önce: Yezidler defolun videolarımızın altını pisletmeyin.Yasasin Ali bin Ebu talibin evlatlari.Lebbeyke Ya Ali (URL-5).

Semah kayıtları etrafındaki etkileşimler, Connerton'un (2008) yedi temel biçiminden bahsettiği kolektif unutmama/unutturmada başvuru bazı taktik ve stratejilerin söylem düzeyinde nasıl somutlaştığını da örneklemektedir. Bahse konu kayıtların özellikle gruplar arası çatışmanın aracına dönüştürüldüğü tartışmalarda kendisini dış grubun üyesi olarak konumlandıran bazı kullanıcıların, Alevi-Bektaşî tarihsel ve inançsal belleğine ait içeriklerin unutulması/unutturulmasıyla ilgili özel bir çaba içerisinde olduğu görülmektedir. Bu amaçla başvuru en belirgin taktik ise karşı grubun belleğinin tamamını ya da bir kısmını oluşturan tarihsel veya inançsal bilgilerin yanlış olduğunu veya hiç olmadığını öne süren retçi veya inkârcı tavrıdır:

Gök Kubbe, 1 ay önce: Kardeslerim islam dininde bu sekilde bir ibadet yoktur. ALLAH bu kardeslerimize hidayet versin günaha giriyorlar (URL-8).

Deniz kaya, 1 ay önce: Kadın erkek iç içe ibadet yapamaz günahdan başka birşey değil (URL-9).

Tarihsel ve inançsal belleği kontrol altında tutma, yönetme veya bağlamından soyutlayarak başka bir paradigma çerçevesinde yorumlamaya dayanan baskılama stratejisinin en azından söylem düzeyinde uygulanmakta olduğunu gösteren çeşitli yorumlara da sıkça rastlanmaktadır:

Fikret Oğuz, 1 ay önce: Namaz bu semahtan daha kolay ve sevabıda daha çok neden namaz kılmıyorsunuzki (URL-9).

Ergün Konakçı, 7 ay önce: Gerçek aleviler hz ali gibi olur ve onun yaptıklarını yapar (URL-8).

Bekir Kılıç, 1 yıl önce: subhanAllah bu ne, müzikle dans ediyorlar sonra ibadet diyorlar. Allah akıl versin (URL-6).

Alevi-Bektaşî topluluğunca kutsiyet atf edilen kanonik unsurları anlamsız, mantıksız ve değersiz gibi gösteren alaycı önemsizleştirme taktiğini örnekleyen ifadelerden bir kaçısı ise şu şekilde sıralanabilir:

severek100, 9 yıl önce: Cümbüşhaneeeeee (URL-6).

Ömer Battal, 11 ay önce: Bir sonraki ayine İbrahim Tatlıses'i de çağırın türküler söyley 😊 (URL-8).

Enes öz, 6 ay önce: Sapık bunlar kızıldere liler gibi ayin yapıyorlar (URL-2).

Söz konusu kayıtlar, sosyolojik literatürde çatışma çözümü kavramı odağında tartışılan birçok stratejinin gündelik hayatta nasıl pratiğe döküldüğünü gösteren içerikler de barındırmaktadır. Alevi veya Sünni olduğunu bildiren birçok kullanıcı, yukarıda örnekleri verilen çatışmacı tavrın iki grubun ortak inançsal ve tarihsel bellek içeriklerine atıfla

mantıksız ve anlamsız olduğunu savlayan argümanlarla çatışmanın yönetimi, dönüştürülmesi ve çözümüne katkı sağlamaya çalışır. Kullanıcıların çatışmacı tartışmalar için tarafsız argümanlar üretirken yaptığı gibi ilgili çatışmanın dönüştürülmesi ve çözümü için uğraşırken de kolektif belleği referans çerçevesi olarak kullanması dikkat çekicidir. Bu tavır, kolektif belleğin gruplar arası çatışmaların nedeni ve sonucu olmanın yanı sıra bizzat onun panzehri olduğunu da göstergesidir. Çatışmanın dönüştürülmesi veya çözümü niyetiyle dış grup üyeleri tarafından oluşturulan argümanların temelinde ise Sünni inanç ilke ve değerleriyle de uyuşan terennümler bulunmaktadır. Semaha eşlik eden duvaz veya deyişlerde özellikle Allah, Hz. Muhammed ve Hz. Ali gibi kendisini dış grubun üyesi olarak konumlandıran kullanıcılar için de birincil dereceden önem arz eden kavramlar, dini şahsiyetler ve tarihi olayların sürekli zikrediliyor oluşu, çatışmanın çözümünde sıkça kullanılan argümanların temelini oluşturur. Videolardaki terennümlerin uzlaştırıcı işlevi ise özellikle grupların inanç esaslarını oluşturan ortak değerler, kavramlar ve düşünceler kesişiminde uzlaşabileceğini ifade eden yorumlarda somutlaşmaktadır:

Pir Zöhre Ana, 6 yıl önce: Hak Muhammet Ali sözlerinin geçtiği bir ibadeti küçük görmek kimsenin haddine düşmez. Hz. Muhammet Mustafanın soyu Ehlibeyt için can veren Aleviler gerçek, hakiki müslümanlardır. Yezidin zulmü ile zahiri müslüman olanlar bugün din adına fetva verenlerdir. Ehlibeyti bilmeyen müslüman olamaz. En kötü Alevi bile Ehlibeyti bilirken Yezitlik yapmanın gereği yok. Bırakın artık Emevinin üstün müslüman anlayışını (URL-5).

Hüseyin Çelik, 3 yıl önce: ben Sünni meshebine dahil olan bir Türküm bu dünyada Alevi kardeşlerimi bizim yargılama hakkımız yokur canlar bizim kardeşimizdir biz tekiz yalnız bizi bölmeyi isteyenlere fırsat vermemiz lazım canlar bizde Hz Ali alehisselami en az sizin kadar severiz ve bizim imamımızdır Hz Hasan ile Hz Huseyin acısı da ciğerimiz yakmaktadır. Biz tekiz kardeşlerimiz oyuna gelmeyelim (URL-5).

Tarihsel ve inançsal bellekteki farklılıkların önemli, fakat belirleyici olmadığını bilincinde olan kullanıcılar ise çatışmaya yol açan meselelere farklı perspektiflerden bakılmasının veya alternatif anlatılar üretilmesinin dahi birçok anlaşmazlığın çözümüne katkı sağlayacağını savunan yorumlar yapmaktadır:

Ozan naz0, 4 yıl önce: Bakın dört hak mezhebe dâhil olan insanlar, birbirinize hakaret etmeyin. Allah'a ulaşmanın tek yolu olmadığı gibi sizin de başka yollardan Allah'ı bulmaya çalışan insanları yargılamaya hakkınız yok. Allah sevgisi birdir. Ona ulaşmanın sonsuz yolu vardır. Gaye bir, niyet bir. Kendinize gelin ve asla birbirinize küfretmeyin. Gerçek iman sahibi, buna dikkat edenlerdir (URL-5).

Uğur Başbuğa, 1 yıl önce: Saygı duyun arkadaşlar çok yanlış yapıyorsunuz ben bir sünni olarak yorum yapıyorum çok icten geldi Allah onları da kalplerindeki imanla nurlandırın (URL-8).

Alevi-Bektaşî sosyal kimliğine sahip olduğunu bildiren kullanıcıların kayıtlarda sunulan temsillerde genel anlamda cem ritüeli, özelde ise semah

icrası ve sözlü terennümlerdeki eksik, hatalı veya uygunsuz uygulamalara dikkat çeken özeleştirici mahiyetli yorumları da çatışmanın dönüştürülmesi ve çözümünde etkin bir faktör haline gelebilmektedir. Bu minvaldeki yorumlar, uzlaşmanın da temelini oluşturan çatışmaya neden olan unsurlar hakkında farkındalık ve hatalı uygulamalar hususunda öz eleştirici yapma aşamalarını da örnekler niteliktedir:

Rojda D.E., 6 yıl önce: Kızların basi neden acik. neden geleneksel semah kıyafetleri giyimemisler? İşte böyle hersey unutulup gidiyor. Bir de "modernlestik" diyorlar. bazı seyler degisemez. degistikten sonra unutulup dagilip gidiyor. Aynı bizim alevi toplumu gibi (URL-5).

Murat YILMAZ, 6 yıl önce: Bu çalan arkadaş ne yazık ki hatalı. Değişlerde yorum katılmaz. Sesler ile bu şekilde name yapılmaz. Türkü havası verilmez. Eskiden dedeler uyarırdı. Bu şekilde söylemek yanlış. Zakirlik geleneğimizde deyişi icra eden kişi kafa sallamaz, baş sallamaz. Türkücü görüntüsüne giremez. Bunlar önemli hususlardır (URL-2).

Sonuç

Semahın YouTube'da dolaşımda olan icra kayıtlarının mahiyeti ve bu kayıtlar etrafında beliren etkileşim örüntüleri Alevi-Bektaşî inanç belleğinin bu ritüelin siberuzamdaki uzantıları vasıtasıyla yeni bir temsil, aktarım ve yeniden üretim ortamına kavuştuğunu göstermektedir. Belirlenen örneklem alanı kapsamında yapılan analizlerde de; a) kayıtların Alevi-Bektaşî inanç belleğinin sözel, görsel ve dijital tecessümlerini sunduğu, b) ilgili içerikler özelinde gerçekleşen çeşitli etkileşim biçimleriyle Alevi-Bektaşî kimliğinin etkin biçimlerde icra edildiği, c) temsiller etrafında bir araya gelen kullanıcıların içerikle ve diğer kullanıcılarla etkileşimler kurarken ritüel işlevli aksiyonlar sergilediği, e) birçok kullanıcının söz konusu ritüelin siberuzamdaki temsilleriyle karşılaştığında doğal icra bağlamında sergilenen ritüelistik pratiklerin eşleniği sayılabilecek yeni ve yaratıcı ifade biçimleri icat ederek duygu ve düşüncelerini dışavurduğu, f) çatışmacı tartışmalar için tarafgir argümanlar üretilirken de çatışmanın dönüştürülmesi ve çözümü için uğraşılırken de kolektif bellek içeriklerinden işlevsel bir enstrüman olarak yararlanıldığı görülmüştür. Bu bulgular, genel anlamda siberuzamın özeldi ise Youtube'un sunduğu tekno-sosyo-kültürel olanaklarla artık dinsel/inançsal bir icra ve deneyim alanına evrilmiş olduğunu gösterir. Bu çerçevede düşünüldüğünde sanal ortamın sadece belleteç niteliği taşıyan bir bellek mevkisi veya deposu olmanın çok ötesine geçtiği, bizzat belleğin üretimi, yeniden üretimi, icrası ve dönüşümünü sağlayan bir bellek kurumu ve teknolojisine evirildiği sonucuna da varılmaktadır.

Yapılan gözlem, analiz ve değerlendirmeler neticesinde ulaşılan bir diğer nihai tespit ise tarihsel ve inançsal bellek ile dijital medya arasındaki etkileşimlerin sadece belleğin kullanım amacı ve işlevlerini değil, aktörlerini, kurumlarını ve teknolojilerini de değiştirmiş olduğudur. Dijital medyanın anlık ve katılımcı doğası geleneksel aktörlerin, kurumların ve teknolojilerin

bellek üzerindeki tekellerini kırmakta; bir topluluğun herhangi bir üyesinin iç ve dış grupla temaslarında tarihsel veya inançsal belleğini aktifleştirebilmesine olanak tanıyabilecek yeni teknolojiler, bağlamlar ve ortamlar sunmaktadır. Grup içi anlaşmazlıkların ve gruplar arası çatışmaların çevrimiçinde çevrimdışı nazarın hem daha görünür olması hem de daha sert, şiddetli ve süregelen bir halde gerçekleşmesinin temelinde de bahsi geçen dönüşümlerin önemli bir payı vardır. Belleğin yönetimindeki bu radikal dönüşümün biri olumlu, diğeri olumsuz iki net sonucu daha zamanla gittikçe belirginleşmektedir: Dijital medya vasıtasıyla bellek yönetiminin demokratlaşması her şeyden önce onun daha da görünür olması, zenginleşmesi, çeşitlenmesi ve işlevselleştirilmesine katkı sağlayabilir. Fakat belleğin, grup üyeleri tarafından bilinçsiz, keyfi, manipülatif ve dikkatsiz kullanımları ise onun kısa vadede anlamını, değerini ve etkisini yitirilmesine neden olabilir.

Bellek ile medya arasındaki etkileşimler, entegrasyonlar veya uyumlanmalardan kaynaklanan yapısal dönüşümlerin mahiyeti, işlevi ve biçimlerinin Protagoras'ın "insan her şeyin ölçüsüdür" ifadesiyle formüle ettiği gibi insan türünün, kendi dışındaki her şeye insaniliğini bulaştıran ve böylece inşa ettiği sübjektif, izafi ve perspektifik gerçeklikler içerisinde yaşamını sürdürebilen bir varlık olmasıyla da yakından alakası vardır. Sosyal medyanın dahi kısa vadede bir bellek alanı ve teknolojisine evrilmiş olması, insan türünün çağının baskın ve yaygın medya teknolojilerini, araçlarını, ortamlarını ve formlarını dün ve bugün olduğu gibi yarın da kadim inançları, geleneksel değerleri ve kültürel edimlerinin temsili, aktarımı ve yeniden üretiminde etkin, işlevsel ve yaratıcı biçimlerde kullanmaktan vazgeçmeyeceğinin en güncel ve somut delilidir. Bellek-medya etkileşimlerinin yakın gelecekteki seyrine de ışık tutan bu türden kullanımlar, belleğin medya teknolojileri, formları ve türleri özelinde nasıl temsil edildiğini, muhafaza edildiğini ve yeniden üretildiğini sorunsallaştıran çalışmalara yönelmenin stratejik önemini de ortaya koymaktadır. Kültürel belleğin dijital belleğe dönüştürülmesinin teorik, metodolojik ve pratiksel boyutlarına dair değerli ve güncel bilgiler üreten veya bu konuda bir farkındalık oluşturabilen çalışmaların, bir topluluğun veya toplumun hızla dijitalleşmekte olan bir dünyada ve özellikle siberuzamda sosyal ve kültürel bakımından etkin bir konuma yükselebilmeye önemli katkılar sağlayacağı açıktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (Çev.: A. Tekin), İstanbul: Ayrıntı.
- Assmann, A. (2008). Canon and archive. *Cultural Memory Studies*. (Eds. A. Erll and A. Nünning), Berlin: Walter de Gruyter.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar nasıl anımsar*. (Çev.: A. Şenel), İstanbul: Ayrıntı.
- Connerton, P. (2008). Seven types of forgetting. *Memory Studies*, 1(1), 59-71.

- Dick, J. V. (2007). *Mediated memories in the digital Age: Personal cultural memory in the digital age*. California: Stanford University Press.
- Durkheim, E. (2011). *Dini hayatın ilkel biçimleri*. (Çev.. F. Aydın), Ankara: Eskiye.
- Erl, A. - Rigney, A. (2006). Literature and the production of cultural memory. *European Journal of English Studies*, Vol. 10(2), 111-115.
- Erl, A. - Rigney, A. (2009). Introduction: Cultural memory and its dynamics. *Mediation, remediation and the dynamics of cultural memory*. (Eds. A. Erl and A. Rigney), 1-14. Berlin: Walter de Gruyter.
- Erl, A. (2011). *Memory in culture*. (Trans. S. B. Young) New York: Palgrave Macmillan.
- Erol, A. (2010). Re-imagining identity: The transformation of the Alevi semah. *Middle Eastern Studies*, 46(3), 375-387.
- Garde-Hansen, J. - Hoskins, A. - Reading, A. (2009). *Introduction. Save As ... Digital Memories*. J. Garde Hansen (Eds. A. Hoskins and A. Reading), 1-21. New York: Palgrave Macmillan.
- Garde-Hansen, J. (2011). *Media and memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın toplumsal çerçeveleri*. (Çev.: B. Uçar), Ankara: Heretik.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif bellek*. (Çev.: B. Barış). Ankara: Heretik.
- Kansteiner W. (2002). Finding meaning in memory: A methodological critique of collective memory studies. *History and Theory*, 4(2), 179-197.
- Lattu, İ.Y.M. (2019). Orality and ritual in collective memory: A theoretical discussion. *Jurnal Pemikiran Sosiologi*, 6(2), 94-111.
- Möckel-Rieke, H. (1998). Introduction: Media and cultural memory. *American Studies*, 43(1), 5-17.
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları*. (Çev.: M. E. Özcan). Ankara: Dost.
- Öztürkmen, A. (2005). Staging a ritual dance out of its context the role of an individual artist in transforming the Alevi 'semah'. *Asian Folklore Studies*, 64(2), 247-260.
- Tint, B. (2010). History, memory, intractable conflict. *Conflict Resolution Quarterly*, 27(3), 239-256.
- Utkina, A.N. - Mironova V. E. - Loiko, O.T. - Volkov, A. E. (2016). Ritual as a method of social memory content transfer, *SHS Web*, 28, 1-5.
- Warburg, A. (2000). *Der bilderatlas mnemosyne*. (Ed. M. B. Warnke), Berlin: Akademie-Verlag.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: UNESCO. Semah, Alevi-Bektaşî ritual, <https://ich.unesco.org/en/RL/semah-alevi-bektasiritual-00384> (Erişim: 23.04.2020).
- URL-2: Onur Akdaşlı. (2017, 18 Kasım). Gazi cemevi turnalar semahı, <https://youtu.be/OZybS149v40> (Erişim: 11.04.2020).
- URL-3: Volkan Yılmaz. (2011, 4 Ocak) Volkan yılmaz - hü diyelim döne döne semahı (Almanyabad kreuznach cemevi). [Video]. YouTube. <https://youtu.be/1Telc7N5bzc> (Erişim: 12.04.2020).

- URL-4: Pir Sultan Abdal Kültür Derneği Kadıköy Şubesi. (2016, 22 Ağustos). Burgaz ada cemevi –kadın zakirin sazıyla semaha duran canlar [Video]. YouTube. <https://youtu.be/rDVRObBaIec> (Erişim: 23.04.2020).
- URL-5: Aleviorg. (2012, 12 Şubat). 19.02.12 - hizir cemi - canlar semah dönüyor. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/1TK6yvG0-4U> (Erişim: 12.03.2020)
- URL-6: Nurhak2121. (2007, 6 Mart). Nurhak-cemevinde semah. [Video]. YouTube <https://youtu.be/CvxblUq27Hs> (Erişim: 14.03.2020)
- URL-7: Taner Anıl. (2017, 27 Nisan). Tolga sağ garip dede dergâhı cem semahı. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/YkgrDdbhusU> (Erişim: 18.04.2020)
- URL-8: Mustafa Bor. (2014, 15 Ekim). Boryayın-gümüştane sinanlı köyü birlik cemi- semah 4.Bl.2014 Darıca Cemevi.[Video].YouTube. <https://youtu.be/d1xQeheo9b0>(Erişim: 17.03.2020)
- URL-9:Namık Kemal Zeybek İzlemleri. (2017, 10 Şubat). Garip dede dergahı bozatlı hızır cemi. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/snXvjsxRCk> (Erişim: 19.03.2020)
- URL-10: h0lig4n. (2007, 18 Nisan). Narlı cemevi–semah. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/hs9FSCFc71k> (Erişim: 19.03.2020)
- URL-11: Ezgi Erdaş. (2017, 19 Mart). Gazi cemevi benim kabem semahi. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/Kpcj5jXsnb4> (Erişim: 12.03.2020)

BEKİ L. BAHAR'IN ANILARINDA ANKARA YAHUDİ TOPLUMUNUN "SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRASI"



"INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE" OF ANKARA JEWISH COMMUNITY IN THE MEMOIRS OF BEKI L. BAHAR

Ayşe ULUSOY TUNÇEL*

ÖZ: İstanbul doğumlu Beki L. Bahar, kırk yılı aşkın bir süre (1937-1980) Ankara'da yaşamış, Yahudi asıllı bir yazardır. Bahar'ın Türkçe kaleme aldığı şiir, hikâye, tiyatro türlerindeki seçkin eserleri yanında; anı, deneme ve araştırma yazıları da ortaya koydukları şehir tarihi ve şehir folkloru alanlarındaki dikkat çekici muhtevalarıyla öne çıkarlar. Bu yazılarda Cumhuriyet sonrasında Ankara'nın sosyal yapısı ile Ankara Yahudi toplumunun somut olmayan kültürel miras kapsamındaki uygulamaları paralel bir şekilde, yazarın gözlemleri ve araştırmaları ışığında, ele alınmıştır. Beki Bahar'ın yazılarında bilgi verdiği kültürel öğeleri, evlilikle ilgili uygulamalar; doğum, ölüm, çocuk ve hastalıkla ilgili uygulamalar; mutfak kültürü ve konuk ağırlama adetleri, yetişkin ve çocuk oyunları şeklinde sınıflandırabiliriz. Anadolu coğrafyasında oluşan ve yaşama alanı bulan bu kültürel miras, dolayısıyla Anadolu Türk toplumunun kültürel uygulamaları ile bazı alanlarda benzerlik gösterir. Kendine has yaşam biçimi ve mimarisi ile Yahudi toplumunun yaşadığı İstiklâl Mahallesi, bir kültürün korunmasında mahallenin taşıdığı hayati işleve iyi bir örnek teşkil eder. Mahalleden taşınıp Ankara'nın çeşitli semtlerine dağılan bireyler de, bu mahalle ile irtibatlarını sürdürdükleri için kültürel kimliklerini kısmen koruyabilmişlerdir. Bununla birlikte mahalle kültürü varlığını devam ettirse de, ellili yıllarda Türk toplumunda başlayan kültürel değişimler, bu toplumda da kendisini gösterir. Mahalleden ayrılışla zayıflayan kültürel uygulamalar, toplumun çeşitli sebeplerle Ankara'dan göç etmesi sonucu 'insan' ve 'mekan'la birlikte ortadan kalkmış veya mahiyet değiştirmiştir. Günümüzde her toplumun kültürel uygulamaları gibi Yahudilerin kültürel uygulamaları da şehir hayatının hızına ve bireysel tercihlere teslim olmuştur. Beki Bahar eserleri ile, günümüzde terk edilmiş olan İstiklâl Mahallesi'ndeki yaşamın ve onların tanıdığı olan mimari yapıların hikayesini yazmış; tarihe karışmış bir devre yeniden hayat vermiştir.

Anahtar Kelimeler: Beki L. Bahar, Ankara Yahudileri, somut olmayan kültürel miras, İstiklâl Mahallesi, kültürel bellek.

ABSTRACT: Beki L. Bahar, who was born in Istanbul, is a Jewish-born author who lived in Ankara for more than forty years (1937-1980). In addition to the outstanding works in poetry, story and theater types written by Bahar in Turkish, remarkable contents about city history and city folklore fields, which are present in memoirs, essays and research papers, also become prominent. In these articles, the social structure of Ankara after the Republic and the practices of the Ankara Jewish community in the context of intangible cultural heritage were discussed in parallel with the author's observations and researches. The cultural elements that Beki Bahar

* Doç. Dr. – Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Afyonkarahisar – ayseulusoytuncel@gmail.com (ORCID ID: 0000-0002-8930-4515)



This article was checked by Turnitin.

gave information in his writings, can be classified in the form of practices related to marriage, practices related to birth, death, child and disease, culinary culture and hosting guest traditions, adult and children's games. This cultural heritage, which was formed in the Anatolian geography and found a living space here, is similar to the cultural practices of the Anatolian Turkish society to a certain extent. Istiklâl Neighborhood, where the Jewish community lives with its unique lifestyle and architecture, is a good example of the vital function of the neighborhood in preserving a culture. Individuals who moved from the neighborhood to the various districts of Ankara were also able to partially protect their cultural identity as they maintained their contact with this neighborhood. On the other hand, although the neighborhood culture continues to exist, the cultural changes that started in the Turkish society in the 50s show itself in the Jewish society as well. The cultural practices that were weakened by leaving the neighborhood have disappeared or changed with 'human' and 'place' as a result of the society migrating from Ankara for various reasons. Today, the cultural practices of Jews, like the cultural practices of every other society, have surrendered to the speed of city life and individual preferences. In his works, Beki Bahar wrote the story of life in Istiklâl Mahallesi, which has been abandoned today, and the architectural structures, which witnessed those life; His works has brought a period of history back to life.

Keywords: Beki L. Bahar, Ankara Jews, intangible cultural heritage, Istiklal Neighborhood, cultural memory.

Giriş

Beki Luiza Bahar, şiir, hikâye, tiyatro türlerinde eserler vermiş; *Şalom Gazetesi, Eflatun Tiryaki, Konya Çağrı ve Göztepe* gibi dergilerde anı, gezi notları, tarih araştırmaları yazmış, kitap ve oyun tanıtımları kaleme almış, şiir çevirileri de bulunan Yahudi asıllı bir yazardır. Ömrünün büyük bir kısmını Ankara'da geçiren yazarın kaleme aldığı anılar, başkent Ankara'nın Cumhuriyet'ten sonraki siyasi ve sosyal alanlardaki gelişim süreci hakkında doyurucu bilgiler verir. Beki L. Bahar'ın anı ve deneme türündeki yazıları, aynı zamanda, Ankara Yahudi toplumunun somut olmayan kültürel mirası hakkında da önemli veriler içermektedir.

Kendine has mimarisi ve yaşam tarzıyla, özellikle kırklı yıllara kadar Ankara Yahudi Mahallesi çevresinde oluşan ve korunan bu kültürel miras, bu tarihten sonra Ankara'nın çeşitli semtlerine taşınan Yahudiler tarafından da kısmen devam ettirilmiştir. Babası Bursalı, annesi ise Eskişehirli olan Beki Bahar, kırk yılı aşkın bir süre ile yaşadığı (1937-1980) Ankara'daki Yahudi toplumunun çeşitli kültürel uygulamalarını mukayeseli bir bakış açısıyla incelemiş ve aktarmıştır. Beki Bahar, Ankara Yahudi Mahallesi'nde yaşamamış olsa da akrabalarının, aile dostlarının büyük bir kısmının burada oturması ve mahallenin hamam, sinagog gibi sosyal yapıları barındırması sebebiyle yazarın bu bölge ile bağı hiç kesilmemiştir. Beki Bahar'ın kaleme aldığı yazılar, özellikle Ankara Yahudi toplumunun evlenme ve doğum adetleri; mutfak kültürü, çocuk eğitimi, aile, akrabalık ve komşuluk ilişkileri, geleneksel tedavi yöntemleri gibi çeşitli konulardaki uygulamaları hakkında değerli bilgiler verir. Yazarın bahsettiği bu uygulamaların büyük bir kısmı, aynı topraklarda doğup şekillendiği için Türk toplumundaki bazı uygulamalarla büyük benzerlik gösterir.

Bu yazıda, Ankara Yahudi toplumunun yüzyıllar öncesine dayanan somut olmayan kültürel mirasını¹, Beki Bahar'ın anıları üzerinden sosyal yaşamın çeşitli alanlarındaki yansımalarıyla tanıtmak; bu kültürün bir mahalle hudutları içinde nasıl korunduğunu, geliştiği topraklardaki hakim kültürle uyumlu, yan yana ve bazen de kesişerek var olmaya devam ettiğini göstermek amaçlanmıştır. Yahudi Mahallesi'nden göçlerle, bu azınlık kültürü Ankara'nın çeşitli yerleşim yerlerinde yaşamaya devam etse de, hâkim kültür gibi şehir hayatının hızına ve teknolojik gelişmelere yenik düşmüş; birçok uygulama ya tamamen unutulmuş ya da yaşadığımız çağa göre mahiyet değiştirmiştir.

Yahudi toplumunun Anadolu'daki tarihi çok eskilere dayanır. "İ.Ö. 6. yüzyıldan itibaren Anadolu'ya yerleştikleri öngörülen Yahudiler, yaklaşık 26 yüzyıl süren bu uzun zaman süresince Babil, Pers, Hellen, Roma, Selçuklu, Türk Beylikleri ve Osmanlı hakimiyeti altında yaşamışlar, buradaki sosyal dokunun oluşmasına katkıda bulunmuşlardır" (Bora, 2017: 199). Osmanlı Devleti'nin kuruluş döneminde bile Balkanlarda, Mezopotamya'da ve Anadolu'da yüzyıllardan beri yaşayan Yahudiler bulunmaktadır (Şanlı, 2018: 1282). Osmanlıların fethettikleri Anadolu Beyliklerinin birçoğunda ve Bizans İmparatorluğu'nun neredeyse bütün şehirlerinde küçük de olsa bir Yahudi topluluğuna rastlanmaktadır. Rumca konuşan bu Bizanslı Yahudilere "Romaniyot" adı verilmiştir (Bahar, 2010: 41). Yahudilerin Osmanlı Devleti'ne dahil olmaları iki şekilde gerçekleşmiştir: Yahudiler, ya devletin sınırlarının genişlemesiyle devletin yapısına eklenmişler ya da dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan Yahudiler, yaşadıkları zulümden kaçarak devletin himayesi altına girmişlerdir (Gedikli-Berber, 2012: 1780). Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş yıllarından başlamak üzere Avrupa Yahudileri Osmanlı'nın hoşgörülü tutumundan etkilenecek göçe başlamıştır. 1492'de İspanya'dan, 1495'te Portekiz'den olmak üzere engizisyonca kaçan ve kovulan çok sayıda Yahudi, Osmanlı'ya akın etmiştir (Bahar, 2010: 41). Beki Bahar, Bizans idaresi altında durumlarından memnun olmayan Yahudilerin, Osmanlıların ilerleyişine ve İstanbul'un fethine destek verdiklerini; Osmanlı padişahlarından da 'Meleh Hesed', 'Müşfik Kral' diyerek sitayişle söz ettiklerini söyler (Bahar, 2010: 12). Bahar, Sefarad Yahudilerinin zamanla kültürel gelenekleri ve nüfusları bakımından Osmanlı Devleti'ndeki Yahudiler arasında baskın bir topluluk haline geldiğini belirtiyor: "Dindar bir hakan olmasına rağmen ileri görüşlü cennet mekân Beyazıt Han, Yahudilere tereddütsüz kucak açıp onları ülkenin demografik durumuna göre yerleştirdi. Gelenler yazılarında İbranice kullanırlarken, günlük yaşamlarında, Kastilyano dediğimiz, o yüzyılın İspanyolcasını kullanıyorlardı. Bir süre sonra yerli Yahudileri potalarında eriterek hem dillerini, hem de gelenek göreneklerini, dinî ritüellerini kabul ettirdiler.

¹ "Somut olmayan kültürel miras, toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler -ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar- anlamına gelir." (Oğuz, 2018: 60).

Toplumun tümü de İspanya Yahudilerinden oluşuyormuş gibi Sefarad olarak tanındı" (Bahar, 2010: 41-42). Almanya, Fransa ve Doğu Avrupa'da yaşayan Yahudiler ise Eşkenaz Yahudileri olarak adlandırılırlar. Avrupa'da ortaya çıkan veba salgınının (1348-1356) nedeninin Yahudilere yüklenmesi sonucu ülkelerinden uzaklaştırılan Eşkenaz Yahudileri de Osmanlı topraklarına sığınmışlardır. Bunlardan başka Polonya, Rusya, Macaristan gibi yerlerden gelen Eşkenaz Yahudileri de olmuştur. Bu Eşkenaz Yahudilerinin bir kısmı da Ankara Yahudi toplumunun arasına karışır (Bahar, 2010: 36-37). 1492'de İspanya'dan gelen Yahudilerin bir bölümü Ankara'ya yerleşmiş, bunları 1497'de Portekiz'den gelen ikinci bir Sefarad Yahudi kafilesi izlemiştir. Bununla birlikte birçok Anadolu şehrinde Yahudiler gelişmiş cemaatler oluşturup tarihe geçerken Ankara'daki Yahudiler sayıca artmamış, konu edilecek bir varlık gösterememişlerdir (Bahar, 2003: 186).

Osmanlı yönetimi iskân politikasında planlı hareket etmiş, azınlıkların dağılımında bir denge sağlamaya önem vermiştir. Osmanlılar ilk dönemlerinde dili yayma konusunda da hassas hareket etmişler; Selçuklu yönetiminde Türkçe öğrenmiş olan Bursa'dan ve Ankara'dan bazı Yahudileri yeni fethettikleri Selanik ve Edirne'ye dindaşlarına Türkçe öğretmek üzere yerleştirmişlerdir (Bahar, 2003: 185). Yahudiler özellikle İstanbul, İzmir, Eskişehir, Bursa ve Edirne gibi batı bölgelerinde yoğunlaşarak Osmanlı Devleti'nin farklı yerlerine dağılmışlardır. Türkiye'deki Yahudi toplumu üzerine yapılan araştırmalar, Batı bölgesinde yaşayan Yahudi toplulukları üzerine yoğunlaşmıştır. Oysa Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesi de Yahudi toplumunun yaşadığı yerleşim yerleri olarak kayda geçmiştir. Gaziantep, Urfa, Siverek, Diyarbakır, Çermik, Mardin, Nusaybin, Cizre, Başkale ve Van, Yahudi topluluklarının varlık gösterdiği şehirlerdendir. Batı'da yaşayan Yahudiler genellikle bankacılık, ticaret gibi gelir düzeyi yüksek meslekler icra ederken, Doğu'daki Yahudiler çoğunlukla terzi, seyyar satıcılık ve esnafılık gibi çeşitli meslek gruplarında çalışmışlardır. Doğu Yahudileri, farklı zaman dilimlerinde İsrail'e göç ettikleri için bugün bu bölgede yaşayan Yahudi toplumu kalmamıştır. Yahudiler, ibadet ve ritüeller dışında, bölgedeki yerel toplumdaki çok farklı bir yaşam tarzı sürdürmemişlerdir. (Şanlı, 2018: 1281, 1291).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında başlayan Milli Mücadele Hareketinde Yahudilerin çoğu, yeni kurulacak Türk devletini destekleyerek, Türklerle ortak bir siyaseti benimsemişlerdir. Osmanlı Devleti'nde siyaset, sanat, ekonomi ve ticaret alanlarında aktif olarak varlık gösteren Yahudiler, "buldukları her coğrafyada asimile olmadan yaşam formülünü ortaya koyma becerisine sahiptirler" Dolayısıyla "Osmanlı coğrafyasında kendilerine bahşedilen hakları, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde de Türk vatandaşlığı ilkesi sayesinde kaybetmemişlerdir" (Gedikli-Berber, 2012: 1781, 1782).

Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Avrupa ve Amerika'ya başlayan göç, savaş sonrası hızlanmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise, dış ülkelere

bilhassa yeni kurulan İsrail Devleti'ne göç edenlerin sayısı artar. İstanbul kökenli varlıklı tüccarlar İstanbul'a göç ederler. Ankara ise başkent olduktan sonra, iş imkânları arttığı için yurdun her tarafından gelen insanlarla Yahudi toplumu büyümüştür. Ankara Yahudileri, Ankara'nın başkent öncesi döneminde olduğu gibi başkent olduktan sonraki yıllarında da ticaretin her sahasında varlıklarını göstermişlerdir. Şekerlemecilik, basmacılık, saat tamirciliği, mandıracılık, mefruşatçılık, berberlik Yahudi vatandaşların Ulus ve Yenişehir bölgesinde etkin oldukları iş sahalarıdır (Bahar, 2003: 186).

Beki L Bahar (Morhaim), 1926 yılının aralık ayında, İstanbul'da doğar.² 1937 yılında Morhaim ailesi, babanın işi sebebiyle Ankara'ya yerleşir. Beki Bahar, Ankara'ya geldiğinde on, kız kardeşi ise dört yaşındadır. İstanbul'un Galata semtinde yaşayan Morhaim ailesi, Ankara'nın en gözde yerlerinden Atatürk Bulvarı'ndaki Ercan Apartmanı'na taşınırlar. İstanbul'da Taksim'de Rum ortağıyla birlikte Hudson otomobilleri acentesini açarak ticarete başlayan babası Jak Morhaim, 1937 yılında geldiği Ankara'da da Ercan Ailesi ile ortak olarak Kızılay'da bir şube açar (Bahar, 2010: 77).

Morhaim ailesi Ankara'ya taşındıkları gün, geceyi Yahudi Mahallesi'ndeki bir akrabalarının evinde geçirirler. Sinagogu, çocuklara özgü Talmud Tora dershanesi ve Şengül Hamamı ile burası tipik bir Osmanlı mahallesine benzer. Kırklı yıllarda mahallenin kuzeyi Samanpazarı meydanına açılmakta; Güneybatı'da Eskicioğlu Camii'nde, doğusunda ise Şengül Hamamı'nda noktalanmaktadır. Bir zamanlar Hoca Hindi, Hacendi Öksüz olarak adlandırılan, sonraları Yeğenbey diye bilinen, son yıllarda ise resmi adı 'İstiklal Mahallesi' olan bu bölgede günümüzde Yahudi kalmamasına rağmen, bu bölge halk tarafından 'Yahudi Mahallesi' olarak adlandırılmaktadır. 1993 yılında belediyenin, korunması gereken sit alanlarından biri olarak Sokakları Düzeltme Projesi'ne dâhil ettiği bu alanda -sinagogun dış avlu duvarının yükseltilmesi ve okulun yanına bir polis kulübesi yerleştirilmesi gibi- bazı değişiklikler yapılır (Bahar, 2003: 84-85).

Ankara'daki Yahudi toplumunun geçmişi çok eskilere dayanır. Osmanlı Padişahı Murat Hüdavendigâr, 1356 yılında Ankara'yı fethettiği zaman, Ankara'da yerleşik bir Yahudi toplumu ile karşılaşmıştır. 1492 yılında İspanya'dan göç eden Yahudilerle Ankara'daki Yahudi nüfusu daha da genişler. Bu göç dalgası, 1497 yılında Portekiz'den gelen bir Sefarad Yahudi kabilesi ile devam eder (Bahar, 2003: 10, 38). Dolayısıyla Ankara'da Yahudi Mahallesi'nde, İspanya ve Portekiz'den gelen göçlerle de beslenerek kendine özgü bir kültür alanı oluşmuş ve uzun yıllar, mahalli yaşamın kanatları altında bu kültürel doku korunabilmiştir. Şengül Hamamı ve Sinagog bu bölgenin en eski yapılarıdır. Yahudi Mahallesi'ndeki evler, bitişik nizamda sıralanmıştır. Bu evlerin dış cepheleri değişik renklerde;

² Beki L. Bahar'ın biyografisini ve sanatını konu alan bir çalışma bugüne kadar yapılmamıştır. Yazarın biyografisi, anılarında verdiği bilgilerden ve Mimesis Dergisi'nde yer alan bir söyleşi yazısından (Saral ve Esen, 2007) hareketle aydınlatılabilir.

pencereleri ise asimetriktir. Damlar oluklu kiremitten yapılmıştır. Çoğu bahçe içindedir veya arka cephelerinde bahçeleri vardır. Millet Meclisi'nin açıldığı yıllarda, mahallenin en lüks evlerinden biri, o dönem için ender görülen küçük bir hamamı ve havuzlu bir bahçesi olan Araf'ların evidir. Bu mahallenin en konforlu evlerinden Araf'ların ve Albukrek'lerin evi, sinagogu da restore eden İtalyan bir mimar tarafından 1909 yılında yapılmışlardır. Bu zengin evleri, Ankara'ya özgü mimari stili yansıtmazlar. 1940'larda bu seçkin ailelerin mahalleyi terk etmeleriyle evleri de özelliklerini kaybetmiş, ellilerden sonra oda oda kiralanmaya başlayan bir pansiyona dönüşmüştür. Mahalledeki tipik Ankara evlerinin girişinde taş döşeli, genellikle üstü kapalı bir avlu vardır. Tuvalet bu giriş avlusunda yer alır. Bu giriş avlusunda aynı zamanda büyükçe bir mutfak ve kiracılarla ortak kullanılan bir veya iki tane ambar bulunur. Merdiven altı ise kömürlük olarak kullanılır. Bu avlularda, o zamanın ulaşım aracı olan eşekleri barındıran bir de ahır bulunmaktadır. 1940'larda evlerin avlularından ahırlar tamamen kalkmıştır (Bahar, 2003: 97-100).

Ankara Yahudi Mahallesinin evleri zamanın en iyi evleri durumunda oldukları için, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'ya gelen milletvekilleri ve delegeler, Ulus Meydanı'ndaki Taşhan Oteli'nin yetersiz kaldığı durumlarda bu mahalleden oda kiralayarak pansiyoner olarak kalırlar. Ali Çetinkaya, Tunalı Hilmi, İ. Sabri Çağlayangil de bu yolu seçen tanınmış renkli kişiliklerdir. Hatta Beki Bahar, Atatürk'ün Ankara'da bir gece, o zamanın en güzel evi olan Yasef Ruso'nun evinde kaldığını, Ruso'nun torunundan duymuştur. Atatürk'ün kardeşi Makbule Hanım, Atatürk'ü görmeye geldiğinde aslen Tokatlı olan Kemal Sevilya'nın iki katlı küçük evinin üst katında misafir edilmiştir (2003: 86).

Beki Bahar, kırklı yıllarda bu mahallenin oldukça renkli bir yapıya sahip olduğunu söylüyor. Ankara Yahudileri, sokak çeşmelerinden su taşıyan, kömür, odun kıran, ateş yakan, ev işlerine yardım eden, nasırlı elleri kınalı, alınları dövmeli Kürt kadınlara 'bacı' kelimesinden Yahudileştirdikleri, yaşça küçüklük kadar sevgiyi de ifade eden 'bacıka' yani 'kız kardeş' sözcüğü ile seslenirler. Kış zamanı sayıları artan bu gurbetçi yardımcı kadınlara mahalle halkı acır, yaptıracak iş olmasa da onlara yemek verir. Ankara Yahudileri, diğerlerinden farklı olarak, birbirlerine, bula (yenge), sosbina (dünür), ermana (kardeş) vb. değişik sözcüklerle seslenirler (Bahar, 2003: 86-87). Beki Bahar, Ankara'ya taşındıkları gece, Yahudi Mahallesi'ndeki akrabalarının yanında kalır. Bu mahalledeki yardımlaşma, yazarın ilk defa geldiği Ankara'yı benimsemesinde etkili olmuştur:

Ankara Yahudi Mahallesi'nde tek bir gece yattım; İstanbul'dan geldiğimiz 1937 yılının Sonbaharı'nda. Geç vakit kente varmış o gece bir akraba evinde gecelemiştik. Sabah sabah erken uyanıp bulunduğum üst kat penceresinden baktığımda rengi solmuş oluklu kiremitten oluşmuş üst üste binmiş damlardan başka bir şey görememiş şaşkın kala kalmışken aşağılardan biri kuzenime sesleniyordu: "Ermana aa ermana" tatlı sıcak bir genç kız sesi

konukları olduğuna göre komşusuna bir ihtiyacı olup olmadığını soruyor yardım öneriyordu. Bu "ermanaa" sözcüğünü ilk duyar gibiydim; İstanbul'da kimse öyle 'abla deyip seslenmezdi... O an bir sıcaklık yayıldı çocuk kalbime sevdirek Ankara'yı ve Ankaralıyı zamanla kendimi Ankaralı duyumsayacak kadar... (Bahar, 1995: 188-189).

Ankara Yahudileri, kırklı ellili yıllarda mahalle dışına taşmaya başlarlar. Mahalleye de yakınlığı bakımından, yerleşmeyi tercih ettikleri bölge Yenışehir ve Sıhhiye'dir. II.Dünya Savaşı yıllarında özellikle Hamamönü'nde oturan varlıklı Ankaralılar da bir bir Yenışehir'e, evvelce inşa ettirdikleri dairelere taşınırlar. Ellili yıllarda Sağlık Bakanlığı'nın karşı tarafında apartmanlar inşa edilir. Strazburg Caddesi ile Necatibey Caddesi'ni birbirine bağlayan sokak olan Sezenler Caddesi de bu yıllarda bir Yahudi mahallesine dönüşür. Müslüman ve Yahudi aileler bu karma yaşam biçiminde iyi komşuluk ilişkileri kurarak kaynaşırlar; çocuklar bir arada oynar, gençler arkadaşlıklar kurarlar (Bahar, 2003: 118). Aslında bu kaynaşma otuzlu yıllarda da vardır. Beki Bahar, yerli Ankaralı olan Albert Çakır'dan, 1935'lerde mahallenin bir futbol takımı olduğunu, Türk Yahudi takımları arasında maçlar yapıldığını, bu maçların da Gençlik Parkı'nda bulunan Ayyıldız Sahası'nda düzenlendiğini duymuştur (Bahar, 2003: 92). Altmışlarda pek çok aile, Kavaklıdere'ye doğru kaymış ve kümeleşme kalmamıştır. Bazı Yahudi aileler de Yenışehir'den daha bir esnaf yeri olan Cebeci'ye taşınmışlardır. Böylece Yahudi Mahallesi'nde oturan pek az kişi kalmıştır. Seksenli yıllarda ise varlıklı aileler iş imkânları açısından daha cazip olan İstanbul'da iş kurarak, buraya yerleşmeye başlarlar. İki bin yılında Ankara'da on on beş aile vardır (Bahar, 2003: 118-119).

Günümüzde halk bilimi çalışmaları, ürün odaklı olmaktan çıkarılarak mekân odaklı bir hale gelmiştir. Kültürel mekânlarını kaybeden veya terk eden toplumların kültürel belleklerini de kaybettikleri fark edilerek, kültürün korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması konusunda kültür mekânlarının taşıdığı öneme yapılan vurgular kuvvetlenmiştir (Oğuz, 1918:87-90). Ankara'daki Yahudi toplumunun kültürünün hayat bulduğu yer olan mahallenin giderek ıssızlaşması bu kültürün de devamını sekteye uğratmıştır. Yahudi mahallesinden Ankara'nın Yenışehir bölgesine taşınmaları, gelenekleri, görenek ve kendilerine özgü seslenmeleri farklı olan Ankara Yahudilerini çok değiştirmiş; Ankara'dan göç etmeleri ise bu toplumu tarihe mal etmiştir (Bahar, 2003: 87).

Ankara Yahudi Toplumunun 'Somut Olmayan Kültürel Miras' Kapsamındaki Uygulamaları³

1. Toplumsal Uygulamalar, Ritüeller ve Şölenler

1.1. Evlilik ile İlgili Uygulamalar

Ailede evlilik yaşına gelmiş kız varsa ondan önce diğer kız kardeşlerinin, hatta ağabeylerinin bile evlenmemesi, Anadolu'da yaşayan Yahudi toplumunda benimsenen bir kuraldır. Bu kurala riayet etme zorunluluğu yüzünden bazı genç kızlar, arkasındaki kardeşlerinin önünü kapamamak için istemediği evlilikler yapmak zorunda kalmıştır. Beki Bahar'ın dayısının kızı Sol, kuzeni ile birbirlerine âşık olmalarına rağmen, ablası Estreya, henüz evlenmediği için evlenemez. Sol, daha ileri bir yaşta, kendinden küçük Binyamin Krespi ile evlenir:

Babamın dayısının kızı Sol, dört kız kardeşten ikincisiydi (...) Sol, benim hatırlamamın imkansız olduğu ilk gençlik yıllarında kuşkusuz hayat dolu bir taş bebektir. Akkrabadan bir fabrikatör Sol'u sevdi ve istediye de aile vermemiştir. Abla Estreya dururken, küçük mü verilecekti. Söz bile kesilmeden adam uzun süre bekledi. Gelgelelim Estreya'nın kısmeti İstanbul'da açılmadı. Günümüzde olsaydı Estreya belki manken bile olabilirdi. Ama o yılların güzellik anlayışına göre, kara mı kara, tepeden bakan, baca misali uzun, sıska mı sıska, bir deri bir kemik, vereme namzet, dalında kurumuş bu sırık fasulyesini beğenecek, koluna girdiğinde yakışıklı kalacak erkek bulmak kolay mıydı? O yıllarda 'Dame gudrura te dare ermuzura', yani 'semizle de güzellik kazan' geçer akçeydi. İstanbul'un gezginci muhtarları, ünlü çöpçatanları yıllarca başarısız kaldılar. Kâh Estreya burun kıvırdı beğenmedi, kâh beğenilmedi. Arada olan Sol'a oldu, onu seven kuzeni evlenmiş, Sol ise bahar yıllarını aşmıştı (Bahar, 2003: 145-146).

Evlendikten sonra gelin-kaynana dırdırları başlayınca, Sol'un damattan büyüklüğünü ve Bursalı oluşunu kayınvalidesi Ankaralı Madam Krespi, arkadaş toplantılarında dedikodu konusu etmiş, diğer hanımlar da, gelinin büyüklüğünün Müslümanlarca uğurlu sayıldığını söyleyerek ve 'Maz vale yerva de tu sivdat ke trigo ajeno', yani 'yabancı buğdaydan, kendi otun evladır' atasözüyle dışarıdan gelin almanın risklerine vurgu yaparak Madam Krespi'yi teselli etmeye çalışmışlardır.

Erkeğin yaş alması ise, iyi bir evlilik için engel değildir.

Konu komşu toplantılarında, dost ahbap ziyaretlerinde anneler, gerine gerine, eski, altın sikke anlamına gelen 'Dukkaadoo-vyejo' der, yillandıkça değeri artan eski altın sikkelerle evlenmemiş oğullarını bir tutarlar." Ankaralı anneler ise Anadolu etkisinde oldukları için, 'tohuma kaçtı' denmesinden korkarak oğullarının genç yaşta başını bağlamayı gerekli görürler (Bahar, 2003: 144).

³ 'Somut Olmayan Kültürel Miras' kapsamındaki uygulamalar sınıflandırılırken, incelediğimiz malzemenin elverdiği ölçüde (Oğuz, 2018: 136-152)'de yer verilen tasnif denemesi esas alınmıştır.

Evlilik yaşına gelmiş gençlerin tanıştırılmasında 'kazamentere' denilen profesyonel çöpçatanlar, bu mesleklerinin simgesi siyah uzun şemsiyeleriyle devreye girerler. Çöpçatanların çevreleri geniştir. Çok insan tanımakla kalmazlar, aynı zamanda insan sarrafıdırlar. Onlara başvurulmasa bile, bekâr bir erkek tespit ettiklerinde sorup soruşturarak, uygun kızları önerirler. Çöpçatanlara ise kız anne -babalarının daha çok başvurduğu bilinir. Çöpçatanlar iki tarafa da giderek adayların birbirine ne kadar uygun olduğunu ballandıra ballandıra anlatırlar. Aileler uygun görürse gençler, 'antrivista'⁴ denilen, bir akrabanın veya ahababın evindeki ilk tanışmadan sonra anlaşılırsa görüşmeye devam ederler. Beki Bahar, Aranyas ailesinin büyük kızı Korin'in, kendilerini yılda iki kez ziyaret ettiğini, bu ziyaretler esnasında kapılarını aşındıran çöpçatanlar sayesinde Korin'in bazı gençlerle tanıştırıldığını anlatırken, bu tanışma günlerinin nasıl gerçekleştiği hakkında da bilgi veriyor. Korin isminin Bursa Yahudilerince telaffuzu Kalo şeklindedir. Korin, Ladino dilindeki, uğraştıran bir işi ifade eden 'Kalo'yu evlendirmek' deyiminin canlı bir örneği olarak kimseyi beğenmeyen ve ailesini uğraştıran bir kızdır. İlk tanışma faslında, misafirin su içmemesi âdettendir. Gelin adayının kız kardeşlerinin veya başka bir genç kızın, damat adayının kararını değiştirme ihtimaline karşı bir tedbir olarak bu tanışma esnasında orada bulunmamasına özen gösterilir. Hatta davetsiz kapıya gelenler bile içeri alınmaz. Korin esmer, ince ve uzun bir kızdır. O yılların güzellik anlayışında ise pembe beyaz, etine dolgun kadınlar makbul olduğu için, Korin yüzüne beyaz pudralar sürerek kendini beğendirmeye çalışır (Bahar, 2010: 51).

Yahudi toplumunda 'ilk talip reddedilmez' diye bir inanış olduğu için genelde kızlar, kötü bir alışkanlığı yoksa kendilerine talip olan ilk erkekle evlendirilirler. Ankara Yahudi toplumu, İstanbul ve Bursa'da yaşayanlara göre, Anadolu geleneklerine daha bağlı, muhafazakâr bir yapıya sahiptir. Ankaralı kızlar ve erkekler, İstanbullu ve Bursalı kızlara ve erkeklere göre daha erken evlendirilirler. Özellikle yerli Ankaralılar arası nişanlar, evlenmeler genç yaşta olur. Türk usulü yapılan nişan ve düğünde geline takılar takılır. İlişkiler daha içtenliklidir. Kayınvalide Anadolu kadını gibi gelinini benimser (Bahar, 1995: 9).

Yahudi toplumunda, talip olunacak gelinde, zor günlerde kocasına destek olabilmesi için dikiş, nakış bilme becerisi aranır. Bursalı kızlar, kaynanaların aradığı tipten 'nekokera' (hamarat) iyi ev hanımları sayıldıkları ve kostüm dikebilecek ustalıkta terzi oldukları için tercih edilirler. Ayrıca Ankara'da drahoma⁵ önemsiz miktarlarda ve bazen de hiç verilmezken Bursalı kızlar erkek evine içi ipekli giysilerle dolu sandıkla gelmektedirler (Bahar, 2003: 145). Bundan başka, kayınvalide kızı hamamda görmeye çalışarak fiziki bir kusuru olup olmadığını görmeye

⁴ Antrivista: Çiftlerin evlenmeden önce birbirlerini görmek, tanımak üzere bir akrabanın evinde ilk kez karşılaşmaları.

⁵ Drahoma: Yahudi kültüründe gelin tarafının damada götürdüğü mal veya para.

gayret eder. Geçkin bekârların anneleri, zengin kızın daha görgülü olacağını düşünerek böyle kızların peşine düşerler; 'Çamaşırıcı karının kızı daha büyük bayrakla gelir' atasözünü de bu seçimlerine mazeret olarak ileri sürerler. 'Görgüsüz kız, seçilmişliğinden gururlanır, ne kimseyi sayar, ne de çula doyar' (Bahar, 2010: 52). Kısaca erkek anneleri kendilerine gelin seçerken mümkün olduğunca dikkatli olmaya çalışırlar. Yahudi toplumunda kurallaşmış bir deyimle göre 'bir nişanlı kızın on parmağı bir dili olmalı' nişanlı döneminde munis sessiz ve hamarat görünmeli...' Evlendikten sonra deyimini dileğince ters yüz etme ihtimali her zaman vardır (Bahar,1995: 171).

Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde hâlâ devam eden 'çeyiz asma' âdeti, Anadolu Yahudi toplumunda da 'Aparar Aşuar' adıyla geçmişte uygulanan bir gelenektir (Ünal, 2016: 227). Düğün faslı, haftanın başında kız evinde çeyiz asılmasıyla başlar. Bir iki gün asılı kalan bu çeyiz, gelinin ve annesinin gurur vesilesidir. 'Kız beşikte, çeyiz eşikte' sözü gereğince, gece gündüz göz nuru dökülen nakışlar, işlemeler de görücüye çıkmış olurlar. Çeyizin fazla olması kadar, onun zenginliğini ortaya çıkaracak tarzda asılması da çok önemlidir. Ankaralılar bu sergileme işinde ustadırlar. Beki Bahar, annesinin, çeyizini, yatak odasına gerdiği iplere gelişigüzel astığını, o gün yardıma gelen annesinin arkadaşı Virgini Araf'ın bu duruma hemen müdahale ederek, çeyizin bolluğunu gösterecek şekilde yeniden bir düzenleme yaptığını anlatır. Bu yeni düzenlemeyle kendini ortaya koyan çeyiz, başta Beki Bahar'ın kayınvalidesi olmak üzere herkesi büyülemiştir:

1948'de benim de çeyizim asılmıştı, ama anlaşılın annem bu işin kaidesini ve püf noktasını bilmiyordu. Yatak odasını boşaltmış, duvar boyunca gerdiği iplere sıra sıra gelişigüzel şekilde, terzi Mükerrerem'de dikilmiş ropları, yazlık kışlık tam yedi tane sabahlığı asmış, İstanbul'da Froso'da işlenmiş, Bursa'nın Hacı Resul fabrikasının hakiki ipek satenlerinden dikilmiş çamaşırları, birkaç çay örtüsünü masaya dizmiş, işi noktalamıştı. Neyse ki, Ankara'nın önde gelen ailelerinden, Araf'ların çok sevip saydığımız büyük kızı ve annemin arkadaşı Virgini Araf yardım için erken gelmiş de ailemizin şanı şöhreti kurtulmuştu. Virgini hemen işe koyulmuş, sabahlıklar bir tarafa, ropları karşı tarafa, sayıları ve özellikleri görünecek tarzda asmış, annemin, gereksiz, önemsiz deyip sandıktan çıkartmadığı çorabı, pabucu, işlemeli külotu, mutfak bezlerini çıkarıp dizince çeyizimin zenginliği ortaya çıkmıştı (...) Ciddiyeti ile ünlü kayınvalidem anneme 'ne çok şey veriyorsunuz öyle! Birazını da küçük kızınıza saklayın' demişti (Bahar, 2003: 148).

Anadolu Yahudi toplumun düğün öncesi ritüellerinden birisi de tevila uygulamasıdır. Gelin, düğünden önce, manevi bir arınma yöntemi olan ve hayatın belli dönemlerine yeni ve temiz bir başlangıç simgeleyen 'Mikve' adı verilen havuza dalar. Kar suyu ve yağmur suyundan oluşan bu havuza dalmaya 'tevila' adı verilir. Bu uygulama, İslâm dinindeki 'gusül abdesti'nin karşılığı olarak düşünülebilir.

Gelinin düğünden önceki son perşembe günü veya düğünden bir gün önce mikveye dalması gerekmektedir. Gelin önceden tamamen yıkanıp temizlendikten sonra genellikle bir yardımcı kadın eşliğinde mikveye yedi defa dalar (...) Ailenin kadınlarının da katılımı ve ikramlar ile eğlenceye

dönüşen mikve uygulaması, Anadolu'da uygulanan gelin hamamlarına benzemektedir (Ünal, 2016: 228-229).

Düğünden önce, 'kutsal su yoluyla yıkanarak arınma' geleneği, düğünle ilgili diğer bazı uygulamalar gibi, 'Kutsal Evlilik Ritüeli'⁶ne dayanmaktadır. Antik geleneklere bağlı olan bu ritüel, Anadolu'da yaşayan bütün toplulukları etkilemiştir. Yahudi toplumu ile Türk halkının düğünlerinde görülen ortak unsurlar, her iki toplumun etkileşimini göstermekle beraber, her iki kültürün 'Kutsal Evlilik Ritüeli' gibi bir ana kaynaktan esinlenmiş olmalarından kaynaklanmaktadır.

Yahudi toplumunda gelin hamamı, Ankara'da tarihi Şengül Hamamı'nda komşular, akrabalar ve eş dostun katıldığı neşeli gruplarla cuma günleri yapılır. Bu hamamda gelinlerin düğün arifesinde yerine getirmeleri gereken dini uygulamalar için 'Tevila' odası adı verilen bir bölüm de bulunmaktadır. Düğünden önce gelinlerin, aylık adetlerinden sonra ise hanımların Tevila odasında bulunan özel bir havuza girmeleri gerekir. Yıkanma kaidelerini bilen bir hanım da mutlaka gelinlere refakat eder. Günümüzde sadece gelinler için bu gelenek sürdürülmektedir. Kırklı yılların sonunda eğer, evin banyosu uygun bir yapıya sahipse gelin evde de yıkanabilmektedir. Beki Bahar, Bursa'dan Ankara'ya gelen kuzeni Sol Baruh ve kendi gelin hamamının evlerinde yapıldığını söyler. Onların gelin hamamı, cuma değil, pazar sabahı yani damadın hamam günüyle eş zamanlı olmuştur. Beki Baharların oturduğu Ercan Apartmanı'nın büyük banyosu ve hantal küveti, sadece akraba gelinlerinin değil, hafta sonu izne çıkan akrabadan askerlerin de banyo yapmaları için elverişlidir. Beki Bahar'ın annesi, yıkanmadan sonra geline, saya saya kırk tas su dökerek dualarla, dileklerle Yahudi geleneğine uygun bir tören yapmıştır. Aile dayanışmasının önemsendiği bir evde büyüyen Beki Bahar, 'arada sevgi varsa, insan dar yere de sığar' anlamına gelen 'Ken bien se kere en poko lugar kave' atasözünü aktararak, evlerine gelen misafirlerin eksik olmadığını, annesinin ise, yorulsa da bundan hiç şikayet etmediğini dile getirir (Bahar, 2003: 160-161).

İstanbul'dan Bursa'ya gelin gelen bir yakınlarının, Şengül Hamamı'ndaki gelin hamamına annesini temsilen katılan Beki Bahar, o sıralar henüz on üç, on dört yaşlarındadır. Bahar, hamamda kadınların söylediği bir gelin türküsünden bahseder:

⁶ Kutsal Evlilik (Hicros Gamos) ritüeli özellikle Anadolu ve Orta Doğu tarım toplumlarında karşımıza çıkan bereket tanrı ve tanrıçalarının cinsel birleşimlerini içeren mit ve ritüellerdir. Bu ritüel yılda en az bir kez insan biçimli olarak düşünülen bu tanrı ve tanrıçaların yeryüzüne bereketi getirmek amacıyla cinsel birleşimlerini içerir (...) Kutsal Evlilik Ritüeli, Anadolu ve çevresindeki tarım kültürünü yaşayan tüm eski uygarlıklarda görülen bir ritüeldir. Ritüelin kutlanışındaki amaç, doğayı büyü yolu ile etkilemek ve böylece mevsimsel döngünün aksamadan yürümesini sağlamak, bunun sonucunda da bol ürünle yaşamın ve soyun devamlılığını garanti altına almaktır. Ritüelin tören aşamaları Anadolu ve çevresindeki bütün uygarlıklarda, törensel sıralamadaki küçük farklılıklar dışında, hemen hemen aynıdır" (Çetin, 2008: 111, 113).

Gelini soyarlarken bir tarafta iki kadın tef çalıyor, diğerleri de şarkı söyleyerek eşlik ediyorlardı. Annemin bilmediği, dolayısıyla benim de bilmediğim bir gelin türküsü söyleniyor, türküde gelin anası çeyizi az buluyor ve kız annesine durmadan 'Poko le daş la mi kosfuegra' , yani 'Dünürüm az veriyorsun' deyip duruyor, her deyişinden sonra da yeni bir şeyler koparıyor, isteklerinin sonu gelmiyordu...ta ki gelin annesi, doğacak ilk erkek çocuğun beşiğini sallayacak küçük bir uşak vermeyi vaat edene kadar (...) Bu arada birkaç hanım paketlenmiş siniler açıp duruyor, büyük, bokal denen iki şişeden bardaklara bir şeyler dolduruyorlardı. Genç hanımlar tepsi elde, tümü ev yapımı limonata, şurup, börek, içi cevizli, o zamanlar bizlere özgü olan ama şimdi tüm pastanelerin ürettiği borekaslar sundular (Bahar, 2003: 162-164).

Çeyiz asma faslı ile başlayan düğün törenleri düğünden bir önceki gece erkek ve kız evinde ayrı ayrı kutlanmaktadır. O gece gelin ile güvey birbirini görmezler. Düğün sabahı ise bir hayli telaşlı olmaktadır:

Berber eve gelir, damat hesabına gelinden başka yakınlarının da saç yapılırdı. Berberlerin getirdiği demirden, üstü delikli, ispirtoyla yanan, alev saçan dört köşe küçük ocaklarda maşalar bir güzel ısıtılır, saçlar lüle lüle yapılırdı. Sonra gelin ve arkadaşları bir odaya kapanır, gelini giydirirken ayakkabısının altına, bir an önce kısmeti açılınsın inancı ile henüz bekâr olan arkadaşlarının isimleri yazılırdı. Kız annelerinden kimisi dayanamaz, kapıyı aralayarak, 'benim de kızımı yazdınız mı?' diye sorarlardı. Pudra, ruj gibi makyaj malzemelerini de erkek tarafı karşılardı. O zamanlar Ankara'da, nişan töreninde erkek tarafı çiçek ve çikolata getirmekten başka, takı da takar, iç kapağı aynalı, içine ruj, pudra, rimel gibi malzemelerin konacağı süslü, içi kadife kaplı, tuvalet kutusu dedikleri bir kutu da gönderirdi. Dini bayramlarda da bir tepsi baklava ile hediyeler olmazsa olmazdı (Bahar, 2003: 149).

Gelinin ve yakınlarının saçlarının damadın hesabından yapılması, gelinin ayakkabısının altına bekâr arkadaşlarının isimlerinin yazılması, makyaj malzemelerini erkek tarafının alması, nişanda takı takılması ve dini bayramlarda geline hediyeler gönderilmesi günümüz Türk toplumunda da halen yerine getirilen uygulamalardır.

Düğün sabahı bu saç yapma telaşı ile birlikte bir yandan da sofraya hazırlanır. Saçı başı yapılmış ve gelinliğini giymiş olan gelin başköşeye oturtulur. Mevsimine göre, her türden börekler, peynirler, tuzlu balıklar, cevizli kuru ve alhaşu denilen türden şerbetli hamur işleri, borekitazlar, tatlı tuzlu kurabiyeler, meyvelerle sofraya donatılır. Sadece et türünden yiyecekler sofrada yer almaz. Sesi güzel birisi, gelini şenlendirmek için bir gelin ezgisine başlar. Özellikle Ankaralı hanımlar daha hareketli olduklarından tefsiz, şarkısız bu sabahı bitirmezler. Bu keyifli koro, sinagoga gitme zamanına kadar sürer. Erkek tarafında ise o sabah damat hamama gider, dönüşte aile içinde daha sade bir yemek yenir. Kayınvalide gelininden hoşnut değilse bu yemek daha sade olur (Bahar, 2003: 151).

Sinagog sonrası verilen düğün yemeği ve eğlence ile düğün devam eder. Beki Bahar'ın kuzeni Sol'un ve Binyamin'in düğün yemeği ve eğlencesi,

damadın akrabası olan Gavriel Badi'lerin iki katlı küçük evinde tertiplenmiştir. Beki Bahar bu düğünden hatırında kalanları anlatırken, kenarları kalaylı, yuvarlak ve yayvan olan, adına pastera dedikleri kocaman kabın içindeki yağlı pilavın çocuk yaşta olduğu için kendisini çok şaşırttığını söyler. Bu evde misafirlerin ağırlanması için karyolar kaldırılmış, her taraf oturma ve yemek odasına dönüştürülmüştür Kız tarafının hatırlı misafirleri üst kata buyur edilirler. Düğünde ayrıca ud, kanun, keman, tef ve darbuka çalan üç kişilik bir saz heyeti yer almıştır. Judeo- Espanyol romanslarına repertuarlarında yer vermeyen bu saz heyeti, Klasik Türk musikisinden ve neşeli halk türkülerinden seçilmiş parçaları çalıp söylerler (Bahar, 2003: 153-154).

Zifaf sabahı ise, erkek evinde '*gelinin aklanması ve damadın başarısı*' onuruna, sadece yakın akrabaların katıldığı '*dezayuno de boda*' (düğün kahvaltısı) denen bir ziyafet verilir. Sofraya konan kırmızı ve beyaz reçel gerdek gecesinin renklerini simgeler. Düğünün ertesi günü yapılan kahvaltıdan itibaren '*Hupa Haftası*' adı verilen, damadın işe gönderilmediği, gelinin ise koltuğunda bir iş yapmadan oturtulduğu bir hafta başlar. Bu süreç, damadın ailesi için çok yorucu ve masraflı bir hafta olsa da '*şükranla, mutlulukla ve şikayetsiz*' karşılanır. Kırklı yılların sonu, yavaş yavaş bir değişimin kendisini hissettirdiği yıllardır. Ankara'ya göre geleneksel uygulamaların daha erken çözüldüğü İstanbul'da, Hupa Haftası bir iki güne indirilmiştir. Her ne kadar yaşlı insanlar bir anlam veremese de, bir iki geceliğine otele gitme ve balayı olayı başlamıştır (Bahar, 2003: 151).

Damat, evin en büyük oğluysa ve babası da hayatta değilse yeni bir ev açması uygun olmadığından, evin erkeği (balabayı) sıfatıyla, karısıyla birlikte kendi ailesinin yanında oturur. Genellikle yeni evlilerin ekonomik durumları ayrı ev açmaya yetmediği için, birkaç yıl erkeğin ailesiyle birlikte oturmak büyük bir avantajdır. Böylece yeni evliler, bir işe atılabilmek için gereken sermayeyi biriktirme imkânı bulurlar. Gelin hanım da görümcelerin ve kayınvalidenin söylenmelerini bir süre çekmek zorunda kalır. Erkeklerin annelerinden çok, küçük kız kardeşleri geçimsiz ve kıskanç olarak tanımlanmıştır. Yahudice küçük görümceler anlamına gelen kunyadikas sözcüğü, gelinlerin ve halkın dilinde, küçük yılanlar anlamına gelen kulevrikas sözcüğüne dönüşmüştür (Bahar, 2010: 130).

Beki Bahar, Ankara'da Gelibolu Sokağı'nda, tek katlı müstakil bir evde kayınvalidesi ve görümcesi ile oturan kuzeni Sol'un gelin odasını şöyle tanıtıyor:

Evin en büyük odası doğal olarak yeni evlilere verilmişti. Odanın ortasında dört iskemleli bir masa, duvara dayalı çift kişilik bir yatak, komodin ve gardırop dururdu. Tam karşıdaki duvarda pencere altından kapıya kadar bir sedir uzanırdı. Üçüncü duvarda ise endam aynalı bir tuvalet masası vardı ki vitrinimsi yerinde, nişanda erkek tarafının gönderdiği kadife makyaj kutusu, kapağı açık olarak dururdu (Bahar, 2003: 155).

Beki Bahar, anılarında, ölen ablasının yerine geçmesi ve yeğenine bakması için küçük yaşta, kendisine hiç sorulmadan, eniştesi ile evlendirilen anneanesi Ester'in trajik hayat hikâyesinden de bahseder. Bu tür evlenmeler çok yaygın olmasa bile her toplumda görülebilmektedir. Ester, kısacık yaşamına iki evlilik ve iki savaş sığdırmıştır. Eniştesi Albert Kaneti ile evlendirilen Ester, doktorun vakitsiz ölümü ile genç dul kalacak, bu kez kendi yaşında kızları olan Beki Bahar'ın dedesi evlenecektir. Eşinin ölümü ile, arka arkaya üç çocuk doğurduktan sonra, yirmi beş yaşında yine dul kalan Ester, terzilik yaparak geçimini sağlar (1995: 80-81).⁷

1. 2. Doğum, Ölüm ve 'Çocuk'la İlgili Uygulamalar

Anadolu Yahudi kültüründe 'faşadura' adı verilen, henüz anne karnındaki çocuğa 'gömlek biçme' töreni, çocukla ilgili kültürel uygulamalar arasında en dikkat çekici olanıdır. Hamileliğin beşinci ayının sonuna veya yedinci ayının içine denk gelen pazartesi veya perşembe günleri kutlanan bu törene aile ve yakın davetliler katılır. Bebeğe, doğduğu anda ilk giydirilecek gömleğin kumaşı, anne ve babası hayatta olan bir aile yakını tarafından, davetlilerin iyi dilekleri arasında kesilir. Beki Bahar'ın annesi, ikinci kızı Ester'i de kendi evlerinde dünyaya getirir. Bebeğin yaşı uzun olsun diye, faşadura töreninde dikilen gömleği bebeğe giydirmek görevi de ablası Beki Bahar'a verilir (Bahar 1995: 89). Kırklı ellili yıllarda anneler, genellikle bütün çocuklarını evde, ebelerin, nadiren de doktorların yardımıyla doğururlar. Yeni doğan bebeğe, uzun ömürlü olması için gömlek giydirilirken, uzun ve rahat bir hayat sürmüş yaşlılar, ölüme, neşe içinde, tefle uğurlanırlar (Bahar, 2000: 46-47).

Lohusa yatağının baş tarafına sırma işlemeleri kırmızı kadifeden veya atlastan bir tür duvar halısı asmak da âdettendir. Halının üzerine, lohusayı kem gözden koruyacağına inanılan bir demet ruda bitkisi (sedefotu) ve nazar boncuğu iliştilir. Beki Bahar'ın kız kardeşine adını veren anneanesi Ester, küçük yaşta karnında çocuğu ile dul kaldığı için, Ester'in lohusa yatağının başucuna, bu olayı hatırlatan siyah bir kumaş asılmıştır (Bahar, 2010: 142).

Yahudi kültüründe ilk erkek toruna büyükbabanın adı verilir. Bu gelenek hem soyun hem de adın devamını sağladığı için önemsenmektedir. Bebek sünnet edildiğinde, büyükbaba, torununun sağdıcı olur; sünnetin ve ziyafetin masraflarını o karşılar. İkinci erkek çocuk ise anne tarafındır. Torunun ismini bu sefer anne dedesi koyar; sünnet de ondan sorulur (Bahar, 2010: 174).

⁷ Beki L. Bahar, Yahudi toplumunun gelenek ve göreneklerini tiyatro eserlerinde de işlemiştir. Dört kentin Yahudi yaşamından kesitler verdiği *İkiyüzbininci Gece* (Özdemir Basımevi, İstanbul: 1986), folklorik öğeler bakımından zengin bir oyundur. Oyununun Edirne bölümü, anneanesinin, şair ve meddah büyük dedesi Nathan Malki'nin ve onun ailesinin hayat hikâyesini konu alır. Bk. (Ulusoy-Tunçel, 2007: 109-117).

Yahudi kültüründe, 'bohora' adı verilen evin en büyük kızı, diğer kardeşlerinden ayrılır. Bohora, anneden sonra gelen, diğer kardeşlerine bakan, her işe koşturulan ve anneyi rahatlatan çocuktur. Kız çocuklarının okumuşluğunun önemsenmediği ve annenin peş peşe çocuk doğurduğu o dönemde tabii olarak 'bohora' da okula gönderilmez. Bu arada, bohora evlenmeden diğer kardeşler de evlenemez. Beki Bahar, kayınvalidesi Sara Papu'nun, iki kız kardeşi dâhil bütün kardeşleri okula gönderilirken, ailenin en büyük kızı olduğu için okula gönderilmediğini anlatır. Sara, iyi bir terzi olan annesine yardım etmesi için incecik bileğine sarılan ipe kız kardeşinin beşiğini sallamakla görevlendirilir. Eve gelen bir din adamı ona okumayı yazmayı, basit hesap işlemlerini öğretir. Biraz din bilgisi verir. Sara, terziliği de annesinden öğrenir. Böylece evden ayrılmadan öğrenimini tamamlamaya çalışır (Bahar, 2010: 188).

1. 3. Çocuk ve Yetişkin Oyunları

İkinci Dünya Savaşı öncesi, radyonun ve televizyonun bir eğlence aracı olarak başköşeye geçmediği o yıllarda, akrabalar ve komşular, gece ziyaretlerinde bir araya gelerek hem sohbet ederler hem de oyunlar oynayarak eğlenirler. Beki Bahar, bu toplantılarda oynanan aile oyunları arasında, kart, papazkaçtı, fincan ve tombala oyunundan bahseder. Bu toplantılarda bazen ebeveynler çocuklarını ortaya çıkartarak şiir, şarkı söylemeye, dans etmeye zorlarlar. Fıkra dağarcıkları zengin ve taklit becerisi olan kimseler de fıkralar anlatarak geceyi neşelendirirler. Bu fıkraların kahramanı, Nasreddin Hoca'nın benzeri bir Yahudi tip olan Coha'dır. Bazen de Ladino, Türkçe ve Fransızca kelime oyunları oynanır. "Örneğin bir Fransız, bir helvacı dükkanına girer, 'Qu'est-ce que ça?' diye sorar. Dükkançı 'kes kes' anlar durmadan helva keser (Bahar, 2010: 68-69).

Beki Bahar, o yıllarda çocukların oynadığı oyuncaklar arasında olan 'diabolo'dan da söz ediyor. Yazar, çocukluğunun ilk yıllarını geçirdiği İstanbul'da, Arnavut taşı döşenmiş sokaklarda ip atlamakta ve çocukların gözde oyuncağı olan diabolosu ile oynamaktadır:

Diabolo, o günlerde moda olan kolay oynanan 'yoyo'ya benzemezdi. Bir cins beyaz hafif tahtadan yapılırdı en makbulleri Edirne'den gelirdi. Sivri uçtan bitişmiş iki koni iki topaç gibiydi, boy boy olurdu. İki tahta sap arasında gerili bir sicimde bir süre yuvarladıktan sonra hızla havaya atar sicim üstüne düşürerek yakalardık. Diabolo, şeytan demektir...Şeytan elimde bir tutsak, defalarca ara vermeden havaya atar tutardım. El, kol, görüş mahareti isteyen, kırklara doğru biz kız çocukların müthiş oyuncağı... (Bahar, 1995: 49).

Ankara'da, Yahudilerden çok Müslüman Türklerin oturduğu bir muhitte yaşayan ve eğitim alan Beki Bahar, ahiler diyarı olan bu şehirde, toplumlar arasındaki dayanışmanın diğer şehirlere göre çok daha ileride olduğunu belirtiyor. Kuraklık zamanlarında halkı arkalarına alan üç dinin temsilcileri; hoca, papaz ve haham birleşerek yağmur duasına çıkarlar. Yahudilerin dinî ayinlerinde yer verdikleri ilahilerle, Türk tasavvuf ilahilerinin etkileşiminden doğan ve başlangıcı 16. yüzyıla dayanan, Osmanlı

Yahudilerinin tasavvuf müziği olarak tanımlayabileceğimiz Maftirim' müziği de bu dostluğun göstergelerinden biri olarak varlığını sürdürmektedir (Bahar, 2010: 136).

2. Doğa ve Evrenle İlgili Bilgi ve Uygulamalar

2. 1. Mutfak Kültürü ve Konuk Ağır lama Adetleri

Anadolu insanının yıllarca koruduğu kültürel değerler arasında en önemlisi olan komşular, akrabalar arası yardımlaşma ve konukseverliğin, Yahudi toplumu arasında da, mahalle kültürünün hâkim olduğu o yıllarda bütün canlılığıyla devam ettirildiğini görüyoruz.

Yahudi mahallesinde kışlık yiyecek hazırlıkları imece usulüyle yapılmaktadır. 'Bacı' adıyla çağrılan kadınlar, ev işlerinde hanımlara yardım etse de mahalle halkı, birbirinin yardımına koşmaya hazırdır. Birçok evde, erişteden çok 'pipitkaz' dedikleri arpa şehriyesi yapılmaktadır. Mahalle halkı, arkadaşlar ve akrabalar, günleri kararlaştırarak, sırayla, her evin işini birlikte yaparlar (Bahar, 2003: 124). İstanbullular, teneke kutularda satılan Ermiş konservelerine rağbet ederken, Ankara halkı, yaz sebzelerini kurutarak, kendi sucuklarını kendileri yaparak, kavurmaları tenekelere basarak kışa hazırlıklı girerler:

Ankaralılar yaz sebzelerini kendileri evde kuruturdu. Taze fasulyeler, dilimlenmiş patlıcanlar, kabaklar, bamyalar, biberler iplere dizilir ve pencerelerin pervaz aralarına asılırdı. Kaşer kıyma, tekrardan kıyma makinesinin ucuna takılan huniden geçirilerek kurutulmuş bağırsaklara doldurulur, kangal kangal sucuk yapılırdı. En önemlisi 'hale' dedikleri kavurmaydı. Varlıklı olanlar tüm bir danadan kavurma yapardı. Kavurmayı, kimisi kemikleri ayrı, eti ayrı tenekelere basarken, kimisi de tabaklara doldurur, yağın içinde donan etler birer tekerlek oluşturur ve bir torbaya konarak soğuk yerde asılı şekilde saklanırdı. Gerektiğinde kolaylıkla bir parça koparılarak yemeğe katılır, et az da olsa yağı tat verirdi (Bahar, 2003: 123).

Hâkim Anadolu kültüründe olduğu gibi, Yahudi kültüründe de insanların akrabalarına veya arkadaşlarına habersiz ziyaretler yapması sorun oluşturmamakta; evin yapısı, ailenin maddi durumu veya mevsim şartları misafir ağırlamayı zahmetli hale getirirse bile, konukseverliği önemseyen ev sahibi, bütün zorlukların üstesinden gelmektedir. Beki Bahar, Yahudi mahallesinde yaşayan kuzeni Sol'a, bazı pazar günleri habersiz misafir gittiklerini, kuzeninin onları, her evde bulunabilen mütevazı ev yemekleriyle ağırladığını anlatırken akrabalık ve konukseverliğin o yıllarda taşıdığı öneme dikkat çekiyor. Kavurmadan yapılan türlü, hoşaf, bulgur, pirinç, sucuk, börek ve tuzlu balık gibi yiyeceklerin bazıları, güz mevsiminden hazırlanır ve misafir gelince de kolayca yemeğe dönüştürülerek ev sahibini mahcup olmaktan kurtarır:

Hamarat Sol için, cuma yemeklerinden arta kalan bir şey olmasa da, bizleri ağırlamak işten değildi. Turşu ve pancar hazır olurdu, evde kara turp eksik olmaz, salata da eklenir, dilimlenmiş sucuklar şaraba ya da rakıya meze olurdu. Kavurmanın içine haşlanmış kuru sebzeleri katıp bolca da ev salçası ekledin mi al

sana ana yemek olarak nefis bir türlü...Ama bizler ister bulgur pilavı olsun ister pirinç pilavı, yanında sobada kızdırılmış sucuk ve kurutulmuş meyvelerden yapılan hoşafı yeğlerdik. Tabii biz de eli boş gitmezdik, annemin pişirmekte usta olduğu börek, tuzlu balık ve tatlı cinsinden bir şeyler götürürdük. Geldiğimizi duyan komşular veya akrabalar da gelir, yemeğe katılanlar da olurdu (...) Avlu gibi bir bahçeye açılan iki odasının karşısında bir mutfağı vardı. Karakışta o mutfakta iş görmek ve misafir ağırlamak zor olmalıydı ama o yıllarda akrabalık kutsaldı ve konukseverlik vardı (Bahar, 2003: 124).

Beki Bahar, annesinin ve onun kuşağının misafire ikramı çok önemseydiğini, ister yemeğe gelsin isterse şöyle bir uğrasın, her misafire mutlaka tatlı ikram edildiğini belirtir. Her evde, bir tepsi, bir güzel kâse, bardaklar, gümüş kaşıkların bulunduğu iki kaptan oluşan bir tatlı takımı mutlaka vardır. Misafire tatlı verilmeden kahve ikram etmek ayıp karşılanır. Konuklar daha hatırlı insanlar ise veya bir kutlama varsa, tatlı tepsinde iki tür reçel ikramından sonra, ev yapımı likörle fondan veya badem ezmesi ikram edilir. 'Gute' adı verilen ikindi kahvaltısında ise misafire, çay yerine ev yapımı şuruplar eşliğinde börekler ve kekler ikram edilir. Kış günleri misafire, şurup yerine, kabuğu kıvrılarak çiçeğimsi bir görünüm verilen portakalın yanına ev yapısı bisküvi, baton sale (susamlı veya çörekotlu çubuk) ve kahve sunulur. Ev sahibi misafirin önünde elinde tepsiyle durur. Misafir, reçelden tek bir kaşık alarak kaşığı kirli kaşıkların bulunduğu kaba koyar (Bahar, 1995: 41-42).

Yahudi toplumunda 'masapan- marzipan' adıyla bilinen badem ezmesi sünnet düğünlerinde ikramı şart bir yiyecektir. Beki Bahar, günümüzden altmış, yetmiş yıl kadar önce, büyük bir parça İspanyol ekmeği (pandispanya) üzerine bir baklava dilimi kadar badem ezmesi parçası konularak paketler içinde ikram edilme geleneğinin artık terk edildiğini, zamanla bu iki malzemenin küçük boyda oyuncaklar içine konulması âdetinin ortaya çıktığını belirtir. Günümüzde ise birkaç badem şekeri içeren minnacık bir poşet, küçücük bir oyuncak parçasına tutturulup misafirlere verilmektedir. Geçmişte, sünnet düğünlerinde ikram edilen, badem ezmesi, bazı ailelerde, ustalar, eve getirtilerek evde yaptırılır. Bugün sünnet düğünlerinde badem ezmesi -pandispanya ikram etme geleneği artık geçmişte kalmıştır (Bahar, 2010: 134). Beki Bahar, 1966 yılında bir İspanya gezisinde 'masapan'ın, Toledo'nun milli tatlısı olduğunu öğrenir. Hattâ, badem ezmesinin Madrid'de bir pastanede, 1492'de Hıristiyanlığı kabul etmeyen Yahudileri İspanya'dan uzaklaştıran kral ve kraliçenin adının yazılı olduğu küçük renkli ambalajlarda satıldığını öğrenince şaşkınlığı daha da artar. İspanya kökenli olduğu su götürmez olan bu tatlının nasıl olup da Yahudi geleneğinde yaşamaya devam ettiği merak uyandırıcıdır (Bahar, 2000: 215).

Beki Bahar, yatılı misafirlerin bile aileye yük olmadığını belirterek, günümüzde zayıflayan bir değer olan konukseverliğin o yıllardaki önemine vurgu yapar:

Annelerimiz hamarat, sevecen kadınlardı, işten yüksünmezlerdi. Biz çocuklar da yataklarımızı konuklara seve seve verir, annelerimizin yatağının ayak ucuna kıvrılıp uyurduk ama annelerimiz kuşkusuz rahat edemezlerdi. Evlerimizde konuk olağandı, asla şikayet olmazdı (Bahar, 2003: 142).

2. 2. Hastalıkla İlgili Uygulamalar

Beki Bahar, yazılarında halk hekimliği ve halk inanışları kapsamında düşünülebilecek bazı uygulamalardan da bahsetmiştir. Anadolu Yahudi toplumunun inanışına göre bir çocuk küçük yaşlarda iyileşmeyen bir hastalığa yakalanmışsa, adı değiştirilerek hastalıktan kurtulması beklenir. Beki Bahar'a da babaannesinin adı olan 'Kadun'la eş anlamlı 'Luiza' ismi konmuşken, iki üç yaşında doktorların çaresiz kaldığı bir hastalığa yakalanınca, iyileşmesi umuduyla adını 'Beki' olarak değiştirirler. İyileşmeyen hasta çocuklar için düşünülen bir başka yöntem de çocukları yalancıkta satma işlemidir. Türkçede konulan 'Satılmış' ismi yerine, Yahudi kültüründe 'satin alınmış' anlamına gelen, erkeklere 'Marko', kızlara ise 'Merkada' adı konulur. Satın alma yöntemi daha çok akrabalar arasında olmaktadır. Satın alan kişi, bayramlarda çocuğa hediyeler verir (Bahar, 1995: 121). Aslında çocuğun yaşaması için başvurulmuş bu yöntem ufak tefek farklılıklarla bütün Türk toplumlarında görülen geleneksel bir davranış tarzıdır; "...çocuk doğduktan sonra başka bir aileye verilir. Çocuk bu ailenin yanında yedi veya kırk gün kalır, babası gelerek belirli bir miktarda para ödeyerek kendi çocuğunu satın almış sayılır ve bu çocuğun adı Satkın, Satılan, Satılbal konulur. Çocuğun verildiği ailenin çok sayıda çocuğu olması, aile bireylerinin uzun ömürlü olması önemlidir" (Polat, 2005: 109). Beki Bahar, ellili yıllarda, özellikle asabi hastalıklarda etkili olan, 'aldulko' adı verilen, bir tür kocakarı tedavi yöntemine benzeyen bir uygulamadan da söz ediyor. Kendisinin de başvurduğu bu yöntemde hasta ve tedavisi sekiz gün bir eve kapanır, kimseye görünmezler. O yıllarda bu tedaviyi yapan bir iki kişi vardır (Bahar, 2003: 187).

Sonuç

Beki Bahar Ankara Yahudi toplumunun kültürel mirası hakkında deneme ve anı yazılarında; gözlemlerine, hatıralarına ve anlatılanlara dayanarak, zengin bir malzeme ortaya koymuştur. Yazarın belgelere dayanan araştırma yazıları da, bu malzemeyi teyit ederek destekler. Bu yazılardan hareketle, hâkim kültür olan Anadolu Müslüman kültürü ile azınlık konumunda olan Anadolu Yahudi kültürünün karşılıklı hoşgörüyeye dayanan bir anlayışla uzun yıllar öncesinden başlayarak yan yana yaşadığına tanık oluyoruz.

Somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında 'mekân'ların önemi, Ankara Yahudi Mahallesi örneğinde de karşımıza çıkmaktadır. Beki Bahar ve ailesi bu mahallede oturmamış olsa bile, mahallenin varlığı ve buradaki akrabalara yapılan ziyaretler bazı kültürel uygulamaların devam ettirilmesinde etkili olmuştur. Ankara'dan, cazip iş imkanları sebebiyle ve

üniversite eğitimi için, İstanbul'a yapılan iç göçler ve İsrail'e yapılan dış göçler Ankara'daki Yahudi nüfusu azaltmıştır. Altmışlı ve seksenli yıllardaki siyasi olaylar da bu göçlerin sebeplerinden biridir. Ankara bir İç Anadolu kenti olduğu için, burada yaşayan Yahudilerin geleneklerindeki çözülme, İstanbul ve Bursa'da yaşayan Yahudilere göre daha geç gerçekleşir. Bununla birlikte mahallenin işlevini kaybetmesi ve iki binli yıllarda nüfusun, artık aile bile sayılamayacak tek tük bireylerden ibaret kalması bu toplumu ve yaşayışı 'arkaik' bir yapıya dönüştürmüştür. Ellili yılların sonunda bile, geleneklere karşı çıkıp özgür hareket etmek isteyen bireyler vasıtasıyla bazı uygulamalarda gevşemeler görülür. Mesela Pudu Hepa haftası birkaç güne indirilmiş, balayı için oteller tercih edilmeye başlamıştır. Günümüzde insanların, geleneklerin gereklerini yerine getirmek yerine, modern hayatın hızını kesmeyecek ve kendi konforlarını bozmayacak şekilde hareket etmeleri, sadece Yahudi toplumunda değil, her kültür tabakasında görülen bir değişimdir.

Beki L. Bahar, Ankara'daki Yahudi Mahallesini ve Yahudi toplumunu anlatırken, başta kendi ailesi olmak üzere, bu toplumun gelenek ve göreneklerini temsil eden, bu konuda bir 'örnek' ve 'kalıp' oluşturan temel ailelerden yola çıkmıştır. Kolektif belleğin oluşmasında ve gelişmesinde ulus gibi geniş gruplardan ziyade dini grupların, meslek birlikteliklerinin, köy, mahalle ve şehir gibi daha dar grupların etkili olduklarını biliyoruz (Halbwachs, 2017: 76). Osmanlı'da mahallelerin oluşumunda en önemli unsur olan din faktörü, Ankara'da dar bir çevrede varlığını yüzyıllarca sürdürmüş olan Yahudi Mahallesinin de kültürel uygulamalarının hareket noktasını teşkil eder. Küçük gruplarda, bireylerin yaşamları ve davranışları daha kolay ve etkili bir şekilde kaydedilir. Bireyin hafızası, hatırlarını aktarmakta güçlük çekerse, grubun diğer üyelerine baş vurabilir. Beki Bahar da, Ankara'daki Yahudi toplumunun geçmişini ve kültürel uygulamalarını araştırırken dağarcığındaki bilgileri yeterli bulmadığı için, çevresindeki bazı insanların tanıklığından yararlanmıştır. "Tarih, bir nevi geleneğin bittiği noktada, toplumsal hafızanın söndüğü ya da ayrıştığı anda başlar" (Halbwachs, 2017: 76). Beki Bahar, Yahudi Mahallesi'nden başka semtlere taşınmalarla başlayan, 1950'li yıllarda ise Ankara'dan ayrılmalarla zayıflayan, nihayet doksanlı yıllarda tamamen tarihe karışan Yahudi toplumunu ve onların kültürel miraslarını yazı yoluyla kalıcı kılmaya çalışmaktadır.

Beki Bahar'ın aktardığı bazı uygulamaların Türkler ve Yahudiler arasında büyük benzerlikler göstermesi, bu kültürlerin ilahi kaynaklı iki dinin kuralları çerçevesinde gelişmelerinden kaynaklandığı gibi, paylaşılan coğrafyanın ürünü olan aynı mitolojik unsurlarla, Kutsal Evlilik Ritüeli gibi, beslenmelerinin de bir sonucudur. Her kültürün değerli olduğunu ve insanlığın kültür mirasının çeşitlenmesine katkıda bulunduğunu göz önüne alırsak, bir zamanlar buradaki yaşanmışlığın sessiz tanıkları olan bu mahallenin ve yapılarının korunmasının gereği daha iyi anlaşılır.

Beki Bahar, yazılarıyla gerçekleştirdiği bu kültür aktarımını, kendisinin de ifade ettiği gibi, yakın çevresinde yaşayan ve çoğu bir romana konu olabilecek yaşamlar ve karakterler üzerinden yapmıştır. Bu insanlar geçmişte yaşasalar bile, yazılar okunduktan sonra da yazarın dokunaklı, nükteli, 'insan'a odaklı zarif üslubu sayesinde, hikâyeleriyle bizde yaşamaya devam ederler. Beki L. Bahar, 2011 yılında aramızdan ayrılrsa da bıraktığı eserlerle yaşayan bir insan hazinesi vasfını korumaktadır.

KAYNAKÇA

- Bahar, B. L. (1995). *Ordan burdan altmış yılın ardından*. İstanbul: Gözlem.
- Bahar, B. L. (2000). *Ne kendi tanır, ne de söz edeni vardır*. İstanbul: Gözlem.
- Bahar, B. L. (2003). *Efsaneden tarihe Ankara Yahudileri*. 2.bs., İstanbul: Pan.
- Bahar, B. L. (2010). *Bir zamanlar Çift Çarşısı*. İstanbul: Pan.
- Bora, S. (2017). *Ankara Yahudileri: Ege'de Yahudi izleri*. İstanbul: Gözlem.
- Çetin, C. (2008). Türk düşün gelenekleri ve kutsal evlilik ritüeli. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 48 (2), 111-146.
- Gedikli-Berber, Ş. (2012). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte Yahudilerin Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ne uyum süreci: (Moiz Kohen örneği). *Turkish Studies*, Volume 7/4, 1779-1800.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif hafıza*. (Çev.: Banu Barış). Ankara: Heretik.
- Oğuz, M. Ö. (2018). *Somut olmayan kültürel miras nedir?* 3. b., Ankara: Geleneksel.
- Polat, K. (2005). *Beşikten mezara Kırgız Türklerinde gelenek ve inanışlar*. Ankara: Diyanet Vakfı.
- Saral, S. - Esen, U. (2007). Beki L. Bahar ile söyleşi. *Mimesis*, S. 13, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Şanlı, S. (2018). Türkiye'nin Yahudileri üzerine etnografik bir alan araştırması. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11 (2), 1281-1294.
- Ulusoy-Tunçel, A. (2007). Beki L. Bahar'ın oyunları ve oyun yazarlığı. *Mimesis*, S. 13, 95-138, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Ünal, A. (2016). Yahudi düşün gelenekleri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), 225-241.

KOZAKLAR: MİLLİ KİMLİK VE SOSYO-KÜLTÜREL YAŞAM

COSSACKS: NATIONAL IDENTITY AND SOCIO-CULTURAL LIFE

Hanife ERDOĞAN*

ÖZ: Rusya tarihinde önemli yer tutan Kozaklar, sınır bölgelerinde askerlik hizmeti veren ve savaşçı kimliğiyle ortaya çıkan bir halktır. Kozakların kökeni ve kadim tarihi çelişkili olup, ortak bir görüşe varılamamıştır. Kozaklar, dağılım gösterdikleri coğrafyaya göre Don Kazakları, Terek Kazakları, Sibirya Kazakları, Ural Kazakları, Amur Kazakları, Ussuriysk Kazakları, Kuban Kazakları vs. olarak adlandırılmıştır. Bu çalışmada Kozak sözcüğünün anlamı ve kökeni ayrıca Kozakların ortaya çıkışı ile ilgili öne sürülen kuramların verilmesinin ardından; Kozakların sosyal yaşamı, konutları, mutfağı, geleneksel giysileri ve eğitimi çerçevesinde genel bilgi verilmesi amaçlanmıştır. Kozakların savaşçı ruhunun dışında sosyal yaşamları, aile yapısı gibi unsurlar da merak noktası olmuştur. Kozaklar savaşmak dışında tarım, avcılık ve balıkçılıkla ilgilenmişlerdir. Zengin bir mutfak kültürüne sahip olan Kozaklar özellikle vaftiz, isim günü ve düğün gibi önemli günlerde ziyafet vermeyi eksik etmemişlerdir. Kozakların geleneksel kıyafetlerine genel olarak bakıldığında ise Rusların ve Türk devletlerinin etkisi gözlemlenmiştir. Eğitim bağlamında ise savaş sanatı ve askerî disiplinler öne çıkmıştır. Eğitim kurumlarında sadece okuma- yazma öğretme amacı güdülmemiş, aynı zamanda gençleri askerlik hizmetine hazırlama amacı da güdülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Kozaklar, savaşçı kimlik, sosyal yaşam, mutfak kültürü, geleneksel kıyafet.

ABSTRACT: *The Cossacks, who occupy an important place in the history of Russia, are a people providing military service in the border regions and emerging as their warrior identities. The Cossacks are named, according to the geography they distribute, as Don Cossacks, Terek Cossacks, Siberian Cossacks, Ural Cossacks, Amur Cossacks, Ussuriysk Cossacks, Kuban Cossacks etc. The origin and ancient history of the Cossacks are contradictory and there is no consensus. In this study, on being given the meaning and origin of the Word Cossack besides the theories put forward about the emergence of the Cossacks; It is aimed to give general information about the social life, housing, kitchen, traditional clothes and education of the Cossacks. Apart from the warrior spirit of the Cossacks, social life, family structure and other factors have also become a point of interest. Apart from fighting, the Cossacks were interested in agriculture, hunting and fishing. Having a rich cuisine culture, the Cossacks did not skimp on feasting especially on important days such as baptism, name days and weddings. The effect of the Russian and Turkish states was observed when the Cossack traditional dresses were examined in general. In the context of education, martial art and military disciplines came to the fore. In educational institutions, the aim was not only teaching literacy, but also preparing young people for military service.*

Keywords: *The Cossacks, warrior identity, social life, cuisine culture, traditional dress.*

* Öğr. Gör. Dr. – Kastamonu Üniversitesi Turizm Fakültesi Turizm İşletmeciliği Bölümü / Kastamonu – hanife.erdogan123@gmail.com (ORCID ID: 0000-0002-2760-765X)



This article was checked by Turnitin.

Giriş

Ruşçada *Kazaki*, İngilizcede *Cossacks* olarak geçen savaşı *Kozaklara* Türkçede *Kazaklar* da denilmektedir. Kazakistan'da yaşayan Kazaklarla karıştırılmaması adına, genel olarak sosyal yaşamın ele alındığı bu çalışmada Kozaklar ifadesinin kullanılması tercih edilmiştir. Ancak Türkçe literatürde dağılım gösterdikleri coğrafyaya göre Kozaklar yerine Kuban Kazakları, Don Kazakları gibi ifadelere daha sık rastlanmaktadır.

Kozaklar, XV. ve XVI. yüzyıllarda Dinyeper, Don, Volga, Ural ve Terek'te kendi kendini yöneten bir topluluk; XIV. ve XVII. yüzyıllarda vergi yükümlülüğü olmayan, sınır bölgelerinde askerlik hizmeti veren özgür insanlar olarak ifade edilmiştir. XVIII. yüzyılda ve XX. yüzyılın başında ise askerî bir tabaka şeklinde tanımlanmıştır (Ogarkov, 1984: 310). Rusya tarihinin ve ordusunun ayrılmaz bir parçası olan Kozaklar, sayı olarak az değildir. 1724 yılında Savaş Kurulu'nun (Voennaya kollegiya) verilerine göre Sibirya Şehir Komutası'nda 8728, İrtiş kalelerinde 777, Yaitski Ordusu'nda 3195 kişi vardı. Don Kazakları 14266, Greben ve Terek Kazakları ise 500 kişi kadardı. 1853'te tüm Kozak ordularında 81476 kişi bulunmaktaydı. Orenburg ordusunda 4849, Ural ordusunda 4912, Sibirya hattında ise 12155, Zabaykalski'de 1492, Sibirya şehir alaylarında 1288 kişi yer almıştır. Ural ve Sibirya Kazaklarının toplam sayısı 24596 kişiydi. 1858'de Amur Kazakları, 1889'da Ussuriysk Kazak ordusu ortaya çıkmıştır. 1911 yılına doğru sadece Sibirya'da 675 bin Kozak olduğu tespit edilmiştir (Alekseyev, 1995: 13). XX. yüzyılın başında Don, Kuban, Orenburg, Zabaykalski, Terek, Sibirya, Ural, Astrahan, Semiren, Amur ve Ussuriysk olmak üzere 11 ayrı Kozak ordusu vardı (Prohorov, 1990: 529). Kozakların ordudaki görevleri arasında sınır hizmetinde bulunup, devlet, toprak ve medeniyet açısından Rusya'nın bütünlüğünü koruyarak ve savunarak ileri karakol işlevi göstermek vardı. Kozaklar, bununla birlikte illerin öncüsü, fatihi ve kâşifi olmuştur (Sopov ve Buzarov, 2011: 38). Bu rakamlar Kozakların orduda az sayıda olmadığını göstermektedir. Bu sayı ise sadece niceliği değil, savaşı kimliğiyle ön plana çıkan Kozakların ordudaki etkinliğine de refere etmektedir.

Kozaklar, sadece Rus ordusuna değil, aynı zamanda Rus kültürüne de büyük katkı sağlamıştır. Rus milletine yeni değerler, fikirler, stereotipler ve motifler katmıştır (Sopov ve Buzarov, 2011: 38). Kozaklar, ülkeye Aziz Dmitriy Rostovksi, Aziz İoasaf Belgorodski gibi ilahiyatçıları; Aleksey Fedoroviç Losev gibi filozofu; Sergey Daniloviç Mastepanov gibi atasözleri araştırmacısını; Fedor Dmitriyeviç Kryukov, Nikolay İvanoviç Krasnov, Petr Nikolayeviç Krasnov, Vladimir Alekseyeviç Gilyarovski, İvan Aleksandroviç Rodionov, Aleksandr Serafimoviç Serafimoviç (Popov), İvan Sozontoviç Lukaş, Fedor İvanoviç Yeliseyev gibi yazarları; Aleksey Alekseyeviç Leonov, Nikolay Nikolayeviç Turoverov gibi şairleri; İlya Yefimoviç Repin, Vasiliy İvanoviç Surikov; Nikolay Nikanoroviç Dubovskoy, İvan İvanoviç Krilov, Vladimir Grigoryeviç Lazarev, Sergey Grigoryeviç Korol'kov gibi ressamları;

Grigoriy Mitrofanoviç Kontseviç gibi bestekâr ve diğerk birçok ismi kazandırmıştır (Ryabova ve Şçuplenkov, 2015: 111). Rus yazar Aleksandr İsayeviç Soljenitsın'ın belirttiğı üzere Kozaklar, "Rusya'nın tarihi mücevheri" olarak kabul edilmiştir (Jigunova, 2016: 87). Benzer bir söylemle Nikolay Vasilyeviç Gogol ise Kozaklar için "Rus gücünün sıra dışı olgusudur" ifadesini kullanmıştır (Stepanenkova vd., 2016: 22). Kozak aileleri iyi bir savaşıçı yetiştirmekle birlikte topluma sanatçı ve bilim insanı da kazandırmıştır.

Kozaklar, aile ve toplum yapısıyla, eğitimiyle, gelenek ve görenekleri ile Rusya'da yaşayan diğerk halklardan ayrılmaktadır. Bu bağlamda savaşıçı özellikleriyle ün salan Kozakların, sosyal yaşamları da merak noktası olmuştur. Türkiye'de bu alanda çalışmanın eksik olduğı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, çalışmamızda Kozak toplumunun sosyal hayatta neler yaptıkları, aile yapıları, mutfağı, geleneksel kıyafetleri ve eğitimi üzerine genel bir bilgi verilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, çalışmada tarihsel kaynaklar, ansiklopedik sözlükler ve bilimsel çalışmalarla birlikte edebi eserler de kullanılmıştır. Kozakların sosyal yaşamına geçmeden önce, çalışmamızda öncelikle Kozak sözcüğünün anlamı ve Kozakların kim olduğuna dair sunulan kuramların verilmesi uygun görülmüştür.

1. Kozaklar Kimdir?

Kozakların kadim tarihi ve kökeni çelişkilidir. Kozak sözcüğünün anlamı ve kökeni üzerine tarihçiler farklı varsayımlar ileri sürmüştür. Philip Johan von Strahlenberg'e göre Kozak sözcüğü "sınırdaki yaşayan özgür ve her zaman para karşılığında savaşmaya hazır kişi" anlamına gelmektedir. Fakat Strahlenberg, bu sözcüğün özellikle hangi isimden türediğini belirtmemiştir. Vasiliy Dmitriyeviç Suhorukov ise, Kozak sözcüğünün Rusya'da çok daha önceden bilindiğini, çoğunun düşüncesine göre, Moğolcada sınır muhafızı ve genel olarak asker anlamına geldiğini belirtmiştir. Fakat o dönemin vakayinamelerinin incelenmesinin sonucunda Kozakların sadece muhafız olarak değil, Ukrayna'yı yıkan kişiler olarak adlandırıldığı tespit edilmiştir (Savel'yev, 2010: 19-20).

Gazeteci, Tarihçi Nikolay Alekseyeviç Polevoy ise "anlaşılan şüphesiz, Kozakların adı, hafif süvari askerinin Asya adlandırmasıdır" demiştir. Asya'da bugüne dek tüm Türk ordusu Kozaklar olarak adlandırılmıştır. Tatarlar ve Ruslar, XV. yüzyılda Kozak adını gezgin hayatı yaşayan, evsiz yaman asker anlamında kabul etmiştir. Doğu dilleri uzmanı Baron Brambeus (O.İ. Senkovski), 1834 yılında "Doğubilimi kitabı ve tarih eleştirileri olmadan Kozak sözcüğünün kökeni hakkında akıl yürütebilmeyi düşünemeyiz... Kozak sözcüğü bugün Kırgız dediğimiz halkın ta kendisidir. Görünen o ki bu kuşak Asya'da süvarilerin cesaretiyle, yırtıcılığıyla, becerikliliğiyle ünlüdür, eski zamandan beri farklı atlı görevleri için doğu hükümdarlarının kullandığı kendi hafif atlı müfrezelerine verdikleri addır (...)" diyerek Kozak sözcüğünün Türk kökenli olduğunun altını çizmiştir (Savel'yev, 2010: 20).

XVI. yüzyılın Belomorsk belgelerinde *Kozak* sözcüğünün anlamı 1) Sınırlı bir süre için ve belirli bir ücret karşılığında tutulan işçi; 2) Başgedikli, kürekçiler niteliğinde *dvinskiy*¹ ve deniz mahkemelerinin hizmeti için tutulan işçi; 3) Şehrin korunması için belirli bir süreliğine (genellikle kısa süreli) tutulan askerler; 4) Almanlara karşı savaşa katılması için tutulan askerler olarak belirtilmektedir (Sorokoletov, 2009: 228). Olcas Suleymanov ise sözcüğün kökenine farklı bir görüş getirmiştir. *Kozak* (kasak, gazak, gzak, kozak) sözcüğünün kökeninin Behistun kayalarındaki VI. yüzyıla ait *hasak* sözcüğü olduğunu belirtmiştir (Suleymanov, 2001: 240). Maks Fasmer ise *Kozak* sözcüğünün Türk kökenli bir dilden alıntılandığını, ancak alıntı yapılan kaynağı belirtmenin zor olduğunu yazmıştır. Türkçe, Kırım-Tatarca, Kazakça, Kırgızca, Çağatayca dillerinden olabileceğini söylemiştir (Fasmer, 2009: 158). Nikolay Konstantinoviç Dmitriyev *Kozak* sözcüğünün derebeylikte silah taşıyan, askerî hizmetli, anlamına geldiğini, Kumuk dilinden verilerin bu bakımdan çok şeyi açıklayabileceğini ekleyerek; alıntı kaynağının çözüme kavuşmadığını belirtmiştir (Sorokoletov, 2009: 227). 1774 yılında Bilimler Akademisi tarafından çıkarılan *Sibirya Tarihi*'nde Fischer, *Kozak* sözcüğünün Tatarca olduğunu söylemiştir. Fischer'e göre "Kozak; ailesi veya sürekli bir yaşam alanı olmayan kişi" anlamına gelmektedir. Fischer, *Kozak* adının Tatarcadan Rusçaya ve Lehçeye geçtiğini belirtmiştir (Savel'ev, 2010: 18). Bir başka görüşe göre ise *Kozak* Türkçe bir sözcüktür ve mert, yiğit kişi anlamına gelmektedir (Somuncuoğlu, 2004: 64). Bu bilgiler ışığında sözcüğün Türk kökenli dillerden alıntılandığını söyleyebiliriz.

*Kozak*ların kim olduğu konusu da tartışmalıdır. Bugün *Kozak*ların kökeni üzerine yaygın iki kuram mevcuttur. Bunlardan ilki, İgor Grigoryeviç Yakovenko'nun tanımına göre *Kozak*lar Rus topraklarından steplere kaçan özgür kişilerdir ve "beylik" olarak adlandırılmışlardır. Feodal sömürüden steplere özgürlük arayışı için kaçanlar, Merkez ve Batı Rusya'dan yeni göçmenler olarak XVI. yüzyılın ortalarına doğru *Kozak* topluluğunu oluşturmuştur. Bu bakış açısı net olarak Sovyet döneminde ortaya konmuştur. *Kozak* olmayan nüfusun çoğunluğunda bu düşünce hâkim gelmiştir. Bu kuramın temsilcileri *Kozak*ları şüphesiz Rus görmüşlerdir (Sopov, 2008: 66). "Kozak bilimi" adlı kuramın temsilcilerine göre ise *Kozak*lar ayrı bir etnostur. Turan, İskit, Meoto- Slav, Alan ve diğer kabilelerin karışımından oluşmuştur (Gubarev, 1968: 228). Bu bilgilerden yola çıkarak *Kozak*ların kim olduğuna dair iki kuram geliştirilmiştir. Tarih boyunca savaşı *Kozak*ların Rus mu yoksa ayrı bir etnos mu olduğu sorgulanmıştır.

Bu iki yaygın kuramın dışında *Kozak*ların ortaya çıkışıyla ilgili "ara" kuramlar da ileri sürülmüştür. Rus tarihçi Ruslan Grigoryeviç Skrinnikov'a göre *Kozak*lar, steplerde Tatar stanitsa²larının sakinleriyle az sayıda Rus

¹ Rusya İmparatorluğu ordusunun piyade birliği.

² *Kozak* bölgelerinde büyük köy.

göçmenlerin birleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Lev Nikolayeviç Gumilyov'a göre ise Terek Kazakları, Hristiyan Hazar kökenlidirler (Sopov, 2008: 67). Kozakların Türk olduğunu ileri süren bir diğer isim Murat Adji'dir. Murat Adji Kozakların ortaya çıkışını V. yüzyılda Atilla'nın ölümünün ardından, kıyımların yapıldığı dönemde ortaya çıktığını ileri sürmüştür. Atilla'dan sonra çok sayıda halef, tahta oturmak ve Deşt-i Kıpçak'ta egemenlik kurabilmek için iç mücadeleye girmiştir. Eski 500 bin kişilik ordu parçalanmış ve bu durum düşmanları sevindirmiştir. O yıllarda Kıpçakların bir kısmı Roma İmparatorluğu'nun hâkimiyetini kabul etmiştir. Jordanes'e göre, yerleşmek için Roma İmparatorluğu'ndan toprak istemişlerdir. Onlar Dacia sınırlarında kalmışlardır. Romalılar, kendi taraflarına geçen Türklere iyi davranmışlar, orduya alıp maaşa bağlamışlardır. Ayrıca toprak vermişlerdir. Bu Türklere *Federat* adı vermişlerdir. Bu sözcükle de Kıpçaklara paralı asker veya esir değil, Kıpçakların gönüllü ve isteyerek bir araya geldiklerini ön plana çıkarmaya çalışmışlardır. Böylelikle tuzağa düştüklerinin farkında olmadan, Roma İmparatoru'nun hizmetine girmişlerdir. Bu Kıpçak *Federat*larla birlikte Kozaklar dünya tarihinde yer almıştır. Bir başka deyişle Kozaklar, para için düşman safında, kendi halkıyla savaşan Türklere (Adji, 2016: 128-129). Bu açıklamalar eşliğinde yaygın olan iki kuramın dışında Kozakların Türk kökenli olduğunu ifade eden bir kuramı ortaya koymak mümkündür.

Kozaklar özgürlükleri, ezilen ve baskı altında olanların hakları, ülkeleri ve inançları için var olmuşlardır. Kozaklar kendilerini Rus olarak görmemişlerdir. Kozakların üst yönetim ile olan ilişkileri XVI. ve XVII. yüzyıllarda büyükelçi emriyle gerçekleşmiştir yani günümüz Dış İşleri Bakanlığı aracılığıyla yürütülmüştür. Kozak büyükelçileri, Moskova'da yabancı büyükelçiler gibi görkemli ve ihtişamlı karşılanmışlardır (Savel'yev, 2010: 17-18). Tıpkı diğer yabancı devletler gibi Kozakların diplomatik ilişkilerini elçilikler vasıtasıyla yürütmüşlerdir. Bu durum da Kozakların Rus olmadığını gösteren gerekçelerden biridir.

2. Kozaklarda Sosyal Yaşam

Rusya tarihinde önemli yer tutan Kozaklar, iyi bir savaşçı olmalarıyla nam salmışlardır. Savaşmak dışında, aile ve sosyal hayatları, yaşam alanları merak noktası olmuştur. Kendi kültürlerine sıkı sıkıya bağlı olan Kozaklar, farklı yerlere göç etmek zorunda kalmış olsalar da öz benliklerini unutmamışlardır. Kozaklar kendi kültürünü, geleneklerini, örf ve adetlerini korumaya çalışmışlardır.

Kozak toplumu, Kozak yönetiminin düzenini sağlamak, geleneklerini, kültürlerini, toprak mülkiyetini, toprak kullanımını korumak ve geliştirmek amacıyla bir araya gelmiştir. Topluluk bir kilise ya da tapınak çevresinde oluşmuştur (Vizer vd., 2015: 168). Kozaklar, kendine özgü inşa ettikleri yapılarda yaşamışlardır. XVIII. yüzyılın başlarına kadar Kozak konutları topraktan yapılmıştır. Hasır zemini ve sobası olan, kazık duvarlarla

çevrelenen yerlerde yaşamışlardır. XVIII. ve XIX. yüzyılda yaşam, hizmet ve kültürel bağlamda değişimler yaşanmıştır. Aynı zamanda en yaygın konut türü *kuren* – yer üstüne yapılan iki ya da üç odalı yapı- olmuştur. Savaş tehlikeleri azaldıkça Kozaklar kasabalarını, köylerini alçak, su basan yerlerden yüksek kuru yerlere taşımışlardır. *Kurenler*, yüksek ahşap veya beton zeminler üzerine kurulmuştur (Venkov, 2008: 271). Bu bağlamda Kozakların konutlarının dönemin sosyo-kültürel ve askerî koşullarına, ihtiyaçlarına göre değişmiştir.

Kendi toplumu içinde ast ve üst durumda olan Kozakların *kuren*lerinin planı ve dekorasyonu birbirinden farklı inşa edilmiştir. Üst Kozakların *kurenleri*, Orta Rusya vilayetlerinin köy evlerine, ast Kozaklarınkine ise Tatar ve Ukrayna konutlarına benzemektedir. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ve XIX. yüzyılda kalabalık aileler için büyük beş altı duvarlı evler yapılmıştır. XIX. yüzyılın başında Vasiliy Dmitriyeviç Suhorukov şöyle tasvir etmiştir: Salon her zaman düzenlidir ve misafir kabul etmeye hazırdır. Rafta ön taraftaki köşede gümüş mükellef kaplamalı ikonlar bulunup, lambayla aydınlatılmıştır. İkonların olduğu raftan bir perde inmektedir. Rafın üzerinde ve ikonların arasında kuru çiçekler ve renkli kâğıtlardan yapılmış farklı resimler vardır. Azizlerin altında temiz örtü örtülmüş bir masa vardır. Duvarların etrafında peykeler, zengin evlerinde ise ya açılır basit ahşaptan ya da farklı yükseklikte arkalıkları olan birkaç sandalye koyulmuştur bir tarafa. Duvarlar silah ve eşyalarla süslenmiştir. Salon kapısı yatak odasına açılır. Ailenin küçük bireyleri tavan arasında yaşamaktadır. Ev sahibi evi müthiş temiz tutardı. Haftada bir veya iki defa yerleri yıkarlardı. XIX. yüzyılın ikinci yarısında ve XX. yüzyılın başında büyük aile bölünmeye başlamıştır. Yani genç aileler kendi *kuren*lerini yapmışlardır (Venkov, 2008: 272).

Kozak toplumunda ataerkil bir yapı hakîm olmuştur. Kozak geleneğinde yüzyıllar boyunca baba imgesi kanun, haysiyet ilkelerini cisimleştiren kişi olmuştur. Aile eğitimi katı ve sert olmuştur. Aile kavramına her zaman saygı duyulmakla birlikte, cezalar, kısıtlamalar, baskılar sık görülmüştür. Çocuklarının hayatını yönlendirme, karar alma, cezalandırma, affetme hakkı babaya verilmiştir. Baba genellikle evin küçük meselelerine ve ev işlerine karışmamıştır. Ancak aile yaşamının temel ve önemli sorunlarının çözümünde baba faktörü ve fikirleri ön plana çıkmıştır (Yerohin, 2013: 61-62). Ataerkil bir toplum olmakla birlikte kadın imgesi Kozak toplumunda geri planda kalmamıştır. Kadınlar sadece ev sahibesi olup, çocuk yetiştirmekle kalmayıp; meydan savaşlarında mükemmel askerî beceriler göstermiştir. Vasiliy Aleksandroviç Potto “Kadın barış zamanında ebedi emekçidir, tehlike anlarında babası, kocası, oğlu ve erkek kardeşi gibi tüm haklara sahip savaşçıdır.” (Yerohin, 2013: 65). Kozak toplumunda erkek egemenliği baskın olmakla birlikte, Kozak kadınları toplumda geri planda olmamıştır.

Kozaklar, kendine saygı duyan insan örneği, cesaret ve irade timsalidir (Dzyuban, 2013: 12). Kozak toplum yapısının zihniyetinde, özgürlüğe düşkünlük, demokrasi, Ortodoksluk inancı, vatanına “korktuğu için değil vicdan için hizmet etme” ilkesi vardır (Lukaş ve Galustov, 2010: 124). Kendine özgü bir ahlak anlayışına sahip olan Kozaklar, kendi doğruları ve emirleri üzerine yaşamını sürdürmüşlerdir. Kozak toplumunda 15 maddeden oluşan Kozak emirleri, bu anlayışı açıklamaktadır.

Kozak emirleri:

1. Kozak doğmak gerekli.
2. Kozak olmak gerekli.
3. Kozaklığınla hiçbir zaman övünme.
4. Bir başka halkın oğlunu kendinden daha aşağı ve aptal görme.
5. Herkese eşit, iyi ve açık ol. Unutma, sana göre Kozakları yargılayacaklardır.
6. Onurunu koru ama övünme!
7. Halkına hizmet etme yoluyla Tanrı'ya hizmet et!
8. Unutma: Senin ruhun Tanrı'ya, hayatın halka aittir, şerefin hiç kimseye ait değildir.
9. Tüm nimetlerden ve hayatından çok Kozak özgürlüğünü ortaya koy.
10. Unutma: özgürlük- keyfi davranmak değildir, atılganlık- eşkıyalık değildir, yiğitlik ise gaddarlık demek değildir.
11. Cesurlar güçlü oldukları için her zaman iyidirler!
12. İntikam alma! Düşmanı ilahi adalete bırak, o hızlı ve adil olacaktır.
13. Özgür ruh ol, fakat tutkularını zincire vur ve tutkuların senin kalbini ele geçirmesin, kanunsuzluk girdabına düşürmesin.
14. Hiçbir zaman en zayıfla savaşıma! Düşmanınla savaşırken, merhametli ol!
15. Tanrım iyi ki Kozak'ız (Vizer vd., 2015: 167).

Bu 15 maddeye bakıldığında, Kozaklar için alçakgönüllülük, merhamet duygusu, adalet, yiğitlik anahtar kelimeler olmuştur. Kozak kültüründe iyi savaşmak dışında, iyi insan olmak da altın kural olmuştur. Bu özelliklere korporatizm, yardımlaşma, fiziksel ve ahlaki sağlık, hoşgörü de eklenebilir (Urusova vd., 2012: 19). Vatansever bir Kozak vatandaşı yetiştirmek için, aile geleneğinde dini emirler ve bilgiler yer almaktadır: “Rusya'yı sev, çünkü o senin anan; toprağını sev, çünkü o senin özgürlük beşiğin; hakikati sev, çünkü o insan yaşamında tek fener; vatanının özgür steplerinde ortak işlerin haklılığına sıkıca inan.” (Levçenko, 2013: 25). Kozak bireylerine erken yaşlardan itibaren vatanseverlik duygusu ve karakteristik savaşçı özellikleri aşılanmaya başlanmıştır. Kozakların yaşamı da bu ilkeler üzerine kurulmuştur.

Savaş dışında Kozaklar, boş zamanlarını değerlendirmek adına farklı uğraşlarla ilgilenmişlerdir. Kozak aileleri çocuklarını erken yaştan itibaren çalışma içgüdüsünü aşlamıştır. Ural Kazaklarının oğulları 10 yaşından itibaren at sürülerini sürmüştür, babalarıyla birlikte balığa gitmişlerdir. Küçük yaşta Kozak çocukları sincap ve gelincik avıyla uğraşmışlardır (Aleksyev Cilt 1, 1995: 231). İhtiyarlar, kasaba izbesinde veya meydanda satranç ve ağ örerek, yapmış olduğu seferleri hakkında hikâyeler anlatarak, atalarının kahramanlıkları üzerine şarkılar, bilinalar söyleyerek; gençler ise aşık³ veya zar oyunu oynayarak vakit geçirmişlerdir (Savel'yev, 2010: 375).

Ural ve Sibiry Kazaklarının gençleri bir araya gelmek için geniş imkâna sahip olmuşlardır. Sonbahar akşamlarında genç kızlar toplanıp, eliş yapılarak eğlenceli geceler düzenlemişlerdir. Toplanma yerleri genel olarak ev olmuştur. Orenburg Kazaklarında bu geceler şarkılarla, danslarla, oyunlarla geçmiştir (Aleksyev Cilt 1, 1995: 231). Şehir dışında savaş oyunları ve hedefi vurma gençlerin boş zamanlarda yapmayı sevdiği uğraşlar arasında yer almıştır (Savel'yev, 2010: 378). Yazları temiz havada gençler halka oluşturarak, şarkılar eşliğinde dans etmişlerdir. Kışın ise Kozak gençleri en çok köpeklerle kızak kaymayı sevmiştir (Aleksyev Cilt 1, 1995: 233). Savaşın gölgesinde yaşayan Kozaklar savaşmadıkları zamanlarda vakitlerini verimli geçirmeyi aksatmamıştır.

3. Kozak Mutfağı

“Ekmek ve su- Kozak yemeğidir” (hleb da voda- kazatskaya eda) (Ryabova ve Şçuplenkov, 2015: 112) dense de atasözlerinde, Kozak mutfağı oldukça zengindir. Kozakların ana besin kaynakları: balık, et, süt, yumurta, çavdar ve buğday ekmeği, evcil ve yabani kuşlar, sebze, meyve, bal vb.dir (Venkov, 2008: 269). Don usulü kıymalı patates, Eski Kozak usulü patlıcanlı *yahnı*, Aşağı Don mutfağından *tarançuk*⁴, *Kozak solyankası*⁵, *kaşa*⁶ ve *erişte*, *Staroçerskasskaya usulü uha*⁷, *Yelizavetinski usulü uha*, *kaşalı çapak balığı*, *kerevit*, *domuz yağlı turna balığı*, *şampanya yatağında çığa balığı*, *Kuban usulü mantarlı borşç*⁸, *Kozak usulü domatesli erişte çorba* Kozak yemekleri arasındadır (Ryabova ve Şçuplenkov, 2015: 133-151).

Kozaklar, vaftiz, isim günü ve düğünlere tanıdıklarını davet ederek ziyafet vermeyi sevmişlerdir. Kıymalı börek ve bildircinla başlayan öğle yemeği, *studen* adı verilen dondurulmuş paça, çeşnili tuzlu salatalıklarla, kazlarla, hindilerle, tuzlanmış turnalarla devam etmiştir. Soğuklardan sonra on çeşit kadar sıcaklar; *şçi* çorbası, darı ve üzümle kaynatılan tavuk çorbası, *morkvu* denilen koyun eti ve havuçtan yapılan çorbadan, *pel'meni* adı verilen

³ Koyunların ve keçilerin arka bacaklarında bulunan aşık kemiğiyle oynanan bir oyun türü.

⁴ Etli, sebze bir yemek türü.

⁵ Sebze ve et-balıktan yapılan koyu bir çorba.

⁶ Çeşitli tahıllardan yapılan lapa.

⁷ Bir tür balık çorbası.

⁸ Çorba türü.

büyük mantılara kadar envai çeşit yemeklerle masaları donatmayı sevmişlerdir. Ataları günah olduğu inancıyla dana eti yememişlerdir. Çeşit çeşit yemeklerden sonra taze ve kuru meyvelerden oluşan tatlılar ikram edilmiştir. Günlük yaşamlarında ise Kozak menüsü gayet mütevazı hazırlanmıştır. Aşağı Don'da Kozaklar genellikle Ukrayna *borşç* çorbası, *uha*, kızartılmış, kurutulmuş, haşlanmış balık; Yukarı Don'da ise *borşç*, *çorbalar* ve *kaşalar* ana yemeklerdi. Ayrıca çok fazla meyve sebze tüketmeyi sevmişlerdir. Seferlerde ve yürüyüşlerde Kozakların temel besinleri; *peksimet*, *kuru balık*, *kurutulmuş et* ve *kuru meyveler*dir (Venkov, 2008: 269-270).

Kozaklar, sofraya oturmadan önce belli bir ritüel uygulamışlardır. Bölge etnografya uzmanı ve Veşenskaya Stanitsası'nın köklü Kozaklarından Gribanov ritüeli şöyle anlatmıştır: "Sofraya oturmadan önce her bir aile üyesi ellerini yıkar, ailenin ortak kullandığı keten bir havluya elini siler, ön köşedeki ikona ayakta vaftiz ederek duasını ederdi. Aile büyüğü ekmeği göğsüne bastırarak masanın üstünde dilimlerdi. Aile büyüğünün işaretiyle yemeğe başlanırdı." (Stepanenкова vd., 2016: 22). Tüm bu bilgiler kapsamında Kozakların sahip olduğu sofraya adabıyla birlikte yemek kültürünün zengin olduğu sonucuna varılmıştır.

4. Kozakların Geleneksel Giysileri

Milli kıyafet herhangi bir milletin maddi kültürünün ayrılmaz parçasıdır. Milli kıyafet herhangi bir etnosun alışkanlıklarına ve zevklerine uygun olarak güzellik ve estetik algısı üzerine öngörü sunmaktadır. Milli kıyafet sadece belli bir halkın değil aynı zamanda bölgenin hatta yörenin özgün kültürünü ifade etmektedir. Kozak kıyafeti de aynı şekilde Volga steplerinde Kozakların özgün yaşam faaliyetlerine ve iklim doğa şartlarına bağlı olarak seçilen, karakteristik bir giyim tarzını yansıtmaktadır. Kıyafetlerin estetik özellikleri Kozakların manevi özellikleriyle ilgili bilgi vermektedir (Sunayeva ve Fedotova, 2016: 80-81).

Kozak kıyafeti, tarihsel ve kültürel bir olgudur. Bugün Kozak kıyafeti askerî tabakanın bir simgesi olarak algılanmaktadır (Sunayeva ve Fedotova, 2016: 81). Geleneksel erkek kıyafeti gömlek ve şalvardan oluşmaktaydı. Gömleği şalvarın içine sokmak Kozaklar için karakteristikti. Kalpak biçiminde başlık ve yumuşak ayakkabı Rusların giyiminden ayrılmaktaydı. Üst kıyafetlerde diğer halkların etkisi görülmüştür. Terek, Kuban ve Don Kazaklarının geleneksel kıyafetleri, neredeyse hiç değiştirilmeden Kafkas halklarından alınmıştır: keçe gocuk, başlık, Çerkez çüppesi, *beşmet*⁹, Ural Kazakları Tatar, Başkurt veya Nogaylarınkine benzer gömlek, *malahay*¹⁰ giymeyi tercih etmişlerdir (Sopov, 2008: 79). Türk kökenli

⁹ Boyu diz altına kadar olan, beli dar kaftana benzer giysi.

¹⁰ Geniş kulaklıklılı, kürklü şapka.

halkların giyim tarzından etkilenen Kozaklar bu yönüyle de Ruslardan ayrılmaktadır.

Kendilerine özgü askerî ve idari yapıya sahip olan Kozakların üniformaları da karakteristiktir. Kozakların sefer kıyafeti; beline kayışlı kemer takılmış Kafkas tarzı kaba, çuha ceket ve bol şalvardır. Başlarına ise kuzu derisinden şapka takmışlardır. Sevilen renkler mavi ve kırmızıydı. Boş zamanlarında, bayramlarda, arkadaş görüşmelerinde veya gelen misafirleri kabulde, Donlular pahalı kıyafetler giymeyi sevmişlerdir. Kimi özel gümüş işlemeli atlas kaftanı ve inci gerdanlık; kimi damasko¹¹ veya kadife kolsuz yarım kaftan ve ipek, mavi karanfil çiçeği nakışlı ceket; kimi de Türk usulü altın düğmeli, gümüş yaldızlı düğmeleri olan ceket giymeyi tercih etmiştir. Hepsinde, balık dişinden kemik saplı kılıçların asılı olduğu ipek Türk kuşakları takılı olup, gümüşle çerçvelenen kara kınlı, kırmızı ve sarı maroken çizme giymişlerdir (Savel'yev, 2010: 374-375). Aynı şekilde askerî kıyafetlerinde de Türk etkisi görülmektedir.

XIX. yüzyılın ortasından itibaren Kozak üniforması günlük kıyafet haline gelmiştir. Kozaklar uzun, kancalı ceketler giymeye başlamışlardır. Ural ordusunda, ceketler lacivert; Orenburg, Sibiry, Zabaykalski, Amur ve Ussuriysk ordusunda koyu yeşildir. Kışın süvari tarzı palto giyip, kalpak takarlardı. 1909 yılında Kozak ordularında genel ordu kıyafeti çıkmıştır. Kamufraj renginde *gymnastyorka*¹² ve *kitel*¹³, ordunun rengine göre şalvar giymişlerdir. I. Dünya Savaşı'yla birlikte Kozak üniformasında yeni düzenlemeler yapılmıştır. Piyade tarzı *gymnastyorka* ve şalvar giymişlerdir (Aleksyev Cilt 2, 1995: 133-134).

Kozaklarda kadın giyimi geleneksel Rus ve şehir giyiminin farklı unsurlarını barındırmaktadır. XX. yüzyılın başında *starovina* adına verilen gömlekler yaygınlaşmıştır (Aleksyev Cilt 2, 1995: 134). Ural, Orenburg ve Sibiry Kazak kadınları ipek ya da ince kumaştan dikilen uzun veya kısa gömlekle kombin edilmiş *sarafan* adı verilen kolsuz elbise giymişlerdir (Kalaşnikova, 2013: 9). Kozaklar giyim tarzında Rusların ve Türk kökenli devletlerin etkisi altında kalmıştır.

5. Kozaklarda Eğitim

Kozaklar asker doğar ve dünyaya gelişinden itibaren askerî okula başlamış sayılmışlardır. Üç yaşındaki çocuklar, avluda at üzerinde beş yaşına geldiklerinde ise stepelerde at üzerinde olmuşlardır (Savel'yev, 2010: 378). Aileden itibaren başlayan eğitimle birlikte, Rusya'da Kozak eğitim kurumları XVIII. yüzyılda ortaya çıkmıştır (Svobodina, 2018: 96). Küçük yaştan itibaren savaşma duygusu aşılana çocuklara, erken yaştan itibaren askerî okullarda eğitim verilmiştir.

¹¹ Genellikle döşemelik olarak kullanılan, keten ve ipek karışımı kumaş türü.

¹² Dikme yakalı, Kozak tarzı, askerî önlük.

¹³ Yazlık askerî redingot veya pelerin.

Kozakların eğitiminde, savaş sanatı üzerine olan garnizon okulları önemli rol oynamıştır. 7 yaşından itibaren çocuklar garnizon okullarına kabul edilmişlerdir. Ancak bu okullarda genel itibariyle *Gorodovie Kozaklar*'ın¹⁴ çocukları eğitim almıştır. 1788 yılında bu okullar, sivil idareye geçtikten sonra Kozaklar eğitim hakkını kaybetmiştir. 1788 Ocak ayında Savaş Kurulu, 15 yaşına gelmiş Kozak çocuklarının eğitimi bırakmasını ve Kozak çocuklarının bu okullara alınmamasını emretmiştir. II. Katerina döneminde Kozak çocukları yeniden eğitim hakkı elde etmişlerdir. 1786 tüzüğüne göre 4 sınıflı ve 2 sınıflı halk okulları açılmıştır. *Gorodovie Kozakları*'nın çocukları nadir olmayarak bu okullarda eğitim görmüştür. XIX. yüzyıla kadar Kozakların kendine ait bir eğitim sisteminin ve enstitüleri olmamıştır. Bununla birlikte XVIII. yüzyıl, Kozak eğitim sisteminin gelişim tarihinde bir başlangıç evresidir. Kozak ordusunun yönetiminin modernleştirilmesi için XIX. yüzyılda okuma yazma oranının artırılmasına yönelik hükümet reformları yapılmıştır. XIX. yüzyılın ilk yarısı Kozak halk eğitim sisteminin gelişmesinde önemlidir. Kozak çocukları, özellikle Kozak okullarında eğitim görme imkânına sahip olmuştur. Kozakların yerleşim yerlerinde okul ilk kez 1823 yılında Orenburg'da *Sakmara Stanitsası*'nda açılmıştır. Stanitsa okullarında zorunlu eğitim süresi 4 yıl olarak belirlenmiştir ve makbul bir sebep belirtmeden öğrencilerin eğitimi yarım bırakmasına izin verilmemiştir (Svobodina, 2018: 96-97). Stanitsa okullarının öğretmenleri, ordu atamanı tarafından onaylanmış, bilgili ast rütbeli Kozak tabakasından seçilmesi uygun görülmüştür (Mihaşçenko, 2007: 11).

1850'lerde ülkenin tüm Kozak ordularında okuma yazma oranı artış göstermiştir. II. Aleksandr'ın reformları okul inşaatlarının artmasında etkin olmuştur (Aleksyev Cilt 2, 1995: 154). XIX. yüzyılın sonunda ve XX. yüzyılın başında okuma - yazma oranı % 64 iken, I. Dünya Savaşı öncesi askerlik görevine çağırılan Kozakların okuma - yazma oranı % 98'dir (Svobodina, 2018: 98). Bu bağlamda Kozakların temel eğitiminin askerlik üzerine ve okuma - yazma oranının yüksek olduğunu söyleyebiliriz.

6. Rus Edebiyatı Kapsamında Kozaklar

Kozakların savaşçı ruhu, günlük ve sosyal yaşamı Rus edebiyatına konu olmuştur. Lev Nikolayeviç Tolstoy'un *Kazaklar*, Nikolay Vasilyeviç Gogol'ün *Taras Bulba*, Mihail Aleksandroviç Şolohov'un *Durgun Don* adlı eserleri bunun başında gelmektedir. Tolstoy'un on yılda tamamladığı, olay örgüsünü farklı bir şekilde okuyucularına sunduğu *Kazaklar* adlı eseri, Kozakların savaş tarzlarını ve sosyo-günlük yaşamını okuyucuya aktarmıştır. Eserde Kozakların Rusçayı bütün saflığıyla ve hiç bozmadan kullanmaya devam ettikleri belirtilmiştir. Kozakların arasında hala geçen bir

¹⁴ XV. ve XVII. yüzyıllarda Rusya'nın güney ve doğu sınırlarında garnizon hizmeti veren Kozaklar.

söylentiye göre de Çar Müthiş İvan'ın Terek'e geldiğini, ihtiyar Kozakları dağdan huzuruna çağırttığını, ırmağın diğer kısmında topraklar bağışlayıp, barış, birlik ve dirlik çerçevesinde yaşamalarını önerdiği bahsedilmektedir. Ancak Tolstoy, Kozakların özgürlüğe, keyfe, soyguna, savaşa âşık bir halk olarak hayatını sürdürdüğüne yer vermiştir (Tolstoy, 2015: 68-69).

Gogol, *Taras Bulba* adlı eserinde Kozakların savaş ve seferberlik dışında yaptıklarıyla ilgili bilgi vermekle birlikte okuyucuya Kozakların olağanüstü yeteneklerini sunmuştur. "Sefer sona erdi mi savaşçı çayırlara ve tarlalara, Dinyeper nehir geçitlerine gider, balık yakalar, ticaret yapar, bira kaynatır ve özgür bir Kazak olurdu. Zamanın yabancıları haklı olarak Kazak'ın olağanüstü yeteneklerine şaşır kalırdı. Hiçbir zanaat yoktu ki Kazak bilmesin: Şarap damıtır, at arabası yapar, barut öğütür, elinden demircilik, çilingirlik gelir, bütün bunlara ek olarak da ancak bir Rus'un yapabileceği gibi içer, alem yapar, hepsine gücü yeter." (Tolstoy, 2017: 16-17). Bu bağlamda Kozakların savaşmak dışında diğer zanaat ve sosyal yaşamlarında da üretken bir topluluk olduğu aşikârdır.

Kozaklar üzerine yazılmış Rus Edebiyatı'ndan bir başka eser ise Mihail Aleksandroviç Şolohov'un *Durgun Don* adlı romanıdır. Eser, Don bölgesindeki Kozak ailelerin ekseninde gelenek, görenek, örf ve adetlerinin çok yönlü yansımalarıyla savaşın ve devrimin yankılarını duyurmaktadır. Eserin özellikle I. cildinde Don Kazaklarının yaşam biçimine, günlük yaşantılarına, gelenek ve göreneklerine yer verilmiştir. Eserde Don Kazaklarının tarımla ve balıkçılıkla uğraştığı; askere giden Kozak'ın kendi atını ve üniformasını götürmesinin zorunlu olduğu belirtilmiştir. Eserde savaşçı kimlikleriyle ön plana çıkartılan Kozakların harp zamanlarında yanında taşıdıkları *Silahlara karşı dua*, *Savaş duası* ve *Hücum duası*, Kazakların savaşa, silaha verdiği önemi ve yaşam tarzları hakkında bilgi vermektedir. Duaların içeriği eserde şu şekilde belirtilmiştir:

Silahlara Karşı Dua

"Tanrı bizlerden razı olsun. Dağların üstünde ata benzer, beyaz bir kaya var. Sular nasıl kayanın içine işlemezse kurşun ve ok Tanrı'nın bu kuluna, bana, arkadaşlarıma ve atıma işlesin. Çekiç örsten nasıl geri dönerse, kurşun da benden öyle geri seksin. Değirmentaşları nasıl dönerse, oklar da öylece bana değmeden dönsün. Güneş ve ay nasıl parlaksa, Tanrı'nın kulu olan ben de onlar parladıkça güçlü olayım. Bu dağların ardında bir kale vardır, bu kalenin kapısını kilitleyip, anahtarını da denize atacağım. Onu ne büyücülerin, ne cadıların, ne rahiplerin ne de rahibelerin görebileceği, Altör denilen beyaz taşın altına koyacağım. Denizin suları nasıl dökülmezse, sarı kum taneleri nasıl sayılamazsa, Tanrı'nın kulu olan bana da öylece bir zarar gelmesin. Baba, Oğul ve Kutsal Ruh adına. Amin."

Savaş Duası

“Engin bir deniz vardır ve bu denizin içinden beyaz bir kaya, Altor yükselir. Bu kayanın üzerinde taştan, kocaman bir adam durur. Tanrı’nın kulu olan beni ve arkadaşlarımı, doğudan batıya, yerden göğe taşla ört. Keskin kılıçtan, paladan koru beni; keskin çelikten, mızrak ucundan, su verilmiş ve verilmemiş çelik hançerden, bıçaktan, baltadan koru beni; top ateşinden, yağlı kurşundan, öldürücü silahlardan; kartalların, kuğuların, kazların, turnaların ya da kuzgunların teleklerinden, tüy takılmış bütün oklardan koru. Beni Türklerle, Kırımîlularla, Avusturyalîlularla, Tatarlarla, Letonyalîlularla, Almanlarla ve Kalmuklarla yapılan bütün savaşlardan koru. Kutsal atalarımız, gökyüzünün güçleri, Tanrı’nın kulu olan beni koru. Amin”.

Hücum Duası

“Yücelerin yücesi, Tanrının ve Rabbimiz İsa Mesih’in Kutsal Anası. Yanında arkadaşlarıyla muharebeye katılan bu kulunu koru ya Rabbi. Onları bulutla kuşat, gökten yağdıracağın taştan dolularla koru. Selanikli Aziz Dimitri, Tanrının kulu olan beni ve arkadaşlarımı dört bir yanda koru; kötü adamların elini kolunu bağla ki ateş edemesinler, mızrak saplayamasınlar, savaş baltasının ne ağzıyla ne de tersiyle vuramasınlar. Baltayla kesemesinler, kılıçlarıyla ne kesebilirler ne de kılıçlarını saplayabilirler, hançer sokamasınlar, parçalayamasınlar. Ne ihtiyarı, ne genci, ne siyahı, ne beyazı, ne kâfiri, ne büyücüsü, ne de sihirbazı. Hepsi benim önümde şimdi; bu yetimin, bu acizin, Tanrı’nın bu kulunun önünde. Denizde, okyanusta ve Bunyan adasında demir bir direk vardır: Direğin üzerinde, demirden bir asaya dayanmış, demirden bir adam durur ve demirden, çelikten, kurşundan, çinkodan ve türlü madenden yıldırımların bekçisidir o: Git demir, seni doğuran toprağın koynuna gir, Tanrı’nın bu kuluna ve arkadaşlarına ve atına dokunma. Oklar ormana gidin: Telekler, hangi kuştan alınıyorsanız ona dönün; tutkal, denizdeki balığa dökül. Bu kulunu altın bir kalkanla, çelikten, demirden, kurşundan, top ateşinden, mızraktan ve bıçaktan koru. Vücutum zırhtan kavi olsun. Amin.” (Şolohov, 2018: 290-291).

Bu üç eserin odak noktasında Kozakların özgürlüklerine düşkün, iyi bir savaşçı olması yer almakla birlikte, eserlerde Kozakların sosyo-kültürel yaşamlarını ve değerlerini yansıtmaları açısından önemlidir.

Sonuç

Kadim tarihi ve kökeni çelişkili olan, Rusya tarihinin ayrılmaz parçası olan Kozakların kim olduğuna dair farklı kuramlar geliştirilmiştir. Kozakların Rus olduğuna savunanlarla birlikte, Turan, İskit, Meoto - Slav, Alan ve diğer kabilelerin karışımı olduğuna savunanlar da olmuştur. Bu iki kurama karşın Kozakların Türk olduğuna savunanlar da azınlıkta değildir. Kökeni üzerine ortak bir görüşe varılamamışsa da savaşçı kimlikleriyle ve özgürlüklerine düşkün olma vasfı herkesçe kabul edilmiştir. Çocuk yaştan

itibaren aşılana vataneverlik ve savaşma duygusu, Kozak yaşamının nirengi noktası olmuştur.

Kozaklar sadece savaşçı kimlikleriyle değil, aynı zamanda topluma kazandırdıkları sanatçı ve bilim insanlarıyla da kendinden söz ettirmiştir. Kendine özgü kùltùrleriyle, gelenek ve gùrenekleriyle Rusya'da yaşayan diğer halklardan ayrılan Kozaklar, kùltùrlerini canlı tutmaya çalışmışlardır.

Çalışmanın ana hatlarını oluşturan alt başlıkların genel bir değerlendirmesi yapılacak olursa, ataerkil bir yapıya sahip olan Kozak toplumunda baba rolünün baskın olmasıyla birlikte kadın imgesi, gùndelik işlerin dışında savaşlarda gùsterdikleri becerilerle geri planda kalmadığı sùylenebilir. Zengin bir mutfak kùltùrüne ve çeşidine sahip olan Kozakların, kendine özgü bir sofrada adabı geliştirdikleri gùzlemlenmiřtir. Et ve balık ùrünleriyle yapılan yemeklerin çoğunlukta olduğu tespit edilmiştir. Milli kıyafetlerine genel olarak bakıldığında ise Tùrk halkların etkisi baskın olmakla birlikte Rusların etkisi de gùrùlmektedir. Kozak eğitiminin temellerinin ise askeri disiplinlere dayalı olduğu sonucuna varılmıştır. Ele alınan kaynaklar çerçevesinde genel olarak canlı hatlarıyla ortaya koyulan Kozakların sosyal yaşam zenginliği, Kozakların sosyal yaşam ve kùltùrel değerleri ùzerine çalışma yapılması gerektiğini gùstermiřtir.

KAYNAKÇA

- Adji, M. (2016). *Avrupa Tùrkler ve bùyük bozkır - Kıpçaklar*. (Çev.: Zeynep Baęlan Özer), İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Alekseyev, V. V. (Ed.). (1995). *İstoriya Kazaçestva Aziatskoy Rossii XVI- Pervaya Polovina XIX veka. Cilt I*. Yekaterinburg: Uro RAN.
- Alekseyev, V. V. (Ed.). (1995). *İstoriya Kazaçestva Aziatskoy Rossii Vtoraya Polovina XIX- Naçalo XX veka. Cilt II*. Yekaterinburg: Uro RAN.
- Dzyuban, V. V. (2013). *Kul'turnie Osobennosti Kazaçestva v Kontekste Razvitiya Rossii*. Bryansk: BGTU.
- Fasmer, M. (2009). *Etimologiçeskiy Slovar' Russkogo Yazıkı*. Cilt II. Moskova: Astrel'.
- Gogol, N. V. (2017). *Taras Bulba*. (Çev.: Belkıs Korkmaz), İstanbul: Can Yayınları.
- Gubarev, G. V. (1968). *Kazaçiy Slovar'- Spravoçnik*. Cilt II. Kaliforniya: Sozidanie.
- Jigunova, M. A. (2016). Sibirskoe Kazaçestvo: Traditsionnaya Kul'tura i Sovremennie Stereotipi, *Vestnik Omskogo Universiteta*, 4 (12), 87-98.
- Kalaşnikova, N. M. (2013). O Jenskoy i Mujskoy Odejde Kazaç'ego Naseleniya Rossii. *Kul'tura Mejetniçeskih Kontaktov Hudojestvenno- Muzıkal'naya Traditsiya. Pogranıç'e Kul'tur i İskusstva Kazaçestva: Vserossiyskaya Nauçno-Praktiçeskaya Konferentsiya*, 9-11, Sankt- Peterburg: Asterion.
- Levçenko, T. V. (2013). *Traditsii Rossiyskogo Kazaçestva- Duhovniy Resurs Patriotiçeskogo Vospitaniya Detey i Molodyoji*. Volgograd: VolGMU.
- Lukaş, S. N. - Galustov R. A. (2010). *Vospitatel'niy Potentsial Kul'turı Kazaçestva*. Armavir: AGPA.
- Mihaşçenko, A. L. (2007). Uçitel'stvo Kazaç'ih şkol Orenburgskoy Gubernii. *Vestnik Orenburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 1, s.11-14.

- Ogarkov, N. V. (1984). *Voennyi Entsiklopedicheskiy Slovar'*. Moskova: Voennoe İzdatel'stvo.
- Prohorov, A. M. (Ed.). (1990). *Sovetskiy Entsiklopedicheskiy Slovar'*. Moskova: Sovetskaya Entsiklopediya.
- Ryabova, Y. L.- Oleg V. Şç. (2015). *Osnovi Kazaç'ey Kul'turı*. Moskova: Etnosotsium.
- Savel'yev, Ye. P. (2010). *Drevnyaya İstoriya Kazaçestva*. Moskova: Veçe.
- Somuncuoğlu, S. (2004). *Don Kazakları*. İstanbul: Timaş.
- Sopov, A. V. (2008). Problema Etniçeskogo Proishojdeniya Kazaçestva i ee Sovremennoe Proçtenie. *Vestnik Moskovskogo Universiteta*, 8 (4), 66-85.
- Sopov, A. V.- Alik Ş. B. (2011). Mesto i rol' kazaçestva v obşçerossiyskih kul'turno-etniçeskikh protsessah. *Vestnik Adıgeyskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1, 33-40.
- Sorokoletov, F. P. (2009). *İstoriya Voennoy Leksiki v Russkom Yazıke (XI-XVII vv.)*, Moskova: Nauka.
- Stepanenkova, L. N. – Boyko, M. A. - Stepanenkov İ. A. (2016). Vozmojnosti Şirokogo Predstavleniya v Menyu Organizatsiy Obşçestvennogo Pitaniya Vyazemskogo Rayona Blyud po Traditionnim Retseptam Kazaç'ey Kuhni. *Apriori*, 4, 21-24.
- Suleymanov, O. (2001). *Yazımın dili*. (Çev. Arif Acaloğlu), İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Sunayeva, S. G.- Fedotova S. A. (2016). Kostyum Kazaçki- Novoe, Uspeşno Razvivayuşçeesya Napravlenie v Proizvodstve Odejdi. *VI Mejdunarodnaya Konferentsiya Sovremennie İnformatsionnie Tehnologii v Obrazovanii, Nauke i Promışlennosti*, 80-83, Moskova: Sputnik.
- Svobodina, A. N. (2018). Evolyutsiya Sistemi Kazaç'ego Obrazovaniya v Rossii XVIII-XX Vekov. *Pedagogika i Sovremennoe Obrazovanie: Traditsii, Opit i İnnovatsii Sbornik Statey II Mejdunarodnoy Nauçno-Praktiçeskoj Konferentsii*, 96-98, Penza: MTSNS Nauka i Prosveşçenie.
- Şolohov, M. A. (2018). *Durgun Don*. (Çev.: Mete Ergin - Gani Yener), İstanbul: Yordam Edebiyat.
- Tolstoy, L. N. (2015). *Kazaklar*. (Çev.: Leyla Soykut), İstanbul: İletişim.
- Urusova, M. N.- Samko M. M.- Koçetkova O. G. (2012). *Kazaçestvo Rossii: Proşloe i Nastoyaşçee*. Volgograd: FGBOU VPO Volgogradskiy Agrarniy Universitet Nauçnaya Biblioteka.
- Venkov, A.V. (2008). *İstoriya Donskogo Kazaçestva*. Rostov na Donu: Yujnogo Federal'nogo Universiteta.
- Vizer, V. G., Kalaçkova N. F. ve Kaznaçeyev S. V. (2015). Kazaçestvo kak fenomen russkogo mira. *Gumanitarnie Problemi Voennogo Dela*, 3(4), 167-171.
- Yerohin, İ. Y. (2013). Etno- sotsial'nie traditsii i tsennosti kazaçestva. *Culture and Civilization*, 3 (4), 59-80.

OLGUNLAŞTIRMA YÖNTEMLERİ YÖNÜNDE ZEN BİLGELERİ VE NASREDDİN HOCA ARASINDAKİ PARALELLİKLER



THE PARALLELS BETWEEN ZEN SAGES AND NASREDDIN HOCA IN TERMS OF THE MATURIZATION METHODS

Özgür ÖNAL*

ÖZ: Çalışmanın amacı, Nasreddin Hoca fıkralarının, Japon Zen geleneğindeki bilgelerin öyküleri ile paralel olarak incelenmesi ve bu iki uzak coğrafyanın öykülerindeki yöntem ve yaklaşımlardaki benzerliklerin ortaya konulmasıdır. İki farklı din ve iki uzak coğrafyanın ürettiği bu iki farklı yaşlı bilge adam temsilindeki öykülere baktığımızda, ilk fark edilen çarpıcı benzerlik, olgunlaştırıcı bir usul olarak ikisinin de mantıksal düşüncenin bittiği ve başka bir bilme halinin başladığı alana muhataplarını davet etmeleridir. Zıtlıkların birleştiği alan da diyebileceğimiz bu paradoksal alan; Nasreddin Hoca fıkralarından örnekle gölün maya tutabildiği, eşeğin aynı anda hem ahırda olduğu hem de olmadığı, komşunun verdiği kazanın doğurabildiği bambaşka bir gerçeklik boyutudur. Yine bu boyutta, Nasreddin Hoca'nın eşeğine ters binmesi için haklı bir sebebi vardır. Benzer olarak; Zen bilgeleri de kendi öğrencilerine zihinlerindeki kalıpları aşıp, özgürleşebilmeleri için "koan" adı verilen paradoksal bilmeceler vermektedirler. Zen ustası, bu bilmecelerle kimi zaman öğrencisini, tek elle yapılan alkışın sesini duymak gibi mümkün gözükmeyen deneyimlere davet ederken, kimi zaman da sıradan gündelik nesnelere ve olgulara kelimelerdeki sınırlılığının ötesinde yeni bir anlayışla yeniden tanımlamaya yönelir. Bunu yaparken, herkesçe kabul görmüş akılcı yanıtları asla kabul etmediği gibi, Nasreddin Hoca'nın hikâyelerindeki motifler gibi ilk bakışta komik ve saçma görünen ama derininde hiç de öyle olmayan yanıtları bekler. Çalışma, yöntem olarak, farklı bir bilgi alanından üçüncü bir tamamlayıcı objektif temel ihtiyacını da doğurmuştur. Coğrafi ve zamansal farklılıklara rağmen oluşan benzerlikler, "bir bilginin bir coğrafyadan diğerine fiziksel yoldan taşınması" gibi bir açıklamanın ötesinde bir dinamiği akla getirmiş ve buradan hareketle, Jung düşüncesinin "ortak bilinçdışı" kavramı konuyla bağlantılı bulunarak dahil edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Paradoks, bütünlük, Nasreddin Hoca, fıkra, zen, ruhsal olgunlaşma.

ABSTRACT: The aim of the study is to examine Nasreddin Hodja anecdotes in parallel with the stories of sages in the Japanese Zen tradition and to reveal the methodological parallels in the stories of these two distant geographies. When we look at the stories of these two different old wise man representations produced by two different religions and two distant geographies, the first striking similarity that is noticed is that, as a maturing approach, they both invite their interlocutors to the area where logical thought ends and another state of knowing begins. This paradoxical field, which we can also call the field where the opposites can unite; With examples from Nasreddin Hodja anecdotes; it is a completely different dimension of reality that the lake can retain yeast, the donkey is in the barn and not at the same time, and a pot can give a birth. Again, in this field of reality, Nasreddin Hodja has a right reasoning for riding his donkey backwards. Similarly; Zen sages also give their students paradoxical riddles called "koan" so that

* Bilim Uzmanı - Araştırmacı / İstanbul - ozgur.onal@ogr.deu.edu.tr (ORCID ID: 0000-0002-7195-9441)



This article was checked by Turnitin.

they can overcome the patterns in their minds and become free. With these riddles, the master of Zen sometimes invites his student to experiences that seem impossible, such as hearing the sound of one-handed applause, sometimes to redefine ordinary everyday objects and facts with a new understanding beyond the limitations of words. While doing this, he never accepts rational answers that are accepted by everyone, and expects answers that seem funny and absurd at first glance but not at all, like the motifs in Nasreddin Hodja's stories. The study also created the need for a third complementary objective basis from a different field. The similarities that occur despite geographical and temporal differences have suggested that a dynamic beyond the explanation such as "the physical transport of information from one geography to another" and from this point of view, the concept of "collective unconscious" of Jungian thought has been included in connection with the subject.

Keywords: Paradox, integrity, Nasreddin Hodja, joke, zen, spiritual maturity.

Giriş

Nasreddin Hoca, mizahi, eğlendirici, öğretici bir figür olmasının yanı sıra, dönüştürücü, irşat edip olgunlaştırıcı yönü olan bir rehberdir. Belki de bu sebeptendir ki; 7'den 70'e, her yaş, anlayış ve eğitim seviyesinden hemen hemen herkese hitap edebilmektedir. Hoca, hali, tavrı ve tepkileriyle muhataplarını fıkraların birer aktörü haline dönüştürmüş, söylemek istediklerini hepimize hâl diliyle deneyimletmiştir. Bu anlamda, Hoca birçok bilgenin tercih ettiği gibi hikâyeler anlatmaz. Bundan çok daha iyisini yapar; yüzyıllarca yaşayacak anlatılmaya değer hikâyelerin bizzat kendisi olur. Muhataplarını anlatılmaya değer hikâyelerin içerisinde, kendi yaşamlarının da gerçekliği ve samimiyeti ile beraber, tüm yaşananlara birer şahit yapar. Böylelikle sonraki nesillere de daha zengin bir yaşamın anahtarını iletir. Nasreddin Hoca, halk bilimcilerimiz tarafından, büyük emeklerle çalışılan ve daha da çalışılacak olan Anadolu'nun en önemli halk bilgelerinden biridir.

Başlarken, ilk olarak şunu da belirtmek gerekir ki; Nasreddin Hoca'nın mutasavvıf kimliği de açıkça birçok kaynakta tespit edilmiştir. Bu kaynaklardan biri, Seyyid Burhaneddin Çelebi'nin Burhaniye tercümesi adı verilen metnidir ki; bu tercüme bu açıdan daha önce incelenmiştir.

Burhaniye Tercümesi bağlamında hedef kitle tasavvuf ehli seçilmiş ve en çok da bir tasavvuf yolunun talipleri ya da yeni mensuplarına yönelik -özellikle- nefsin tezkiye edilmesi, dünyaya aldanılmaması, şeriat-tarikat-hakikat düzleminde istikamet üzere olunması yönünde nasihatlerde bulunulmuştur (Dervişoğlu, 2018: 494).

Böylece ortak temel Hoca cephesinden değerlendirilirken yeri geldikçe, Sufi literatüründeki anlam boyutu da dâhil edilmiştir. Bu çerçevede, hem Zen bilgeleri hem de Hoca tarafından birçok kısa öykü, fıkra ve bilmece incelenmiştir. Bu süreç sırasında ilk karşılaşılan benzerlikler sonrasında, bundan sonraki çalışmalar için de bir tartışma alanı açabilecek bağlantıların kurulabilmesi amacıyla, farklı bir bilgi alanından üçüncü bir tamamlayıcı temel arayışına girilmiştir. İki tarafta aslında kendi tarihsel ve kültürel çerçeveleri içerisinde günümüze kadar ulaşmış kültürel birer miras ve köklerini kendi inanç sistemlerinden alan birer yaklaşımdırlar. Bu anlamda,

bir yandan tamamen farklı kültürel düzlemlerde yer almalarına rağmen, bir anlamda da aynı tarafta sayılırlar. Bu durum tamamlayıcı objektif bir taraf olarak da psikoloji biliminin görüşlerini de dahil etme ihtiyacını doğurmuştur. Bununla birlikte, mevzu bahis iki taraf gerek din ve düşünce sistemi gerekse coğrafya açısından oldukça uzak düşmektedir. Bu uzaklığa rağmen bile benzerlikler doğabiliyorsa, “bir bilginin bir coğrafyadan diğerine fiziksel yoldan taşınması” gibi bir açıklamanın ötesinde bir bilgi üretim alanının etkin olabileceğini akla getirmiş ve buradan hareketle, Jung düşüncesinin “ortak bilinçdışı” kavramı konuyla bağlantılı bulunmuş ve bu sebeple dahil edilmiştir. Bu anlamda, öykülerdeki motiflere zemin oluşturabilecek bazı kavramlara yönelik Jung’un bazı görüşleri de birleştirici bir düzlem olarak yeri geldikçe değinilmiştir.

Ortak bilinçdışında kişisel hiçbir şey yoktur; bu, en azından bir insan topluluğuna, daha çok bir ulusa, hatta bütün insanlığa aittir. Bunlar bireysel varoluşun elde ettiği şeyler değildir, manevî biçimlerin ve yaradılıştan var olan içgüdülerin ürünleridir (Jung, 2006: 232).

Bu pasajdan ve Jung’un genel yaklaşımından hareketle şunu söyleyebiliriz ki; ortak bilinçdışı diye tabir edilen alan, bütün insanlığa ait ortak imge ve motifleri barındırır ve yeri geldiği zaman bu motifleri herhangi bir yerde yeniden üretebilir.

Düşlerin, düşlemlerin ve vizyonların gereçlerden hangisinin, kişinin kendine özgü alanını ilgilendirdiğini, hangisinin bu alanı aşır, ortak bilinçdışının içeriği sayılabileceğini söylemek güç değildir. Mitolojik konular, insanlığın evrensel tarihinde kök salmış simgeler ve aşırı yoğun tepkiler, hep, en derinde yatan katların katılımını gösterir. Bu motifler ile simgelerin, bir bütün olarak, ruh yaşamı üzerinde etkisi vardır; ağır basan işlevsel bir niteliğe ve pek yüksek bir enerji yüküne sahiptir (Jung, 2006: 46).

Yine aynı kavramın açılımı olarak bu pasaj da ortak bilinçdışının daha derin katmanlarından gelen içeriklerin, insanın ruhsal yaşamı üzerinde etkileri olduğundan ve yüksek bir enerji yüküne sahip olduklarından bahsetmektedir. Bu yaklaşım, “her iki bilgi alanı da bu ortak alanın daha derin katmanlarından beslenmiş olabilir mi?” sorusunu akla getirebilir. Çünkü her iki bilgi alanı da öncelikli olarak (yerine ve öyküye göre, açık ya da örtülü bir şekilde) insanın ruhsal yaşamına dönük bir eylemsellik içinde bulunmaktadır.

Zen Geleneği Hakkında

Zen, kökeni Hindistan’da olan, yaklaşık MS. 500 yılındaki Dhyana okuluna kadar eskiye giden bir Mahāyāna Budist okulunun Japonya’ya geldikten sonraki aldığı isimdir. Zen, günümüze kadar ulaşabilmiş olan, kendine has bir öğretim yaklaşımına sahip manevi bir içsel gelişim okuludur. Çalışma kapsamında, çeşitlilik ve tutarlılık oluşturması açısından, olabildiği kadar farklı çağ ve dönemlerden seçilen 7 Zen bilgesinin kısa hikâyelerinden faydalanılmıştır.

- 1- Hui Neng (638 - 713)
- 2- Hyakujo Ekai (720 - 814)
- 3-Nansen Fugan (749 - 835)
- 4-Ikkyu Sōjun (1394 - 1481)
- 5-Basho Matsuo(1644 - 1694)
- 6-Hakuin Ekaku (1685 -1768)
- 7-Nan-in Zengu (1834 -1904)

Bu noktada, Zen geleneğinin de dönüştürücü ve olgunlaştırıcı bir amacı olduğunu ilk tahlilde altını çizmemiz gerekir. Zen eğitiminde, öğreticiler tarafından, koan adı verilen bilmeceler kullanılır. Zen koanları, öğreticilerin, öğrencilerindeki sabit düşünce şeklini ve zihinsel kalıpları yıkmak için kullandıkları kendilerine has özel bilmecelerdir. (Heine ve Wright, 2000: 179) Zen geleneğinde hiçbir entelektüel bilgi ya da efor olmadığını söyleyebiliriz. Zen, yaşamın ve hakikatin, doğrudan, aracısız ve sözel kavramlardan arınmış bir durulukta deneyimlenmesine dayanır. Öğreticinin amacı, öğrencinin düşünme kalıplarının kırılması ve çok daha geniş esnek düşünce düzlemlerine ulaşabilmesidir. Bunun için Zen bilgeleri çoğunlukla, Nasreddin Hoca'ya da benzer şekilde, görünüşte saçma gibi gözükken, mantık dışı ve çoğu zamanda gülünç eylemlerde bulunurlar ve muhataplarına meydan okuyarak sarsıcı deneyimler yaşatırlar. Jung, Toplu Eserler (Collected Works) 10. cildinde şöyle der:

Gerçek deha neredeyse her zaman araya girer ve rahatsız eder. Ebedi dünyadan geçici dünyaya seslenir. Yanlış şeyleri doğru zamanda söyler. Ebedi gerçekler, tarihin herhangi bir anında asla doğru değildir. Dönüşüm süreci, dehanın sonsuzluk kaynağından ürettiği pratik olmayan şeyleri sindirmek ve asimile etmek için durmak zorundadır. Yine de dahi, zamanının şifacıdır. Çünkü onun ebedi gerçekten ortaya çıkardığı her şey iyileştiricidir (Jung, 1964: 1004).

Bunun gibi sıra dışı eylemlerde bulunan dehaların doğasını açıklayan bu pasaj, gerçek dehanın ebedi dünya ile maddi dünya arasında aracılık yapan rolüne değinir. Burada deha diye değinilmiş olan role, söz konusu bilgilerimizi koyarak pasajı açmaya devam edelim. Ebedi aleme ait olan gerçekler bu dünyanın gerçekleri ile çelişebilir ve dehanın sonsuz kaynaktan getirdiği bu bilgi, maddi dünyanın gerçekliği karşısında absürt kalabilir. Bu açıdan bakıldığında “yanlış şeyler” gibi gözükmesine rağmen, oradaki zamanlama doğrudur. Bu uyumsuzluğun doğal bir sonucu olarak da dehanın ebedi aleminden getirdiği bilgi, dünyanın gerçekliğini bir anda kırarak araya girecek ve muhatabını rahatsız edecektir. Bu pasajda, Jung'un sonsuzluk kaynağından dehanın getirdiği “pratik olmayan şeyler” diyerek kastettiği tam da bu rahatsız edici -ama bir o kadar da iyileştirici- öğelerdir. Dünyanın kendi hızlı maddesel akışı içerisinde, “bir an için durup bu deneyimi sindirmeye zaman ayırıyor muyuz?” diye sormak anlamlı olabilir. Çünkü, dehanın bize sundukları dünyevi hayatımızın seyri için pek pratik sayılmasa da (sekteye uğratıp alıkoymucu yönüyle) dönüşüm için gereklidir. Bu anlamda

pasajda, dönüşümün ve iyileşmenin tamamlanması isteniyorsa, durup bunu sindirmemizin gerekliliği üzerinde durulduğunu söyleyebiliriz.

Karşılaştırmalı İnceleme

Nasreddin Hoca'nın ve kendisini de biçimlendirmiş olan Anadolu medeniyet tasavvurundaki eğitici katmanın, tasavvuf öğretisi geleneğiyle güçlü bir bağlantısı olduğunu söyleyebiliriz. (Dervişoğlu, 2018) 13. yüzyıl Anadolu'sunda yaşamış olan Nasreddin Hoca, bir medrese hocası olması yanı sıra bir Hanefi fıkhî âlimidir. (Abak,2012:25) Hatta kendi döneminde bile referans kabul edilerek, tasavvufi soruların adresi olarak görüldüğü ve ziyaret edildiği Saltukname metninde bulunmaktadır. Kendisi de bir mutasavvıf olan Sarı Saltuk'un Nasreddin Hoca'yı ziyareti ve onunla yaptığı tasavvufi diyalogu bir örnek olarak vermiş olalım. Bu ziyaret sırasında Sarı Saltuk, Hoca'ya şunu sorar: "Bizi terk etmeyen mülklerimiz gerçekte nelerdir?" Bunun üzerine aralarında sohbet devam eder. Nasreddin Hoca da sembolik bir mecaz üzerinden verdiği yanıtında, "ilim, amel ve ihlas-ı kalp" şeklinde üç tasavvufi değere işaret eder (Abak, 2012: 31).

Zen geleneği, Nasreddin Hoca'dan yaklaşık 700 yıl önce, farklı bir coğrafyadan ve farklı bir dinsel kökenden de geliyor olsa, her iki bilgi geleneğinde de doğru ve yanlışın değişebildiği daha geniş bakış açılarına ve hatta zıtlıkların aynı anda var olabildiği bir düşünce alanına davet olduğunu görmekteyiz. Aşağıdaki meşhur fıkra buna güzel bir örnektir.

Komşularından birinin bir işi olur, Hoca'ya başvurup eşeğini ister. Hoca, eşek burda değil der, değirmene buğday yolladım. Tam o sırada eşek, ahırda anırmaya başlar. Komşusu, hani burda değildi der, bak anırıyor. Hoca, eliyle sakalını tutup sübhânallah der, bu yaşta, ak sakalımla benim sözüme inanmıyorsun da eşeğin sözüne inanıyorsun ha? (Gölpınarlı, 1961: 78).

Yine bir başka temsili örnekte Nasreddin Hoca eşeğe ters binmesinin hikmetini şöyle açıklar:

Bir gün Hoca, talebesiyle derse giderken eşeğine ters binmiş. Hoca, neden eşeğe ters bindin demişler. Hoca, doğru binsem arkamda kalıyorsunuz, siz önde giderseniz ben arkada kalacağım, iyisi mi, yüz yüze gidelim demiş (Gölpınarlı, 1961: 108).

Bu anlamda Nasreddin Hoca, daha geniş bakış açıları için, "kime göre, neye göre" sorularını da dâhil ederek, verilen yargının ya da önermenin ölçeğini sorgular ve daha geniş ölçeklerin de dâhil edilmesi için bir davet yapar. Bu paradoksal nokta alışıldık rasyonel aklın ötesine geçen bir nitelik taşıır.

Huineng'den aktarılan bir Zen öyküsünde, iki Zen keşişi aralarında sohbet ederken uzaktaki dalgalanan bayrağı fark ederler. Biri "Bayrak hareket ediyor." der. Diğeri de onu düzeltir. "Hayır bayrak değil, rüzgâr hareket ediyor." Oradan geçen ve bu diyaloga şahit olan üçüncü bir keşiş diyaloga dâhil olur ve şöyle der: "Bayrak değil, rüzgâr değil, sizin zihniniz hareket ediyor." (Heine ve Wright, 2000: 55).

Bir başka örnekte bir zen koan bilmecesi, “Hiç kimsenin olmadığı bir ormanda ağaç devrilse ses çıkar mı?” diye sorar. Benim duymamış olmam, o sesin çıkmadığını göstermez diyerek, ses çıkar diyebileceğimiz gibi, sesi kulak aracılığı ile zihinde oluşan bir olgu olarak da ele alabiliriz. O zaman da “ses çıkmaz” dememiz gerekir. Ses titreşimi kulak zarına çarptığı zaman ses olarak kabul ediyorsak “evet”, ama doğada kendi kendine titreşen bir dalga boyunu da pekâlâ ses olarak kabul edebiliriz. Sesi nasıl tanımladığımızı bağlı olarak bu iki yanıt da aynı anda doğru olabilir. Bu anlamda Zen öğreticisinin yapmaya çalıştığı bu ikilik halini birleştirerek olanca bütüncülüğü içerisinde, bu zıtlığı kabul edebilmek, aktarabilmek ve öğrencisinin de kendi yaşamını bu bütüncül haliyle sindirebilmesine yardımcı olmaktır. Zıtlıkları birleştiren bu düşünce şekli hakkında Jung, Toplu Eserleri 5. cildinde dönüşümün sembollerinden bahsederken; bütünlüğün ve tamlığın bir sembolü olarak, kendiliğın bir “Coincidentia oppositorum” (zıtların bir araya gelişi) olduğunu ve öyleyse ışık ve karanlığı aynı anda içerdiğini söyler. (Jung, 1912/1952:576). Bu Nasreddin Hoca fıkralarında da sıklıkla karşılaştığımız tarz bir akıldır.

Hoca, kadılık vazifesini yaparken de aynı pratik zekâyı ve aynı becerikliliği gösterir. Beyhude kavgaları çabucak halleder. Kebabımın, dumanından bedava faydalandı diye bir adamı şikâyet eden kebağçıya malının bedeli yerine para şıkırtısı verdirmesini de bilir. Mizacı, onu, kayıtsız-şartsız iki tarafı anlaştırmaya sürükler (Gölpınarlı, 1961: 18).

Bu fıkrada Hoca'nın birbirine zıt olan iki farklı gerçekliği aynı anda doğru hale sokabildiğini görüyoruz. Hoca kebabının dumanı için para isteyen kebağçıyı “bu çok mantıksız” diye geri çevirebilirdi. Böyle yapsaydı kebağçı haksız, sanık da haklı olarak dava sonuçlanacaktı. Ama ne kadar mantıksız da görülse, Hoca'nın iki zıt gerçekliğin birleşebileceği yeni bir mantık düzlemi arayan zihni, iki tarafın da razı olmak zorunda kalacağı “kısasa kısas” yepyeni bir önerme buldu. “Kebabın dumanının karşılığı” ne kadar makul bir istekse, kebağçıya aynı derecede makul olan bir karşılıkla ödeme yapılacaktı. Dolayısıyla kebağçı kendi önermesindeki mantıksal gerçekliğin içerisine hapsolmuş durumda kalarak, ödemesini “para şıkırtısı” olarak almak zorunda kaldı. Elbette sanık da ödemesini bu şekilde yapmaktan oldukça memnundu ve haklılığı “bir şekilde” onanmıştı. İki taraf da sonuçta “bir şekilde” haklı çıktı. İşte tam bu “bir şekilde” mantıksal düzlemi, yukarıda Jung'dan örnek verdiğimiz bir “Coincidentia oppositorum” olarak, zıtların bir araya geliş düzlemi oldu (Jung, 1912/1952: 576).

Nasreddin Hoca'nın meşhur “Sen de haklısın” fıkrası da bu minvalde bir fıkradır. Bu anlayış boyutu, aynı zamanda masallara başlarındaki tekerlemelerde söylenen; “bir varmış bir yokmuş” dediğimiz, pirelerin berber, develerin tellal olabildiği ya da babamızın beşiğini sallayabildiğimiz gerçeklik boyutuyla da benzerlik gösterir. Aynı rasyonel akıl ötesi gerçekliğe, rüyanın ve mitolojinin sembol dilinde de rastlayabiliriz.

İlahi etki, bilinçdışı itkinin karşı konulamaz gücüdür. Kahraman her zaman büyülü güce sahip olan ve imkânsız imkânlı hale getirebilen bir figürdür.

Sembol, uzun bir kuraklıktan sonra bereketliliği getiren bir su yolu gibi, zıtlıkların yeni bir hareketle birlikte aktığı orta yoldur (Jung, 1921: 443).

Bu pasajda, masalarda ve mitlerde rastladığımız benzer sembolik ifadelerin de zıtlıkları birleştirebilme potansiyelinden bahsettiğini söyleyebiliriz. Bu pasajda aynı zamanda, ehli tarafından bilinçdışı alandan getirilen bilinçdışı içeriğin (bu örneklerde mantık dışı gibi gözükken birtakım ifadeler ya da betimler) karşı konulamaz bir ilahi etkisinden bahsedilmektedir. Bu anlamda, bu ilahi etkiyi yaratmayı başarabilen bir kahraman için; bir nevi büyü güce sahip olduğunu ve imkânsız imkânlı hale getirebildiğini söyleyebiliriz. Bu minvalde bir kahraman olarak hem Nasreddin Hoca'nın hem de Zen bilgelerinin, bizi, mümkün gözükene ve aklın ötesine davet ederek, yaşamın daha üst ve berrak algı düzeylerine davet etme konusundaki ortaklığından bahsedebiliriz.

Yeniden doğuş sembolizmi, dönüşüm sürecinde her zaman yeni bir zıtlığın birleşmesi anlamına gelir. Fakat zıtlıklar statik bir şekilde bir araya gelirlerse beraberinde bir feragat getirecektir. O zaman üzülecek şöyle söylememiz gerekir: "Yazık! evet aslında siyah beyazdı. Beyaz da siyahtı" Bu çok da farklı olmayan bir karışıma sebep olur ki; bu cansız ve donuk bir duruştur. Oysa zıtlıklar yaşayan canlı bir ilerleme içerisinde birlikte büyüyebilirlerse; işte ancak o zaman, bu birleşimin doğru ve tam bir birleşim olduğunu söyleyebiliriz (Jung, 1997: 649).

Jung kendi düşünce sisteminde zıtlıkların bir araya gelişini, insanın yeniden doğuşu (ruhsal dönüşümü) bağlamında ele aldığı bu pasaj; zıtlıkların canlı ve dinamik bir şekilde bir araya geldiklerinde, doğru ve tam bir birleşim yaşandığından bahseder. Bu canlılığı daha iyi anlamak için bir başka örneğe bakalım: "Tek elle yapılan alkışın sesi nedir?" diye sorar Hakuin (Suzuki, 2011:182). Bu soruyu sordüğümüzde, alkış kelimesinin kavramsal anlamında sıkışıp kalırız. Bu insan olmanın ve dil kullanımının getirdiği tek taraflılığın sonucudur. Tek bir aileden, tek bir kültürden yetişmiş olmak bile bu tek taraflılık için yeterlidir. Bu tek taraflılık, özünde dilin ve insan olma deneyiminin getirdiği belki de doğal bir sonuçtur. Kavramlarımız genelde, güzel-çirkin, doğru-yanlış, iyi-kötü gibi ikiliklerden oluşur. Pragmatik olarak bu ikilik, yaşamı kolaylaştıran bir yaklaşım da olsa, insanın mana hayatı ve karşılaştığı varoluşsal sorular açısından daha geniş düşünce ufuklarının önünde belirmiş, sınırlayıcı bir unsur olabilir mi? Her iki bilgi geleneğinde de karşılaştığımız öykülerin, olgunlaştırıcı işlevleri sebebiyle, zıtlıkları birleştirebilme becerimizi keskinleştirmeye odaklandığını görebiliriz. Bu, daha geniş ve derin bir bakış açısıyla olaylara nüfuz edebilmemizi sağlar. Bu anlamda, zıtlıkların birleşebildiği alan için kullanabileceğimiz betimleyici sıfatlar "bütüncül" ve "tam" olabilir. Bu anlamda, Tasavvuf düşüncesindeki tevhit kavramı da bu bütüncüllüğe işaret ediyor olabilir mi? Jung'un da "tamlik" (wholeness) olarak ifade ettiği kavram da benzer bir noktayı açıklamaya çalışıyor olabilir mi? Elbette, daha kapsamlı araştırmaları hak edecek denli güçlü olan bu soruları şimdilik bir yana bırakıp, kültürel motifleri taşıyan hikâyelerin zaten bu açılımları bize tesirli bir şekilde aktarabildiğini hatırlayarak devam edelim. Bu tarz güçlü motifler barındıran

farklı hikâye biçimlerinin, hayata dair bir kurgu içerisinde (ve belki de örtüsüyle), daha derin ve evrensel kavramların, bize coğrafyalar ötesi bir genişlikte nüfuz etmelerini kolaylaştırdığını söyleyebiliriz.

Wu-men koanında usta elindeki ahşap değneği göstererek “eğer buna değnek dersiniz kavrama çok fazla tutunmuş olursunuz, yok eğer değnek demezseniz de besbelli olanı görmezden gelmiş olursunuz. O zaman şimdi söyleyin bana, bu elimdekine ne derdiniz?” (Heine ve Wright, 2000: 4) diye öğrencilerine sorarak, kelimelerin ve ifadelerin ötesine geçmeyi dener. Beğendiği tek yanıt ise, yerinden kalkıp yanına gelen ve ahşap değneği kırarak kendisine geri veren öğrencisinin yanıtıdır. Çünkü, öğrencinin zihni kavram ve kelimelerde kaybolmadan berrak kalmayı başarabilmiş ve bir eyleme dönüşmüş olarak yanıtını vermiştir.

Zen bilgisi Basho ise, bir koan kurgusu olarak öğrencilerine “Asanız varsa, bir asa vereyim size; ama asanız yoksa asanızı alırım” der. Nasreddin Hoca da pek mümkün değilmiş gibi gözükse de gölü mayalamaya çalışır.

Hoca bir gün, biraz yoğurt mayası almış, Akşehir gölüne gitmiş, mayayı göle atmış. Birisi görmüş, ne yapıyorsun Hoca demiş. Hoca, göle yoğurt mayası katıyorum demiş. Adamcağız şaşırıp tutar mı demiş. Hoca, ben de biliyorum, tutmaz amma demiş, ya tutarsa! (Gölpınarlı, 1961: 86).

Bu imkânsız gibi gözükken göle yoğurt mayalama işi için Hoca, “tutmaz amma, ya tutarsa!” diyerek, bizim de kendi hayatımızda mümkün olmadığına dair yargılarda bulunup, belki de vazgeçtiğimiz, bize ait diğer “imkânsız imkânlıları” (ya da imkânlı imkânsızları) sorgular. Bizi denemeye, risk almaya, şans vermeye davet eder. Yukarıdaki koan örneğinde olduğu gibi, Nasreddin Hoca'nın da zihni berrak ve eylem halindedir. Bu anlamda, her iki bilgi geleneğinin de benzer olarak, bizi olanaksızın dünyasına davet eden, kelimelerin ve sabit kavramların ötesinde bir yaşam algısına bizi alıştırmaya çalışan motifleri görüyoruz. Siyah ile beyazdaki, doğru ile yanlıştaki taraflardan sadece bir tanesinde taraftar olarak sıkışıp kalma zorunluluğundan bizi kurtarıp, daha geniş, esnek ve hakiki bir anlayış düzlemine bizi ulaştırmaya çalışıyor bu motifler.

Riko adlı öğrenci bir gün usta Nansen'den şişedeki kazla ilgili eski bir bilmeceyi açıklamasını ister. Bu Zen bilmeceğinde bir şişemiz vardır. Bir kaz yumurtası daha çok küçükken şişenin ağzından içeri bırakılır. Kaz yumurtası zaman içinde çatlar. Kaz doğar ve büyümeye başlar. Şişenin ağzından kazı beslemeye devam ederiz ve kaz belirli bir olgunluğa ulaşır. Bilmece şöyle devam eder; kazı öldürmeden ve şişenin camını da kırmadan kazı dışarı çıkarabilir misiniz? (Sangharakshita, 2013)

Hikâye şöyle devam eder Usta Nansen güçlü bir el çırpmasıyla birlikte. “Riko!” diye bağırır. “Gördün mü? Kaz Çıktı!” der Nansen. Peki Nansen usta bunu nasıl yapar? Araştırmanın bütünselliği içerisinde bir yorumu şu olabilir. Kelimeler ve kavramların sınırlayıcılığı ve tek taraflılığı sebebiyle, kolaylıkla zihni maniple ederek çözülmeyen bir bağlam yaratabiliriz. Nasreddin Hoca'nın kazan fıkrası da biraz bu koana benzer.

Hoca, bir gün, komşusundan bir kazan ister. İşini bitirdikten sonra kazanın içine bir tencere koyup komşusuna götürür. Komşu, tencereyi görünce, Hoca, bu ne der. Hoca, kazan gebemiş komşu der, doğurdu. Adam, pekâlâ der, kazanı, tencereyle beraber alır. Bir zaman sonra Hoca, kazanı gene ister. Fakat bu sefer, geri vermez. Bir hayli gün geçer, komşusu, Hoca'nın evine gidip kazanı ister. Hoca, müteessir bir surette ah komşum der, başın sağ olsun, kazan sizlere ömür. Komşu, a hocam der, hiç kazan ölür mü? Hoca, komşucuğum der, doğurduğuna inandın da öldüğüne inanmıyor musun? (Gölpınarlı, 1961: 43).

Burada Hoca bize şunu soruyor: “Kazan doğarken sorun yok da öldüğünde mi sorun oluyor?” Yine aynı analogiden hareketle; “Kaz şişeye girerken sorun yok da şişeden çıkarken mi sorun oluyor?” Bilmeyeyi soran zihin, kelimelerin gücünü kullanarak kolaylıkla kazı şişeye sokabilirken, biz çıkartırken niye zorlanıyoruz? Kaz oraya nasıl girmiş? Elbette, girdiği yoldan çıkabilir. Burada ilk hatırlamamız gereken, kazın şişeye muhayyile yolu ile girdiğidir.

Sonuç

Elbette bu çalışmada seçtiğimiz örnekler her iki taraf için de çoğaltılabilir. Bu bilmeceler ve fıkralar gibi daha onlarcası dahil edilip, daha geniş bakış açıları yakalayabileceğimiz sonuçlara varabiliriz. Özellikle, Türk halk edebiyatındaki tekerleme ve şathiye gibi türler de çalışmanın odağında yer alan paradoksal mantık düzlemi ile gösterdikleri benzerlikler yönünden, araştırmayı derinleştirebilecek önemli boyutlardır. Bu çalışma, bu paralellikleri tartışmaya açmak ve temel noktaları ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Bu anlamda, belirli bir çerçeve ile sınırlı kalacak kadar sayıda Nasreddin Hoca fıkrası ve Zen öyküsü incelenmiştir. Gelinebilen noktaya kadar da yöntem ve yaklaşımları açısından bazı benzerlikler gösterdikleri görülmüştür. Bizi, doğru ve yanlışın yer değiştirebildiği daha geniş bakış açılarına davet etmeleri yanı sıra, mümkün gözükenin ve aklın ötesine geçirmeye çalıştıkları örnekler ile tespit edilmiştir. Bir başka benzerlik noktası ise, sözel kalıpların ötesinde, daha çok bir eylemsellik içerisinde bulunmalarındır. Her iki taraf da bir bilgi aktarımından veya entelektüel bir yaklaşımdan ziyade bir eylem halindedirler.

Elbette, çalışmayı seçtiğimiz konunun, başta Nasreddin Hoca olmak üzere, tüm kişileri çok daha kapsamlı yeni çalışmalar gerektirecek kadar önemli tarihsel figürlerdir. Bu anlamda, incelenen Zen bilgilerine ait öyküler, bilmeceler, dönemleri ve Japon geleneğinin tarihsel ve kültürel arka planındaki derinlik itibarıyla, belirli bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Aynı sınırlandırma Nasreddin Hoca'nın mutasavvıf kimliğinin işaret ettiği Sufi öğretilerinin arka planı, kendisinin kişiliği ve tarihsel arka planı için de geçerlidir. Bu anlamda çalışma, figürlerin tarihsel arka planlarıyla birlikte her iki medeniyet tasavvurunun derinlemesine dâhil olduğu daha geniş kapsamlı çalışmalar için bir adım niteliğindedir.

Farklı dinler ve uzak coğrafyalar bile söz konusu olsa; insanlığın ortak mirasına ait benzerlikleri ortaya koyan çalışmaların, kültürlerarası

diyalogları güçlendirici katkıları olabilir. Yapılacak sonraki araştırmalar, belki diğer coğrafyalarla da bazı benzerlikler yakalanmasına olanak verebilir. Coğrafyalar ve hatta çağlar ötesi farklar göstermesine rağmen, benzer figürler, farklı isimler ve kimlikler üzerinden tekrar ve tekrar yeniden doğabiliyorlarsa, bu örneklerden biri olan Zen bilgeleri ve Nasreddin Hoca benzerliği, diğer olası örneklere de farklı bir göz ile yeniden bakabilme imkânı sunabilir.

KAYNAKÇA

- Abak, Ő. (2012). *Tarifi bende Bir İslam aydını olarak Nasreddin Hoca*, Ankara: Vadi.
- Suzuki, D. T. (2011). *The Zen Koan as a seans of attaining enlightenment*. United States: Tuttle.
- Sangharakshita (2013). *The Bodhisattva ideal*. Windhorse Publications.
- Heine, S.- Wright D. (2000). *The Koan texts and contexts in Zen Buddhism*. New York: Oxford.
- Gölpınarlı, A. (1961). *Nasreddin Hoca*. İstanbul: Remzi.
- Dervişoğlu, M. (2018). Mizah-tasavvuf ilişkisi bağlamında Nasreddin Hoca latifelerinin işlevselliği: Burhaniye tercümesi örneği, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20 (2), 479-495.
- Jung, C. G. (1912/1952). *Symbols of transformation*. Collected Works 5, Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1921). *Psychological types*. Collected Works 6, Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1964). *Civilization in transition, Collected Works 10*, Bollingen Foundation.
- Jung, C. G. (1997). *Visions: Notes of the seminar given in 1930–1934*. Vol. I, Princeton University Press.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik psikoloji*, İstanbul: Payel.

DİLSİZ KAVAL ÇALGISINDA İCRAYI KOLAYLAŞTIRAN “DELİK AKORTLAMA” (HOLE TUNING) APARATI



“HOLE TUNING” APPARATUS FACILITATING THE PERFORMANCE OF RIM-BLOWN KAVAL

Haydar TANRIVERDİ*

ÖZ: Ülkemizde yaygın olarak kullanılmakta olan nefesli halk çalgısı dilsiz kaval'ın benzerleri veya farklı çeşitleri, dünyanın hemen hemen tüm coğrafyalarında farklı isimlerle kullanılmaktadır. Dilsiz kaval, onbinlerce yıl geçmişi olan ve ülkemizin kültürel değerleri arasında hâlâ varlığını sürdürebilmesi açısından dikkate değer bir çalgı olma özelliği taşımaktadır.

Bu çalışmada geleneksel dilsiz kaval çalgısının perde delikleri üzerinde koma seslerini parmak pozisyonları (perde deliklerinin yarım, çeyrek kapatılması) kullanmaksızın icrada kolaylık sağlaması açısından öneri niteliğinde hazırlanmıştır. Çalışmada, Hole Tuning (delik akortlama) ismi ile adlandırmış olduğum bu aparatın, dilsiz kaval çalgısının icrasında, eğitim ve öğretiminde sağladığı kolaylıklar açıklanmaktadır. Tampere seslerin de koma ses olarak icra edilmesine olanak sağlayan bu aparat, uluslararası geniş bir coğrafyada tampere sistemli dilsiz kavallarla da makamsal müzik icrasının kolaylıkla icra edilmesine imkân sağlayacaktır.

Makalede, alan yazın taraması yapılarak, uzman görüşleri doğrultusunda dilsiz kaval icrasında koma seslerin icrasında yaşanan sorunlar ele alınmış ve bu konuda çözüm yolları ortaya konulmuştur. Araştırma süreci içerisinde, kullanıldığı coğrafyalardaki farklı dilsiz kavallarda incelenmiş ve göz önünde bulundurulmuştur. Karşılaştırma ve deneme yöntemleriyle elde edilen bulgular analiz edilmiş, yapılan çalışmalar doğrultusunda bu aparatın dilsiz kaval çalgısında kullanılmasıyla koma seslerin daha pratik şekilde elde edilmesinin mümkün olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dilsiz kaval, kaval eğitimi, çalgı modifikasyonu, koma sesler, hole tuning.

ABSTRACT: Similar or different varieties of the folk wind instrument rim-blown kaval, which is widely seen in our country, are used in almost all geographies of the world with different names. The rim-blown kaval is a remarkable instrument that has a history of tens of thousands of years and is still among the cultural values of our country.

This study presents a suggestion for the convenience of performing the comma sounds on the fret holes of the traditional rim-blown kaval without using finger positions (closing the fret holes half or quarter). In this study, the facilities provided by this apparatus, which I named as Hole Tuning, in the performance, education system of the rim-blown kaval instrument are explained. This apparatus, which allows tempered sounds to be performed as comma sounds, will allow easy performance of makam music by rim-blown kavals, which are tuned according to the temperament system, in a wide international geography.

* Öğr. Gör. – İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Bölümü / İstanbul – tanriverdih@itu.edu.tr (ORCID ID: 0000-0002-2308-7626)



This article was checked by Turnitin.

In the article, after reviewing the related literature, the problems experienced in the performance of the comma sounds in the performance of the rim-blown kaval based on the interviews with the experts are discussed and the solutions are presented. During the research process, different rim-blown flutes from different musical cultures are examined and considered. The findings obtained by comparison and experimental methods are analysed and it is concluded that it is possible to obtain comma sounds more practically by using this apparatus in the rim-blown kaval.

In the article, doing area scanning, in accordance with expert opinions, discussed issues in performing shepherd's pipe and comma sounds, it is presented solutions about this matter. During the study, different end-blown flutes are analysed and considered that are used in geographic areas. The results are analysed by using comparison and essaying methods. Thanks to these studies, we understand that it is possible and it is concluded this apparatus that is used with shepherd's pipe instrument provides having more functional comma sounds.

Keywords: *Rim-blown kaval, pipe training, instrument modification, comma sounds, hole tuning.*

Giriş

“Kültür, bir toplumun manevi özelliğini, duyuş ve düşünüş birliğini kuran, gelenek halindeki her türlü yaşayış, düşünce ve sanat varlıklarının tümüdür” (Turan, 2002). Dolayısıyla bir nevi, toplumların kimliğinin belirlenmesinde en önemli faktörlerden birisidir. Bu bağlamda Gloria Clarke'nin İstanbul Müzikoloji Derneğinin düzenlemiş olduğu sempozyumunda sunmuş olduğu bildirisinde ifade ettiği bilgiler dikkat çekicidir. “Kültür, toplumun üyesi olarak insanın, yaşayarak, yaparak öğrendiği ve aktarıp öğrettiği maddi- manevi her şeyden oluşan karmaşık ve en dayanıklı kültürel öğelerden biri olduğu için, söz konusu olan herhangi bir ulus, etnik ya da kültürel bir grubu anlamayı sağlayacak anahtardır” (Clarke, 2001: 38). Kaval bu anlamda sadece bir çalgı olarak değil aynı zamanda kültürel bir ürün ve o ürün ile ilgili daha birçok öğeyi de tanımlayan önemli bir aktarım aracı olarak da düşünülmelidir (Atasoy, 2013: 4).

Kaval, insanoğlunun üflemeli ilk çalgılarından biri olarak kabul edilmektedir. Kaval'ın tarihsel serüvenine bakıldığında, geçmişten günümüze kadar farklı coğrafyalarda, farklı kültür çevrelerinde birbirine benzeyen bu çalgıya veya çalgı grubuna farklı isimler verilmiştir. Üfleme yolu ile icra edilen bu çalgılar bazı kaynaklarda “*ötkü, soluk, nefesli çalgılar*” (Gazimihal, 1975) gibi isimlerle ifade edilmiştir. Değişik adlarla anılan kaval; Türkmenistan'da *Kargı Dūdük*, Kırgızistan'da *Çoor*, ya da *Çöğür*, Özbekistan'da *Nay* ya da *Ney*, Azerbaycan'da *Tütek*, Altay Türklerinde *Şogur*, Tuva Türklerinde *Şoor*, Başkurt Türklerinde *Kuray*, Kazakistan ve Mısır Türk kültür çevresinde *Sıbizgı* gibi adlar verilmiştir. Anadolu'da ise günümüzde *Kuval*, *Gaval-Goval* ve en yaygın şekli ile *Kaval* olarak adlandırılmıştır (Tarlabaşı, 1983: 17).

Kavalın atasına ait en eski arkeolojik bulgu, Libya'nın Haua Fteah yöresinde yapılan kazı sırasında ortaya çıkmıştır. Kuş kemiğinden yapılmış bu kaval, bilinen ve arkeolojik kazılarda keşfedilen en eski üflemeli alettir.

Bilim insanları bu bulgunun 70.000 ile 80.000 yıl eski olduğu görüşündedir (Sarı, 2018: 55-65).

Laurence Picken'in, "Folk Musical Instruments of Turkey" adlı kitabında "kav" kelimesinin "kovuk", "kavak", "kavlak", "kovlik", "kavuk", "kabuk" gibi kelimelerin türeyişinde kullanıldığı görüşü Gazimihal'in kaval kelimesinin "kav" kelimesinden türetildiği savını desteklemektedir (Picken, 1975: 382-383).

Orta Asya Türk uygarlıklarından günümüze kadar varlığını sürdürmüş ve halen yaygın bir şekilde kullanılan Kaval, bir halk ve halk müziği çalgısı olarak ilk zamanlar çobanlar tarafından, otlanan koyun ve keçilerin sakin kalması, sürüden ayrılmaması, sürüyü bir şekilde bu çalgı ile sevk ve idare etmesini sağlamak üzere kullandığı bilinmektedir. Zamanla çalgının yüksek bir kapasite olduğunun anlaşılması üzerine, ayrıca kromatik yapısı itibari ile birçok farklı müziğin rahatlıkla icra edilebiliyor olması, çalgının Konservatuarlarda, birçok Türk Halk Müziği topluluklarında yaygın bir şekilde kullanılmasını ve tercih edilen bir çalgı olmasını sağlamıştır.

Dilsiz kaval Türkiye'de ve Balkan ülkelerinde, diğer kaval çeşitlerine göre hem eğitim alanında, hem de profesyonel alanlarda öne çıkmış bir çalgıdır. Bunun sebebi, öncelikle karakteristik ses rengi ve ses sahasının genişliğidir. Bunun yanı sıra kromatik perdeli oluşu, akort ve entonasyondaki dengeli yapısı, bu konularda icracıya verdiği geniş kullanım imkânları da bu çalgının eğitimde ve profesyonel müzik alanlarında önemsenmesine ve sevilmesine etken olan özelliklerdir (Yurtçu, 2006: 45-46).

Yapılan araştırmalarda, ülkemizde yaygın olarak kullanılan milli çalgılarımızdan olan dilsiz kavalın 80'li yıllara kadar perde deliklerinin aynı çapta oldukları görülmektedir.

Yaygınlaşma sürecinin başladığı 1980'li yılların başında TRT Türk halk müziği toplulukları ve orkestralarda kullanılmaya başlaması ile koma seslerin de kullanılması zorunluluklarından dolayı çalgı icrasında entonasyon sorunları ile karşılaşmıştır. Dilsiz kavalın bu sorununun giderilmesi konusunda büyük emekleri olan Arif Sağ, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının düzenlediği 1. Uluslararası kaval sempozyumundaki konuşmasında yer vermiştir. "...*Tabi çalgının radyoda ve okulda kullanılmadan önce, standart hale dönüştürülmesi uzun zaman aldı. Yani piyanodaki seslere göre kavalı yeniden oluşturmak bir süreç aldı. Çünkü Anadolu'da bu tipte kullanılan kavallar, herhangi bir standarda uygun değildi.*" (İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, 2014: 23)

Ülkemizde ilk zamanlar yalnızca çobanların kullandığı bu çalgının 80'li yıllarda saz toplulukları içerisinde kullanılmaya başlanmasıyla koma seslerin çıkartılmasında yaşanan sıkıntılar, entonasyon bozuklukları olarak kendini göstermiştir. Çalgıyı belli bir standarda getirmek için yapılan çalışmalardaki çözüm arayışları birtakım sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu durum, çalgının eğitimi sürecinde de birtakım sıkıntılara sebep olmuştur.

Dilsiz Kavalın İcrasında Karşılaşılan Sorunlar

Dilsiz kavalın öğretim süreçlerinin başlamasından sonra icrada bazı sorunlarla karşılaşmıştır. Çalgının öğretimi sürecinde koma sesleri parmak pozisyonlarını kullanarak (parmakları perde delikleri üzerinde belirli oranlarda kapatarak) çıkarmak ancak çalgıya belli bir oranda hâkimiyet sağlanmasından sonra mümkün olabilmektedir. Bu kazanımın edinilmesi için, çalgının eğitimine başladıktan sonra 1 veya 1,5 sene gibi uzun bir sürece ihtiyaç duyulmaktadır. Bu da demektir ki öğrenci uzun bir süre *uşşak*, *hüseyni*, *kürdi* ve *hicaz* dizileri gibi koma sesler ihtiva eden eser ve egzersizler üzerinde herhangi bir çalışma yapamayacaktır. Bu durum, makamsal müziğin yaygın olduğu ülkemizde öğrencinin yetiştiği kültür içerisinde dağarcığında bulunan sesleri uzun bir süre kullanamamasına sebep olacak, öğrencinin çalgıya adaptasyonu ve motivasyonu konusunda büyük dezavantaj oluşturacaktır.

Bu tür dilsiz kaval çalgılarında koma seslerin elde edilmesi, icracının perdeleri belli oranda kapatması suretiyle ve uzun bir süre parmak pozisyonunu çalışması ile mümkün olabilmektedir. Ayrıca transpoze çalılarda her parmak için aynı çalışmaların uzun süre uygulanması gerekmektedir. Bunun yanı sıra horlatma sesinin daha geniş bir ses sahasında kullanıldığı

1. perde düzeninde Si² ve özellikle Si^b sesinin çıkartılması uzun süreli bir çalışma isteyen durumdur. Bu pozisyonda özellikle hızlı giderde kürdi ve hicaz eserlerin icrasında çalgı, kromatik perde sistemine sahip olmasına rağmen icrada zorluklara sebep olmaktadır. Bu yöntem bireyin çalgıyı öğrenme safhasında koma sesleri çıkarmada zorlanmalarına yol açmakta ve motivasyon düşüklüğüne sebebiyet vermektedir.



Şekil 1 Tampere sistemde açılmış dilsiz kaval örneği.

İcrada yaşanan sorunlardan dolayı 80' li yılların başlarında çalgının geliştirilmesi ve yaygınlaşmasında büyük emekleri olan Sinan Çelik, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarının düzenlemiş olduğu 1. Uluslararası kaval sempozyumundaki konuşmasında yaşanan sorunlar hakkında benzer ifadelerde bulunmuştur. “ ...Seksenli yıllarda bir adet kavala sahiptim, albüm kayıtlarına gittiğimde farklı akortlarla karşılaşmaya başladım. İhtiyaca cevap verimesi açısından farklı tonlarda kaval yapmak için çalışmalara başladım. Arif Hoca'nın (Arif Sağ'ın) yaptığı çalışmanın benzeri... Deneme yanılma

yöntemiyle, farklı tekniklerle, değişik akortla çalgı aleti yapmaya çabaladım.” (İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, 2014: 25)

Sinan Çelik tarafından mevcut perde delikleri üzerinde yapılan çap değişiklikleri ile sorun giderilmeye çalışılmıştır. Özellikle Hüseyini ve Uşşak dizilerinde kullanılan, Si \flat^2 , Fa \sharp^3 sesleri ve Mi \flat seslerinin kolay bir şekilde çıkarılabilmesi için perde delikleri üzerinde değişiklikler yapılarak (daha küçük açmak suretiyle) kullanım kolaylığı yoluna gidilmiştir. 80’li yıllardan günümüze kadar dilsiz kavallarda Si \flat^2 ve Mi \flat perdeler diğer perdelerden daha küçük çapta açılmaya başlanmıştır. (Şekil-2 ve 3)



Şekil 2: 1.pozisyonda dilsiz kaval perde açıkları.



Şekil 3: 1. pozisyonda ağaç dilsiz kaval perde açıkları.

Bu değişiklikler Si \flat^2 , Fa \sharp^3 içeren uşşak ve hüseyini gibi dizilerin icrasında büyük kolaylıklar sağladığı gibi bu perdelerin natürel kullanılması gereken diğer dizi ve batı müziği eserlerinin icrasında dezavantajlara sebep olmaktadır. Ayrıca bu perde deliklerinin küçük çapta açılmalarından dolayı büyük bir kapasiteye sahip olan çalgıda transpoze çalımlarda da dezavantaja sebep olduğu görülmektedir.

Bu çalışmada dilsiz kaval çalgısının yapısal olarak ilk kullanılan şekli ile korunması, (perde çapları aynı) icrayı kolaylaştırma yöntemi olarak da komalı sesler ile ilgili sorunların bir aparat yolu ile çözülebileceği konusunda önerilerde bulunulmuştur.

Fedai Tekşahin’in yazmış olduğu dilsiz kaval metodu kitabında kavalda transpoze uygulama başlığı altında, transpoze çalıda koma seslerinin kullanımındaki zorluklara şöyle değinmiştir:

“Transpoze uygulamasında eserin ses genişliği ve makamsal yapısı çok önemlidir. Örneğin 4-5 ses genişliğindeki ezgiler elinizdeki herhangi bir kavalın birçok perdesinde icra edilirken, ses genişliği arttıkça transpoze imkânı da azalmaktadır. Eserlerin makamsal yapısı ise daha farklı zorluklar içermektedir. Çünkü Türk müziğindeki bazı koma sesler

transpoze zorluğunu ortaya çıkartan unsurlar olarak göze çarpar” (Tekşahin, 2011: 223).

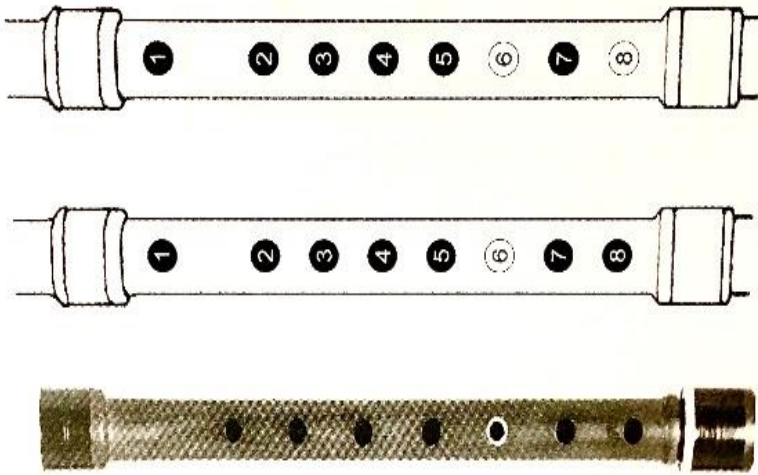
Bu sorunun varlığı, yani transpoze çalarken ortaya çıkan bir sorun olduğu Kaval ile ilgili çalışma yapan kişilerce de ortaya konmaktadır. Sorunun çözümü için düşündüğümüz ve yaptığımız *Aparat* konusunda da yine aynı kişiler benzer fikirlerle destek olunmaktadır.

Dilsiz Kavalda “Delik Ayarlama” (Hole Tuning) Aparatı

Yukarıda söz ettiğimiz sorunun/sorunların çözümü için düşündüğümüz ve önerdiğimiz *“Delik Ayarlama” (Hole Tuning) Aparatı* bir zorunluluk olarak geliştirilmiştir. Dilsiz kaval çalgısının yapısal gelişiminde ve yaygınlaştırma sürecinde büyük katkılar sağlamış olan Kaval Sanatçısı Sinan Çelik ile yapmış olduğum kişisel görüşmemizde kendisinin de böyle bir aparat üzerinde çalıştığını, böyle bir aparatın çalgı icrasında ve eğitiminde büyük kolaylıklar sağlayabileceğini ifade etmiştir.

Ayrıca bu konuda Fedai Tekşahin’in yazmış olduğu Dilsiz Kaval Metodu isimli kitabında “Kavalda koma seslerin kullanımı” başlığı altında benzer bir aparata yer vermiş ve bu aparat ile koma seslerin rahat elde edilebileceğinden söz etmiştir.

“THM’ de Si¹² olarak bilinen perdeden çıkan ses aşağıdaki seçeneklerle elde edilebilir. Kaval resminde görüldüğü gibi Si perdesi bazı malzemeler (halkalar şeklinde kesilmiş plastikler) yardımı ile küçültülerek bu perdeden elde edilen sesin pestleşmesi sağlanabilir. Bu perde icracının istemi ve tercihi doğrultusunda kaval yapılırken belli oranda küçük delinebilir” (Tekşahin, 2011: 193).



Şekil 4: Aparatın 6. Perde Üzerinde Görünümü (Kaynak: Tekşahin, 2011: 193).

Hole Tuning (*Perde Deliği Ton Ayarlayıcı*)

Değinilen sorunların çözümünde, çalgı üzerinde yapılacak fiziki değişiklikler çalgının doğal yapısının bozulmasına sebebiyet verebilecek, beraberinde yeni sorunların ortaya çıkmasına sebep olabilecektir. Bu açıdan düşünöldüğünde, aparatın çalgı icrasını kolaylaştırma yönündeki çözüm arayışlarına katkı sağlayacağı düşünölmektedir.

Aparat hijyenik saf kauçuk maddeden yapılmıştır. Aparatın iç çap hesaplamaları Bb2 (Si \flat^2) ve 1.perde düzeninde Bb (Si \flat) seslerinin çıkacağı şekilde tasarlanmıştır. Perde delikleri içine takıldığında hava kaçırmaması açısından teknik hesaplamalar sonucunda dış çapı 1mm daha büyük tasarlanmıştır. Bu 1mm'lik fark, aparatın çalgı üzerindeki perde deliklerine takılması sonrasında esnemenen dolayı kaybolmaktadır.

Günümüzde standardizasyon konusunda henüz net bir sonuca ulaşılsa da kaval yapımcılarının kullandığı perde delik çapları genellikle 8,5mm ve 9mm lik çapta olduğu görölmektedir.

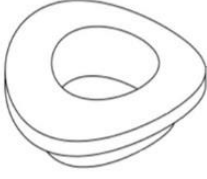
Aparat, dilsiz kavalda perde delikleri üzerinden parmak pozisyonuyla sağlanan koma seslerin rahat bir şekilde elde edilmesini sağlar. Hangi perde üzerinde ve kaç komalık sese ihtiyaç duyuluyorsa o perde deliği üzerine kolayca takılıp çıkartılabilen bir aparamdır. Aparat ölçüler iki farklı perde düzeni ve iki farklı perde delik açıklarına göre tasarlanmıştır.

1. perde düzeni	Si \flat^2				Si \flat			
	Aparat Dış ap	Aparat İç ap	Esneme Oranı	Perdeye Takıldığında İç ap	Aparat Dış ap	Aparat İç ap	Esneme Oranı	Perdeye Takıldığında İç ap
9mm.	10mm	8.5mm	1mm	7.5mm	10mm	7mm	1mm	6mm
8.5mm	9.5mm	8mm	1mm	7mm	9.5mm	7mm	1mm	6mm

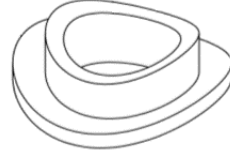
Tablo 1: 1. perde düzenine göre Si \flat^2 ve Si \flat sesleri için aparat ölçüleri.

2. perde düzeni	Si \flat^2			
	Aparat Dış ap	Aparat İç ap	Esneme Oranı	Perdeye Takıldığında İç ap
9mm.	10mm	8.5mm	1mm	7.5mm
8.5mm	9.5mm	8mm	1mm	7mm

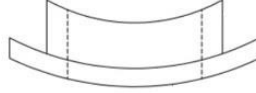
Tablo 2: 2. perde düzenine göre Si \flat^2 sesi için aparat ölçüleri.



Şekil 5: Aparatın üstten görünümü.



Şekil 6: Aparatın altta görünümü.



Şekil 7: Aparatın yandan görünümü.

Aparatlar prototip olarak hazırlanmış ve usta icracılar tarafından denenmiştir. Yapılan özel görüşmeler sonucunda çalgının icrasında ve eğitiminde çok büyük fayda sağlayacağı konusunda ortak bir düşünce ortaya çıkmıştır. Hazırlanmış olan prototip aparat (Hole Tuning) şeffaf kauçuk malzemedendir. (Şekil 8-9-10)



Şekil 8: Prototip üstten görünüm.



Şekil 9: Prototip alttan görünüm.



Şekil 10: Prototipin farklı açılardan görünümüleri



Şekil 11: Perde delik açkılarında numaralandırma.

Dilsiz kaval icracıları sahne performanslarında koma seslerde yaşayacakları sorunlar sebebi ile aynı ton için 1. ve 2. perde düzeninde olmak üzere iki kaval bulundurmak zorunda kalırlar. Kullanılacak bu aparat sayesinde aynı tonda iki kaval bulundurmalarına gerek kalmayacaktır.

1.pozisyon çalımlarda $Si^{\flat 2}$ ve Fa seslerini kullanmak için çalgının 2. ve 8. perde deliğine uygun aparat takılarak bu perde düzeninde parmak pozisyonu (parmağın belirli bir oranda perde deliğini kapaması) kullanmadan uşşak ve hüseyini eserlerin icralarında büyük bir kolaylık sağlayacaktır. (Şekil 12)



Şekil 12: 1. perde düzeninde $Si^{\flat 2}$ ve Fa seslerini elde etmek için.

1. pozisyon çalımlarda Bb ($Si^{\flat 2}$) ve F seslerini kullanmak için çalgının 2. ve 8. perde deliğine uygun aparat takılarak bu perde düzeninde parmak pozisyonu (parmağın belirli bir oranda perde deliğini kapaması) kullanılmayarak icrada büyük bir kolaylık sağlayacaktır. Aparat, bu perde

düzeninde icrası zor, özellikle kürdi ve hicaz dizilerin kullanımında icra kolaylığı sağlayacaktır. (Şekil 13)



Şekil 13: 1. perde düzeninde Si b ve Fa seslerini elde etmek için.

2. pozisyon çalımlarda Bb2 (Si b^2) ve Eb (Mi b) seslerini kullanmak için çalgının 2. ve 6. perde deliğine uygun aparat takılarak bu perde düzeninde parmak pozisyonu (parmağın belirli bir oranda perde deliğini kapaması) kullanmadan icrada büyük bir kolaylık sağlamaktadır. (Şekil 14)



Şekil 14: 2. perde düzeninde Si b^2 ve Fa seslerini elde etmek için.

Sonuç

Bu araştırmayla aktarılan tüm bilgiler ışığında, geliştirilen Hole Tuning aparatının dilsiz kaval icrasında büyük ölçüde kolaylık sağlayacağı öngörülmektedir.

Dilsiz Kaval öğrencisi, çalgıyı öğrenme safhasında, gerekli kazanımları belirli bir sistematik çalışma içerisinde Türk müziği dizilerini de kullanma imkânı bulacaktır.

Aparat, çalgı üzerinde yapılacak transpoze çalımlarda koma seslere ihtiyaç duyulduğu perde delik açıklarına takılması ile çalgının performansına büyük katkılar sağlayacaktır.

Dilsiz kaval icracılarının sahnede yapacakları performanslarında koma seslerde yaşayacakları sorunlar sebebi ile aynı ton için 1. ve 2. perde düzeninde iki kaval kullanmasına gerek kalmayacaktır.

1.pozisyon çalımlarda Si^b, Si^{b2} ve Fa seslerini kullanmak için çalgının 2. ve 8. perde deliğine uygun aparat takılarak bu perde düzeninde parmak pozisyonu (parmağın belirli bir oranda perde deliğini kapaması) kullanılmayarak icrada büyük bir kolaylık sağlayacaktır. Aparat, bu perde düzeninde icrası zor, özellikle kürdi ve hicaz dizilerinin kolay bir şekilde icrasını mümkün kılacaktır.

2.pozisyon çalımlarda Si^{b2} ve Mi^b seslerini kullanmak için çalgının 2. ve 6. perde deliğine uygun aparat takılarak bu perde düzeninde parmak pozisyonu (parmağın belirli bir oranda perde deliğini kapaması) kullanmadan icrada büyük bir kolaylık sağlamaktadır.

Dilsiz kaval çalgısının yapısal olarak ilk kullanılan şekli ile (perde açkı çapları aynı) korunması gerektiği, makamsal yapıdaki icralarda bir yöntem olarak da, komalı sesler ile ilgili sorunların bir aparat yolu ile çözülebileceği konusunda öneriler olarak sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Atasoy, M. U. (2013). *Ülkemizde kültür, çalgı ve eğitim üçgeninde kaval*. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Eğitim Fakültesi İlköğretim Bölümü.
- Clarke, G. (2001). Müzik, kimlik ve çoğulculuk. *İstanbul Müzikoloji Derneği Sempozyum Bildirileri*, (F. Tansuğ, E. Antep, & V. Yıldırım), İstanbul: Kitap Matbaacılık.
- Gazimihal, M. R. (1975). *Türk ötkü çalgıları*. Ankara: Kültür Bakanlığı MİFAD.
- İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı (2014). *1. Uluslararası kaval sempozyumu bildirileri*. İstanbul: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.
- Picken, L. E. (1975). *Folk musical instruments of Turkey*. Oxford: Oxford University Press.
- Sarı, A. (2018). 2000 yıl öncesinden somut bir tını. *1. Uluslararası Kaval Sempozyumu Bildirileri*, 55-65, İstanbul: İTÜ. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.
- Tarlabası, B. (1983). *Öz çalgımız kaval*. İstanbul: Günlük Ticaret Gazetesi Tesisleri.
- Tekşahin, F. (2011). *Dilsiz kaval metodu*. İzmir: Nilmer Ofset Matbaacılık.
- Turan, R. (2002). Kültür alanındaki gelişmeler. *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi II*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Yurtçu, C. (2006). *Bir performans aracı olan kaval ve teknik gelişimi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Lisansüstü Tezi.

TUNCELİ'DE BAĞLAMA/SAZ YAPIMI VE MÜZİK KÜLTÜRÜ ÜZERİNE BİR ALAN ARAŞTIRMASI



A FIELD RESEARCH ON PRODUCTION OF THE BAĞLAMA/SAZ AND MUSIC CULTURE IN TUNCELİ

Hüseyin KARA* – Göktürk ERDOĞAN**

ÖZ: Anadolu'nun hemen her yöresinde icra edilen ve kadim halk müziği çalgılarımızdan biri olan bağlama/saz, geleneksel müziğimizin öğretimi ve aktarımında önemli bir noktada durmaktadır. Meydan, divan, tanbura, cura gibi çeşitleri olan ve genellikle dut ağacından üretilen bağlama/saz çalgısının, yapısal olarak geleneksel yöntemlerin dışında alternatif üretim metotlarıyla da üretilmeye çalışıldığı bilinmektedir. Söz konusu alternatif üretim metotlarının geleneksel bağlama/saz üretim metotları ile kıyaslanması hiç şüphesiz bu çalgının dinamik bir çizgide olduğunu ve çalgının bu manadaki potansiyelinin yeni tınılara açık olduğunu da kanıtlar niteliktedir. Bu makalede, bağlamanın/sazın tarihsel serüveninden ve Tunceli yöresi müzik kültüründen kısaca bahsedilerek bağlama/saz yapım süreci ele alınmış olup, söz konusu çalgının üretiminde alternatif/deneysel çalışmaların olup olmadığı, varsa ne gibi arayışlar olduğuna yönelik konular üzerinde durulmuştur. Çalışma nitel araştırma deseni kapsamında bir alan çalışması olarak tasarlanmış ve bu kapsamda literatür taraması, gözlem ve doküman incelemesi yapılmıştır. Ayrıca bölgede yaşayan kaynak kişilerle 17.10.2018 ve 10.01.2019 tarihleri arasında yapılan yüz yüze görüşmelerden elde edilen veriler araştırma bulgularına dahil edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tunceli, Alevilik, halk müziği, bağlama/saz, bağlama/saz yapımı.

ABSTRACT: Baglama/saz, one of our ancient folk music instruments performed in almost every region of Anatolia, stands on a significant point in teaching and transmission of our traditional music. It is known that the baglama/saz instrument, which has varieties such as Meydan, divan, tanbura and cura and is generally produced from mulberry tree, is begun to be structurally produced by alternative production methods in addition to the traditional ones. Comparison of these alternative production methods with traditional baglama/saz production methods proves for certain that this instrument has a dynamic line and that the potential of this instrument in this sense is open to new sounds. In present article, the historical adventure of baglama/saz and the music culture of Tunceli region are briefly explained and the process of baglama/saz production as well as the questions whether there are alternative/experimental studies in the production of this instrument and what kinds of searches there are, if any, are discussed. The study was designed as a field study within the scope of qualitative research design, and accordingly, literature review, observation and document review were carried out. In addition,

* Arş. Gör. – Munzur Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü / Tunceli – huseyinkara@munzur.edu.tr (ORCID ID: 0000-0002-7094-554X)

** Doç. Dr. – Munzur Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü / Tunceli – erdogangokturk77@gmail.com (ORCID ID: 0000-0001-8174-6979)



This article was checked by Turnitin.

the data obtained during face-to-face interviews conducted between 17.10.2018 and 10.01.2019 with source people living in the region were included in the research findings.

Keywords: *Tunceli, Alevism, folk music, bağlama/saz, the bağlama/saz, production.*

1. Giriş

Türkiye’de geleneksel halk müziği icrasında kullanılan en yaygın çalgıların başında bağlama/saz gelmektedir. Ülkemizde saz kavramı çalgıların genel adını karşıladığı gibi tek bir çalgı ailesini de işaret edebilmektedir. Bu çalgı ailesini ise meydan, divan, tanbura, çöğür, cura vs. olarak sınıflandırabiliriz. Özdek’e göre “bağlamanın çok eskilere uzanan geçmişinde köken olarak Orta Asya kültürünün, gelişim yeri olarak da Anadolu kültürünün etkileri açıkça görülmektedir... Araştırmalar bağlamanın Asya kökenli kopuzdan geldiğini ortaya koymaktadır” (2005: 13). Bağlama ise hem bu telli çalgıları hem de çalgıdaki düzenlerden birisinin ismini yani “Bağlama Düzenini”¹ işaret etmektedir. Dolayısıyla bağlama/saz “yaygın kullanımı sebebiyle, farklı boyutlarda, farklı tel düzenlerinde, farklı müzik kültürlerinde, farklı tezene kalıplarıyla çok amaçlı kullanılabilir” (Gereken, 2020: 21).

Etimolojik olarak bakıldığında bağlama çalgısının isminin oluşumu konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır. Zeeuw’a göre ülkemizde saz olarak da isimlendirilen bağlama, kelime olarak üzerindeki perdelerin bağlanmasından kaynaklı bir isimlendirmeden dolayı bu adı aldığı düşünülmektedir. Saz kelimesinin ise ilk defa XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa’da yayınlanan yazılarda geçtiği ifade edilmektedir (Zeeuw, 2011: 207). Ancak diğer perdeli sazların “Bağlama” olarak adlandırılmaması (Ayyıldız, 2018:32) bu görüşü zayıflatmaktadır. Günümüz önemli icracılarından biri olan Erdal Erzincan ise bağlama çalgısının adlandırılmasının sadece Anadolu’da kullanıldığını ve bu adlandırmada icra edilen düzenlerden birisi olan “bağlama düzeninin” etkili olduğunu belirtmiştir. Yine Erzincan, “eli bağlamak” deyimini ile “bağlama düzeni” arasında ilişki kurmuş ve bu düzendeki çalgının klavyesinde sol elin sabit tutularak, pozisyon değişikliğine gidilmeden birçok eserin kolaylıkla icra edildiğini aktarmıştır (2016: 138).

Bağlama/saz² çalgısının Türk kültüründeki önemini yanı sıra Layard (1984: 514) Türklerin Anadolu’ya gelmeden önce de Anadolu’da ve Mezopotamya’da bağlama çalgısına benzer çalgıların var olduğunu belirtmektedir (akt., Erdener. 2015: 28). Nitekim Alacahöyük’te bulunan Hiti dönemi taş kabartmada ve Hüseyindede’de bulunan vazoların üzerinde

¹ Buradaki “düzen” kavramı ile çalgının akortlanma sistemi kastedilmektedir. Bağlama/Saz çalgısında düzenler hakkında daha fazla bilgi için bk (Özdek, 2005: 24)

² Çalışmanın devam eden bölümlerinde söz konusu kavramdan “bağlama” olarak bahsedilecektir.

bağlama/saz benzeri çalgılar görülebilmektedir. Taş kabartma ve vazolarda bulunan bu çalgıların perdesinin ve püskülünün olması ise binlerce yıllık Anadolu müzik geleneği hakkında bilgi vermektedir (Elbaş, 2011: 10-11).

Bağlamanın diğer ülkelerdeki tiplerine bakıldığında ise çeşitlilik görülür. Reinhard'a göre Osmanlı Devleti'nin fetihlerle genişlemesinin sonucu olarak bu çalgı, Yunanistan, Arnavutluk, Yugoslavya, Bulgaristan, Irak ve Mısır'a kadar yayılmıştır. Bu duruma örnek olarak Türklerdeki "bozuk", Yunanlılarda "bouzouki" olarak, Türklerin büyük tanburunun ise İranlı'larda "tanbur-i bozurg" ve "bağlama" adını alması verilebilir (2007: 86).

Bugün Anadolu'da özellikle XVI. yüzyıla birlikte âşıklık geleneğinin taşıyıcı bir kanalı olarak sazlı sözlü meclislerin ve gezgin Anadolu dervişlerinin de en önemli eşlik çalgısı olarak gösterilen bağlama, sözlü kültürün aktarılmasında da önemli bir araç olarak işlev görmüştür (Erdoğan, 2018: 77-89).

Bağlama çalgısının ülkemizde ve Tunceli gibi nispeten otantik bölgelerdeki gelenekle bütünleşen varlığı, bu çalgıyla birlikte kültürel bir belleğin de kuşaklar arası aktarımının devamlılığını sağlamaktadır. Bu noktada çalgının sahip olduğu icra ortamları, repertuarı ve icracıları kadar; çalgının fiziksel olarak üretilerek varlığını devam ettirmesi dolayısıyla nasıl ve kimler tarafından üretiliyor olduğu da önemli bir sorudur. Anadolu'da bağlama adıyla üretilen ve günümüzde -çoğunlukla- 19-21 perdeli sistemle kısa sap ve uzun sap olarak da nitelendirilen üretim modelleri bağlama ailesinin en yaygın üretim biçimlerini oluşturmaktadır. Bununla birlikte çalgı yapımıyla ilgili olarak sürdürülen bilimsel çalışmalar ülkemizde usta çırak ilişkisi çerçevesinde ilerlemektedir. Bu anlamda çalgı/bağlama yapımına ilişkin perde hesaplamaları, akustik, malzeme seçimi gibi pek çok unsur deneme yanılma yoluyla devam etmektedir. Dolayısıyla bağlama yapımıyla ilgili en büyük problemin; kaliteli, temiz ve gür bir ses elde etme olduğu düşünüldüğünde (İmîk ve Haşhaş 2014; Erdoğan, 2018), bu çalgının kapasitesini arttırmaya ve geliştirmeye yönelik çabalar önem kazanmaktadır.

2. Yöntem

Çalışma nitel yöntem ve veri toplama araçları kullanılarak gerçekleştirilmiş bir alan/saha araştırması olarak planlanmıştır. Karahasanoğlu alan araştırması çalışmasını "araştırmacının alan olarak tanımladığı yerde görerek, duyarak, gözlemleyerek, katılarak bilgi edinmesi ve böylece eylemlerin, sözel ifadelerin, kısaca topluluğu saran tüm olay ve olguların anlamlarına vakıf olma çabası" olarak tanımlamaktadır (2015: 59-60). Buradan hareketle alan olarak belirlenen Tunceli ve ilçelerinde bağlama yapımıyla uğraşan 5 kişi tespit edilmiş ve bölgede zâkirlik³ yapan 1 kişi araştırmaya dahil edilmiştir. Bağlama yapımı ile uğraşan bu kişilere ise "az

³ Zakir: Alevi inanç geleneğinde cemlerde müzik icrası yapan kişi ve on iki hizmetten birisidir.

denekle başlayıp giderek çoğalan, ilk önce araştırmacının yakın çevresinden denek seçilip daha sonra deneklerin çevresinden seçilmesiyle oluşan örneklem türü” (Aziz, 2010: 55) olan “kartopu örnekleme” yöntemi ile ulaşılmıştır. Tespit edilen bu kişilerle ise derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Derinlemesine görüşme “araştırılan konuya odaklanan, bu konu etrafında bireylerin görüş, düşünce ve değerlendirmelerini bir araya getirerek veri oluşturmayı amaçlayan etkin bir tekniktir” (Kümbetoğlu, 2019:72). Bağlama yapım ustalarının üretim mekânları ve ilişkide olduğu çevre gözlemlenerek veriler toplanmış ve araştırmaya görsel doküman olarak dâhil edilmiştir. Görüşmede ayrıca işitsel dokümanlar (ses kaydı) kullanılmış olup kaynak kişilerin izinleri dâhilinde görüşmeler kaydedilmiş ve kayıtlar metinler halinde deşifre edilmiştir. Görüşmelerde öne çıkan konular ise sırasıyla şu temalardan oluşmuştur; bağlama yapım sürecinde kullanılan yöntem ve teknikler, ustaların ürettiği özgün biçimler, mesleğin tarihsel ve mevcut durumu, mesleğin devamlılığı, pazarlama ve satış. Bu temalar aynı zamanda çalışmanın alt başlıklarını da oluşturmuştur. Alan çalışması Tunceli merkez ve Hozat ilçesini kapsamakla birlikte 17.10.2018 ve 10.01.2019 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir.

3. Cumhuriyet Dönemi Sonrası Bağlamanın Türkiye’deki Seyri

Yapısal açıdan bakıldığında bağlamanın geçmişten günümüze çeşitli formlarda olduğu, perde ve tel sayılarının çeşitlilik gösterdiği bilinmektedir (Kurt, 1989:14). Çeşitli araştırmalarda bu çalgının Anadolu’da günümüz uzun sap olarak nitelendirilen halinden oldukça küçük olduğu yönünde görüşler mevcuttur. Cumhuriyet dönemi müzik politikaları doğrultusunda doğmuş olan Yurttan Sesler Korosunun bağlamaya ulusal bir kimlik ve standardizasyon kazandırdığı ise aşikardır. Bu kurumda daha önce aşıklık geleneğinde olmayan, birçok saz eşliğinde ve bir şef yönetiminde toplu çalımın bir koro tarafından sunulmaya başlaması (Tekelioğlu, 1999:149), bağlamanın perdelerinde ve çalım tekniğinde standartlaşmayı da beraberinde getirdiğini söyleyebiliriz. Yurttan Sesler korosunda kullanılan ilk bağlamaların perde dizilimi tampere sisteme yakın bir şekilde kullanılırken (Özdek, 2005:21) daha sonra ise kullanılmayan koma perdeler Muzaffer Sarısözen ile birlikte kullanılmaya başlamıştır (Parlak, 2000:102). Nitekim Hollandalı araştırmacı Hans De Zeeuw, bağlama çalgısının özellikle 1940 sonrası Yurttan Sesler Korosu’nun kurulmasından sonra belli bir standartlaşmaya yönelik olarak perde sayılarının arttığı ve sap kısmının uzatıldığını belirterek 1960 sonrası süreçte popüler müzik endüstrisinin hızlanması ve halkın estetik beğenisinin değişmesi sonucu saza perdeler eklendiği, dolayısıyla sap kısmının uzamaya başladığını belirtmektedir (Zeeuw, 2011: 205). Ayrıca tellerin üç sıra yedi telden oluşması ve alt-üst tellere sıрма tel takılması bu dönemden sonra yaygınlaşmıştır (Kurt, 1989:12). Yurttan Sesler ile başlayan değişimleri Kültür Bakanlığı tarafından 1998 yılında yayınlanan “Bağlamanın Kent Söylemi” adlı belgeselde, bağlamanın önemli icracılarından Erol Parlak da ifade etmektedir. Ayrıca

Parlak, Yurttan Sesler Korosunun ilk dönemlerinde, Muzaffer Sarısözen de dahil olmak üzere, icracıların kısa saplı bağlama kullandıklarını belirtmektedir. Diğer önemli bir icracı olan Yavuz Top aynı belgeselde, Yurttan Sesler Korosunda diğer enstrümanlarla birlikte çalma düşüncesinin bağlamanın değişik formlarının kullanılması gereksinimini doğurduğunu belirtmektedir. Bu durum bağlamanın kente taşınmasının başlangıcı olarak kabul edilebilir (URL-1). Arif Sağ'a göre bağlamanın köyden kente taşınması ile birlikte bağlamanın yapım tekniklerinde de değişiklik olmuştur. Sağ; daha önceleri köylerde bağlama yapımcılarının hangi ağacı bulursa onunla çalgıyı ürettiğini, köyden kente geldikten sonra ise hangi ağacın bağlama için daha ideal olduğunu, hangi ölçüler ile daha verimli ses elde edebileceklerini öğrendiklerini aktarmaktadır. Yine Sağ, okullaşma ile birlikte 1980'lerden sonra bağlamanın tam anlamıyla bir çalgı formunu yakaladığını söylemektedir (URL-1).

Yine okullaşma ile birlikte bağlama çalgısına özel metotlar da yazılmaya başlanılmıştır. Bilindiği üzere bağlama çalgısı özelinde daha önceleri bazı metodlar olmakla birlikte⁴ Arif Sağ ve Yavuz Top bu okullaşmanın ve kapsamlı metotlaşmanın öncüsü olmuştur. Bağlama çalgısındaki bu metotlaşma durumu çalım tekniğindeki farklılığı da beraberinde getirmiştir. Stokes'ın da belirttiği gibi bağlama çalgısı tek tel üzerinde yatay olarak ve üç telin birlikte kullanılarak dikey bir şekilde icra edilebilmektedir. Kırsal kesimde çalgı için yatay çalım tercih edilirken, şehirlerde ise bağlamadaki metotlaşma ile birlikte dikey çalım tekniği tercih edilmektedir (2016: 113-114). Aynı zamanda dikey çalım tekniğinin bağlama çalgısının sınırlarının zorlanmasını ve yeni müzikal üretimleri beraberinde getirdiğini söyleyebiliriz.

Genel olarak küçükten büyüğe doğru; cura, tanbura, uzun/kısa sap, divan ve meydan sazı olarak sınıflandırılabilir olan bağlama ailesi gerek çalma tekniği gerekse armonik yapılarındaki değişikliklerle birlikte (dikey ve yatay çalma) özellikle 1980'li yıllardan sonra gözle görünür değişikliklere uğramıştır. Bir solo çalgı olarak bağlamaya popülerite kazandıran isimler olarak ise Arif Sağ ve Musa Eroğlu gösterilirken, bağlama luthiyeri Kemal Eroğlu'nun Arif Sağ'a yaptığı -bugün de kısa sap (19 perde) olarak bilinen- bağlama ülkemizde hala yaygın olarak kullanılan bağlama tipolojisinden birisidir. Bunun yanı sıra "dikey ve aynı zamanda armonik çalma olanakları arttırılarak üretilen Erkan Oğur'a ait olan "Oğur Sazı", 1996 yılında "4 telli" olarak üretilmeye başlandı (Zeuuw, 2011: 209). Sonuçta bağlamanın son yüzyılında hala deneysel olarak üzerinde çeşitli çalışmaların yapılmakta olduğu da dikkat çekmektedir. Çalım tekniği açısından ise bağlama Anadolu'da değişik çalım tekniklerine sahiptir. Hem mızrap hem de parmak vurma tekniği (şelpe) ile çalınabilmektedir. Ayrıca "düzen" diye tabir edilen farklı akort biçimlerini bünyesinde barındırmaktadır (Sağ ve Erzincan, 2009: 1).

⁴ Metotlara dönük daha fazla bilgi için bk. (Gereken, 2020: 44-45).

Yukarıda kısaca zikredildiği üzere bağlama/saz, Anadolu'nun hemen her ilinde oldukça yaygın kullanıldığı bilinmektedir. Bu illerden biri de hiç şüphesiz Tunceli'dir. Tunceli'nin -demografik açıdan- Alevi inanç kültürüne sahip olması hasebi ile bağlama çalgısı ve dolayısıyla halk müziği kültürü (özellikle deyiş ve nefesler) ayrıca önem kazanmaktadır. Bağlamanın bu bölgede hem inanç temelli ritüellerde hem de günlük hayatın ritmini oluşturan sosyal etkinliklerde kullanılıyor olması, bağlamayı yörede çok daha özel bir konuma taşımaktadır.

3. 1. Tunceli'de İlk Halk Müziği Derleme Çalışmaları ve Müzik Kültürü

Daha önceleri görece kişisel olarak yürütülen derleme çalışmalarının, Cumhuriyetle birlikte resmi olarak Anadolu'nun hemen her yöresinde yoğun bir şekilde yapıldığı bilinmektedir. Bu dönemde Tunceli'de yapılan çalışmalara bakıldığında ise Ferruh Arsunar ve Muzaffer Sarısözen'in çalışmalarını görmekteyiz. Ferruh Arsunar 1936 yılında Tunceli'de derleme çalışmaları yapmış ve bu çalışmayı "*Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik*" başlığı altında yayınlamıştır. Fakat bu çalışmanın bölgenin müzikal kültürünü, çalgı kültürünü ve dil yapısını gösterdiği pek söylenemez (Erdoğan vd. 2019:510). 1960'lardan sonra ise Tunceli özelinde kişisel derlemelerin arttığını görmekteyiz (Greve ve Şahin, 2019: 31). Greve ve Şahin'in (2019: 35-36) çalışmasında bu kişisel derlemecilere baktığımızda Hüseyin Erdem, Hawar Tornecengi, Zılfı Selcan, Daimi Cengiz, Mesut Özcan, Cemal Taş, Metin-Kemal Kahraman gibi isimler göze çarpmaktadır. Ayrıca bu derlemeciler yaptığı çalışmalar doğrultusunda albüm ve antolojik yayınlar yapmışlardır. Bu yayınları Zılfı Selcan'ının 1976 yılında Zazaca türkülerden oluşan albümü, 1992 yılında Mustafa Düzgin tarafından çıkarılan Dersim Ağıtları Antolojisi, 2002 yılında Mesut Özcan tarafından çıkarılan iki ciltlik antoloji, Cemal Taş tarafından 2016 yılında hazırlanan Dersim Halk Ezgileri ve Metin-Kemal Kahraman kardeşlerin çıkarmış olduğu albümleri sıralayabiliriz.

Tunceli'de bağlama ölüm ritüellerinde, cem törenlerinde, düğünlerde, sosyal hayatın içindeki farklı eğlence mekanlarında icra edilmekte ve çoğunlukla bölgenin inanç yapısına paralel olarak ahlaki, mistik ve mitolojik temalı bir repertuarı bünyesinde barındırmaktadır (Erdoğan vd. 2019: 508). Alevi-Bektaşî kültüründe bağlamanın "telli Kur'an" olarak anılması ve Tunceli yöresinde yaşayan insanların çoğunluğunun Alevi inancına sahip olması hasebi ile bağlama geçmişten günümüze üzerinde taşıdığı sembollerle birlikte kadim bir inanç geleneğinin hafızasıyla şekillenmiştir. Yörede yaşayan insanlar bağlamaya mistik ve sembolik anlamlar yüklemektedirler. Bu bağlamda Alevi- Bektaşî inancındaki 3-5-7-12 vb. mistik sayılar ile bağlama tipolojileri arasında semiyotik bir ilişkinin varlığından da söz edilebilir. "Geleneksel olarak üretilen ve yörede adına thembur/tenbur/dede sazı denilen bağlama tipolojilerinde bu sayılar anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Örnek olarak yöredeki geleneksel

bağlamalar 3 burgulu olup, bu burguların; Allah-Muhammet-Ali'yi, 12 perde olup 12 İmamları, pençe ile çalınıp parmakların Ehlibeyti temsil etmesi verilebilir” (Erdoğan vd. 2019: 518). Bu konuda bağlamanın semiyotik anlamlarına yönelik olarak yöre insanlarının duruma bakışını yansıtmaları bakımından bölgede uzun süredir zâkirlik yapan Zeynel Batar (KK-6) şunları ifade etmektedir:

Bağlamanın çok anlamı vardır. Mesela on iki tane perdesi olurdu. On iki İmamları gösteriyordu. Üç tane kulağı vardı. Allah Muhammed Ali diyor. Bak bu sazın içinde üçler beşler yediler on yedi kemerbestler, kırklar da mevcuttur. Alttaki eşiği vardır, tellerin bağlantı yeri vardır onların hepsi erenler vasfıdır, erenler isimdir. Teller olsun, delikler olsun kulaklar olsun, göğsü olsun. Bunların hepsi Ehlibeyt'in simgesidir.

Yukarıda da ifade edildiği üzere aslında bağlamanın bölgede inanç temelli konumlanması şüphesiz Alevilikle ilgili bir gerçektir. Ayrıca bağlamanın inanç özelindeki durumuna verilecek bir diğer örnek ise mezar taşlarıdır. Daha çok Doğu Anadolu bölgesinde görülen koç-koyun başlı mezar taşlarının en yeni örnekleri Tunceli ve çevresinde bulunabilmektedir (URL-2). Hozat'ta ve Rabat köyünde bulunan bu iki (fotoğraf-1) mezar taşlarındaki bağlama/saz açıkça görülebilmektedir. Bu mezar taşları hakkında çalışmaları bulunan Sosyolog Mustafa AKSOY şunları aktarmaktadır.

Mezarlardaki tarihi mezar taşlarının üzerindeki resimler; kişinin mesleğini, ölüm nedenini, evli mi bekar mı olduğunu yani bir insanın şahsiyeti hakkında bilgileri anlatıyor. Mesela Türk Cumhuriyetlerindeki mezarlar taşlarına baktığımızda eğer kişi yazarsa mezarda kalem-kitap var. Çocukken ölmüşse oyuncak var. Evlenmeden ölmüş ise ters lale olur, muradını alamadığını gösterir. Benim Tunceli'de gördüğüm mezar taşındaki kuş simgesi (soldaki resim) genç yaşta ölmü, muhabbet ve özlemi gösterir. Zaten mezar da genç yaşta ölen Nazımiye'li bir Pir'e ait. Mezar taşı 1908 tarihinde yapılmış ve üzerinde yazıyor. Kureyş Baba ocağına bağlı Pir Hozat'a cem yapmaya geliyor, yoğun kış olduğu için Hozat'ta kalıyor ve hastalanıp vefat ediyor. Kış mevsimi olduğunda Hozat'a defnediyorlar. Zaten mezarının olduğu yerde başka mezar yok. Diğerini de (sağdaki resim) Rabat kalesinde gördüm. 1950'lerde yapılmış bir mezar taşı. Bir genç çocuk genç yaşta vefat etmiş. Babası öyle bir şey yapmış



Fotoğraf-1: Mustafa Aksoy kişisel arşivi (Koç-koyun heykel mezar taşları)

Tunceli'de bir gelenek olarak günümüze kadar süregelen koç-koyun başlı mezarları, bölgedeki inanca yönelik kültürel dokunun önemine de işaret

etmektedir. Nitekim Assmann'ın (2015:28), “kültürel bellek” teorisinde bahsettiği gelenek kavramını; “kültürel anlamın devredilme ve canlandırılma biçimi olarak kültürel belleğin alanına giren” bir olgu olarak tanımlaması ve “anıtlar, mezar taşları, tapınaklar, idoller gibi sadece amaca yönelik olmayan aynı zamanda bir anlam içeren, semboller, ikonlar, temsiliyetler gibi içe dönük zaman ve kimlik dizinini” bu teori kapsamında ele alması, yukarıdaki figürlerin önemine de işaret etmektedir. Dolayısıyla buradaki figürlerin aynı zamanda bir hatırlatma ve hatırlanma biçimi olduğunu da unutmamak gerekmektedir. Bağlamanın bölgede geleneksel olarak; bağlama düzeninde (dede sazı, balta saz) ve şelpe ile icra edilmiş olması bu bölgenin bağlama üzerindeki kültürel kodlarına da işaret etmektedir. Bölgeye müzik kültürü açısından özgün bir nitelik kazandıran bir başka unsur da bölgenin repertuarıdır. Bölgede müzikal formlar *klame* olarak adlandırılır (Grave ve Şahin, 2019; Erdoğan vd., 2019). Örneğin bölgede *klame* ve ağıt (Zazaca: şüare) geleneğinden de bahsetmek gerekir. *Klameler* Tunceli ve bölgesinde en önemli müzikal ve edebi form olarak nitelendirilir. Grave ve Şahin'in (2019) yaptığı alan çalışmasında bu gelenek ve temsilcileri için detaylı bilgiler bulunmaktadır. *Klame* kavramı genellikle *dengbej* şairler için kullanılsa da bölgede *klame* söyleyenler için özel bir adlandırma bulunmamakla birlikte, klame icracılarına “sa, sayır” denmektedir. Dolayısıyla bölgede dengbej kavramı yaygın değildir. Klameler de işlenen konulara baktığımızda ise çoğu ya savaşta ya aşiretler arasındaki mücadelelerde ya da bir kaza sonucu ölen ve öldürülen insanlar üzerine yakılmıştır (Grave ve Şahin, 2019: 81-82). Dersim’de Anadolu’da kullanılan ozan ve âşık kelimeleri Zazaca konuşanlar arasında genelde istisnai olarak kullanılır. Ayrıca Grave ve Şahin (2019: 82) şöyle devam eder: “...ağıtlara eşlik etmek için ise Dersim’de genellikle Alevi cemlerde çalınan thembur (dede sazı, cura sazı, ruzba) kullanılır.”

4. Tunceli’de Bağlama Yapım Ustaları

Adı Soyadı	Doğum Tarihi	Mesleki Deneyim (Yıl)	Çalıştığı Mekân	Ürettiği Çalgı(lar)	Çıracak	Memleketi
Kaya Yıldız (KK-1)	1954	43	Atölye	Bağlama	Yok	Tunceli
Hüsnü Güngör (KK-2)	1963	35-40	Atölye	Bağlama	Yok	Tunceli
Hıdır Kahraman (KK-3)	1952	40	Atölye	Bağlama	Yok	Tunceli
Ercan Kahraman (KK-4)	1970	4	Atölye	Bağlama	Yok	Tunceli
Ali Ekber Kahraman (KK-5)	1980	4	Atölye	Bağlama	Yok	Tunceli

Şekil 1. Tunceli’de bağlama ustaları hakkında genel bilgiler tablosu.

Tunceli’de ve ilçelerinde toplam 5 bağlama yapım ustası tespit edilmiştir. Bütün ustalar kendi atölyelerinde işlerini yürütmektedirler. Tabloda da görülebileceği gibi ustaların hiçbirinin çırağı bulunmamaktadır. Kaya Yıldız ve Hüsnü Güngör’ün atölyesi Tunceli merkezde, diğer ustaların atölyeleri ise Hozat ilçesinde bulunmaktadır. Ercan ve Eli Ekber Kahraman bağlama yapımını aynı atölyede birlikte sürdürmektedir. Adı geçen ustaların hepsi de çıraklıktan yetişmemiş olup bağlama yapımına sonradan başlamalarını el sanatlarında becerikli olmalarına bağlamaktadırlar. Bu ustalar oymacılık, marangozluk vb. alanlarda küçük ahşap eşyaların da üretimini yaptıklarını belirtmişlerdir. Ancak ustaların bağlama dışında ürettikleri herhangi bir başka çalgı bulunmamaktadır.

Kaya Yıldız haricindeki diğer ustalar mesleği ailelerinden öğrenerek yetişmişlerdir. Kaya Yıldız ise bu mesleği, eğitimi nedeni ile gittiği Gaziantep’te bir ustadan (Sadık Usta) öğrendiğini belirtmektedir. Hüsnü Güngör mesleği Pülümür’de ikamet ettiği sırada babasından öğrendiğini, Hıdır, Ercan ve Ali Ekber Kahraman ise mesleği, aynı zamanda bölgede çok tanınmış bir âşık olan ve şu an hayatta olmayan dedeleri Zeynel Kahraman’dan öğrenmişlerdir. Hıdır, Ercan ve Ali Ekber Kahraman seri üretime geçmeye karar verdikten sonra İstanbul’daki bir ustadan bağlama yapım tekniği konusunda yardım aldıklarını belirtmektedirler. Kaya Yıldız ve Hüsnü Güngör sadece bağlama yapımıcılığı işi ile uğraşırken Hıdır, Ercan ve Ali Ekber Kahraman başka işlerle de uğraşmaktadır. Hıdır Kahraman inşaat işinde, Ercan ve Ali Ekber Kahraman ise kamu kurumunda çalışmaktadırlar.

4.1. Bağlama Yapım Sürecinde Kullanılan Yöntem ve Teknikler

Tunceli’de bulunan bağlama yapım ustalarının kullandığı ölçülere baktığımız zaman bazı farklar görmekteyiz. Ustaların bazıları belirli bir yöntem kullanarak standart bir hale getirirken, bazıları ise deneme yanılma yolu ile bazı ölçüler kullanmakla birlikte kullanılan bu ölçüleri geliştirdiklerini söylemektedirler. Kaya Yıldız bilimsel bir ölçü kullandığını belirterek bağlamanın teknesi ve sap oranları hakkında şunları aktarmıştır:

Mesela kısa sap olduğunda, do kesik sazlarda tekne kırk oluyor genelde. Sap da kırk oluyor. Uzun sapta mesela tekne boyunu üçe bölüp bulunan oran tekne boy oranına eklenir ve ortaya çıkan sonuç sap boyu olur. Yani uzun sapta tekne boyu kırk ise üçe bölersek sap boyu yaklaşık elli üç virgül üç olur. Bu bilimsel olarak hesaplanmıştır.

Diğer bir bağlama ustası olan Hüsnü Güngör’ün kullandığı ölçüler kesin olamamakla birlikte genelde şu ölçüleri kullanmaktadır:

Yani bunların kesin bir ölçüleri yoktur. Ama genel olarak konuşursak cura yirmi altı ise ve yirmi bir perde kullanılacaksa tekne ölçüsüne on iki santim daha eklenerek sap boyu oluşur. Ama on dokuz perde kullanılacaksa yirmi altı santim tekne yirmi altı santim de sap boyu olur. Kısa kol bağlamada ise tekne otuz sekiz kırk santim aralığında olur. Kısa kol bağlamada da tekne ve sap uzunlukları aynı olur. Uzun kolda ise tekne boyuna on iki buçuk santim eklenerek sap boyu bulunur. Yani bağlamanın

tekne boyu kırk santim ise sap boyu elli iki buçuk santim olmalı. Bu buçuk ise düzeltmelerde kayıp oluyor zaten.

Hıdır, Ercan ve Ali Ekber Kahraman'ın ise bağlama yapımında standart bir ölçü kullanmadıkları gözlemlenmiştir. Deneme yanılma yoluyla ile belirli ölçüler bulmaya çalışmaktadırlar. Aynı zamanda başka ustalardan aldıkları yardım ve internet ortamında buldukları bilgiler sayesinde bu ölçüleri standartlaştırmaya çalıştıklarını aktarmışlardır. Ali Ekber Kahraman bu konu hakkında ve kullandıkları ölçüler konusunda şunları aktarmaktadır:

Yani araştırıyoruz. Yani müzik evrensel diyoruz ya, yapım da evrenselidir. Dayımın bize gönderdiği ölçüler var, internetten araştırdığımız ölçüler var, kendi denediğimiz ölçüler var. Hani bunu böyle yaparsak nasıl çıkar, şunu yaparsak nasıl çıkar. Hani ilk bağlamamızı yaptığımızda şöyle yaptık, sonra daha uzun yapalım, daha kısa yapalım şeklinde. Farklı farklı yaptık yani. Perde sayısını şöyle yapalım diye uğraşyoruz. Ama biz burada iyide neyi doğru yaptık, kötude neyi yanlış yaptık bunların üzerine gidiyoruz. Mesela eskiden tekne kırk ise sap da kırk santim olur. Genelde hep öyle olur. Kırklık bağlamanın sap ölçüsü tekne kırk ise sap otuz dokuz nokta iki olur. Bu ölçüler bütün sesleri tutar. Hem de görünüm güzel olur.

Ustaların hepsi bağlama yapımında kullanılacak malzeme teminini genellikle dışarıdan (İstanbul veya Adana) sağlamaktadır. Fakat oyma bağlamaların teknesini ustalar genellikle kendileri yapmaktadırlar. Bağlama yapımında kullanılacak ağaçların kuru olması gerektiğinden ve Tunceli'de ağaçları kurutacak bir atölye olmadığından malzeme temini daha büyük şehirlerden sağlanmaktadır. Hüsnü Güngör bu konuda şunları belirtmektedir:

Ağaç malzemelerini dışardan getiriyoruz. Yani Tunceli'de fırınlama diye bir olay olmadığından dışardan fırınlayıp getiriyoruz. Mesela Adana'da bir arkadaşım var. Fırınlamayı o yapıyor. Montajlamasını da ben yapıyorum.

Ustalar bağlama yapımında ağaç seçimi olarak bağlamanın sap kısmında genellikle akgürgen ve kelebek ağacı, teknede kullanılacak kapak olarak ise ladin kullanılmaktadır. Bağlamaların burgu kısmı ise abanoz ve gül ağacı gibi sert ağaçlardan yapılmaktadır.

Bağlama yapımındaki en önemli noktalardan birisi bilindiği gibi kullanılacak ağacın ideal kurulukta olmasıdır. Görüşme yaptığımız Kaya Yıldız bu özelliği göz önünde bulundurduğunu belirtmiş ve neden böyle olması gerektiğini şöyle açıklamıştır:

Şimdi bir ağacı yaptıktan sonra teknenin kuru olması şarttır. Yani ağacı kurutuyoruz. Mesela oyma tekne olsa bile ağacı kesili vaziyette kurutup öyle uyuyorum. Tekne bozulmuyor. Hem de ondaki esneme payı gitmiyor. Zayıflama payı az kalıyor. Şimdi oyma teknede ıslak tekne yapmak fire veriyor, şekli bozuluyor. Şimdi ağaç kesildikten sonra beş ay altı ay kurumaya bırakılsa ve daha sonra yapılması daha iyi olur.

Kaya Yıldız bağlama yapımında tutkal olarak boncuk tutkal kullanılmaktadır. Bu tutkal çeşidini seçmekteki amacı ise boncuk tutkalın ısıda daha çabuk kurumasıdır. Görüşme gerçekleştirdiğimiz ustalar iyi bir bağlamanın iyi bir işçilikle ve ölçülerin uyumlu kullanılması ile üretilebileceği görüşündeler. Ercan Kahraman tekne ve kapak seçimi hakkında şunları aktarmaktadır:

Saz yaparken en büyük özelliklerinden birisi işçiliği. Ölçüler çok önemli ve kapağın milimi çok önemli. Kapağın yerleşme şekli, kapağın ölçüsü ve seçimi çok önemli. Şöyle söyleyelim. Mesela ağacın teknesi çok sert ise kapak yumuşak olmalı. Zıt olması lazım. Tekne yumuşak ise kapak sert olması gerekiyor. Kapak sert ise tekne de sert ise ses çok sert olur. Bas istiyorsa tekne ve kapak yumuşak olmalı.

4.2. Ustaların Kendi Ürettiği Özgün Biçimler

Tunceli'deki bağlama ustaların yaptığı bağlama teknelerine baktığımızda; Hıdır Kahraman sadece oyma tekne, Kaya Yıldız ve Hüsnü Güngör ise hem oyma hem de yaprak tekne, Ercan ve Ali Ekber Kahraman ise oyma, yaprak, parça, üçgen tekne ve kaplumbağa kabuğundan tekne yaptıkları gözlemlenmiştir. Bu iki usta deneysel çalıştıkları için çok daha çeşitli bağlama tekneleri yaptıkları görülmektedir. Burada bahsedilen parça tekne, ağaçtaki damarların yönlerine ve biçimlerine önem vererek ortaya çıkarmak ve daha verimli bir ses elde edebilmek amacı ile tasarlanmıştır. Ortaya çıkarılan ağaç parçaları belirli bir kalıp üzerinde bir araya getirilerek bağlama teknesi oluşturulmaktadır. Ercan ve Ali Ekber Kahraman bu konu ile ilgili şunları aktarmaktadır:

Parça yapmanın özelliklerinden birisi, biçtiğin ağaçları kendi ses tellerine göre çıkarıyorsun. Kendin şekillerini belirleyebiliyorsun. Yani o ses tellerini özel olarak çıkarıyorsun.

Burada belirtilen parça bağlama, halk ozanı Ali Ekber Çiçek'in son dönemdeki icralarında kullandığı bağlamanın benzeri olduğu göze çarpmaktadır.



Fotoğraf 2: Parça tekne bağlama

Ercan ve Ali Ekber Kahraman deneysel olarak yaptıkları bağlama teknelerinden bir diğeri ise üçgen teknedir. Buradaki amaç ise parça teknede olduğu gibi verimli ses elde etme üzerine kuruludur ve kaynak kişiler bu konuda şunları ifade etmektedirler:

Yani şöyle söyleyebiliriz. Klasik bağlama teknesi ile üçgen bağlama teknesinde sesin dolaşımı farklıdır. Yani üçgen yapılı teknede ses her yönden dönüyor. Bunu yaptığımız

denediğimiz zaman kapağını bile kalın koyduğumuzda ya da ince koyduğumuzda ya da teknenin inceliği ve kalınlığı bunda fark ediyor.



Fotoğraf 3: Üçgen Tekne Bağlama

Ercan ve Ali Ekber Kahraman ustaların deneysel olarak yaptıkları bağlama teknelerinden en ilginç olanı ise kaplumbağa kabuğundan yapılan teknelerdir. Bu tekneler, doğada bir şekilde ölmüş kaplumbağaların kabuklarından yapılmaktadır. Kaplumbağa kabuğundaki üst katman çıkarıldıktan sonra geriye kalan sert kısım tekne olarak kullanılmaktadır. Bu malzemedeki bağlama yapma fikri ise bir öneri doğrultusunda çıktığı belirtilmiştir. Ercan ve Ali Ekber Kahraman'ın arkadaşlarının internetteki araştırmaları sonucunda İran'da kaplumbağa kabuğundan yapılmış bir enstrüman olduğunu görürler ve bu fikir doğrultusunda kaplumbağa kabuğundan çeşitli bağlamalar yapmaya başlarlar. Bu enstrümanlardan bazıları kopuz, 19 perdeli bağlama ve 10 perdeli bağlamalardır. Kaplumbağa kabuğunu nasıl temin ettikleri sorulduğunda ise şunları aktarmışlardır:

Yani kar yağışı çok olduğu için, kaplumbağa ya saklanamıyor ya da ters dönüyor ve doğrulamıyor. Sonuç olarak ölüyor. Ve kabuğu doğada öylece kalıyor ve içi boşalıyor. Biz daha önceleri davara giderken bunlardan çok görüyorduk ve süslemede kullanmak için topluyorduk. Beraber çıkıp gittik aramaya. Aramaya gittik ama bulamadık. Oradaki köylülere haber saldık ve onlar da bize iki tane gönderdi.



Fotoğraf 4: Kaplumbağa Tekne 19 ve 10 Perde Bağlamalar

4.3. Mesleğin Tarihsel ve Mevcut Durumuna İlişkin Yaklaşımlar

Tunceli’de geçmiş dönemlerde kullanılan bağlamlara bakıldığında 3 ve 5 telli, perde sayısı ise 9 ve 19 perde arasında değişen bağlamalar olduğu görülmektedir. Bu bağlamaların tekneleri oyma olup, küçük ebatlarda ve balta tekne ve armudi biçimde olabilmektedir. Bu bağlamaların ses çıkışları sadece teknenin arka kısmında olduğu gibi teknenin üst kısmında tek delik, kapak kısmında üçgen şeklinde küçük delikler halinde de olabilmektedir. Yörede bağlama kapağındaki üçgen deliklere “dewzan” denmektedir. Hüsnü Güngör bu konu hakkında şunları aktarmaktadır:

Şimdi üç tane boğaza yakın delik vardır. Yani şimdi önceden kullanılan ayaklıklar vardı ateş yakıp üstünde çay ya da yemek yapılan ayaklık. Üç tane ayağı olurdu. İsmi devzan. Adam isterken onun ismini bilmediğinde “bak üç tane devzan delikli olacak” diyor. Şimdi bu bizim Zaza dilinde kullanılır. Üç ayaklı anlamına gelir. Yanında teknenin üzerinde bir tek delik olur. Bunun sebebi buradaki deliğin amacı sesin çalan kişiye gelmesi içindir. Orta köprünün her yanına iki delik konur.⁵



Fotoğraf 5: Umut Mercan kişisel arşivi (Devzan/Dewzan delikli bağlama)

Görüşmelerimizde kaynak kişilerden edindiğimiz bilgilere göre geçmiş dönemlerde, bağlama yapımında göz kararı ölçüler kullanılmaktaydı. Ercan ve Hıdır Kahraman bu konu hakkında şunları söylemektedirler:

Yani o dönemde ölçü diye bir şey yoktu. Karış ile tekneyi ölçer, bir karış geliyorsa sapı da ona göre ayarlardı. Alt eşiği koyduktan sonra perdeleri ayarlıyorlardı. Yani çalarak ayarlıyorlardı. Yani makine filan yoktu. Kendi duyumuna göre yapardı.

Yine aynı konuda Hüsnü Güngör, geçmiş dönemlerde Tunceli’nin Pülümür ilçesinde bağlama yapımıcılığı ile uğraşmış olan babasının kullandığı ölçüler hakkında şunları aktarmıştır:

O zaman birim ölçüler neydi bilinmiyordu. Kendi kafasına göre bir şeyler yapıyor. O zaman şöyle bir tekne çıkarmışlar. Eskiler balta oyma denilen sazlar yapmışlar. Ama elinden geldiği kadar bu şekilde yapabilmiş. Ben bunu rahmetli babamla da konuştum. Aynı soruyu ben de sordum. Dedi ki dünya kadar fark var. Elimizde ölçüler yoktu göz kararı yapıyorduk.

⁵ Ayrıca bkz. (Erdoğan, 2019).

Yukarıda da görülebileceği gibi eskiden yapılan bağlamalar standart bir ölçüyle değil de göz kararı ölçülerle yapılmaktayken günümüzde belirli ölçüler kullanılarak bağlamalar üretilmektedir. Geçmişte genellikle oyma balta ve oyma armudi formunda bağlamalar yapılırken, günümüzde daha çok 19 ve 21 perde yaprak tekne bağlamalar yapılmaktadır. Müşterilerden gelen isteğe göre değişmekle birlikte cura bağlama, kopuz, oyma balta tekne bağlamalar da yapabilmektedirler.

4.4. Mesleğin Devamlılığı ile İlgili Tespit ve Sorunlar

Günümüzde bağlama yapımcıları, atölyelerinin ve kullanılan aletlerin yetersiz olduğu konusunda ortak görüş bildirmektedirler. Ayrıca ustaların mesleğin fiziki ve maddi olanaklarının yanı sıra, bu mesleğe ilgi duyan gençlerin olmamasından kaynaklı çırak yetiştirmelerinin pek mümkün olmadığı gözlemlenmiştir. Tunceli merkezde atölyeleri bulunan Kaya Yıldız ve Hüsnü Güngör devlet kurumlarından destek aldıkları takdirde ise mesleğin devamlılığı için gerekli eğitimi verebileceklerini belirtmektedirler.

Kaya Yıldız ve Hüsnü Güngör atölye alanının küçük olmasından dolayı resmî kurumların yardım etmesi durumunda ücretsiz olarak bağlama yapımcılığı konusunda kurs verebileceklerini söylemeleri ise bu el sanatının kaybolmaması adına dikkat çekicidir. Kaya Yıldız bu konu hakkında şunları söylerken

Mesela şöyle bir şey var. Açsalar atölyeyi ben para almadan beş ay altı ay kurs veririm. Yirmi kişiye, otuz kişiye para almadan kurs veririm. Şimdi şu ağaç maddi olarak otuz lira. Ama sen buna emek versen üç tane bağlama çıksa üç bin lira yani.

Hüsnü Güngör atölyenin yetersizliği ve kısıtlı üretim konusunda ise şunları aktarmaktadır:

Kullanılan malzemeler yetersiz. Neden dersenez, atölye bana yetersiz. Şimdi alan geniş değil. Bir atölye en azında otuz kırk metre kare olmalı ki her türlü aleti sığdırabilirim. Ben şimdi sadece el gücü ile yapıyorum bütün işleri. Yani bir de şöyle bir durum var. Öyle bir makinası var ki adamın, günde on sekiz tane bağlama çıkarıyor, tanesini yüz liradan yüz yirmi liradan satıyor. Çok para kazanıyorlar ama biz bunu yapmıyoruz.

4.5. Pazarlama ve Satış

Tunceli merkezde bulunan ustalar ürettikleri bağlamaları kendi atölyelerinde satmaktadırlar. Bağlamaları genellikle müşterilerinden gelen siparişten sonra üretmektedirler. Tunceli merkezde bulunan ustalar bağlama yapımcılığının yanı sıra bağlama tamiratu da yapmaktadırlar. Yaptıkları bağlamalar ise bağlamanın işçiliğine bağlı olmakla birlikte 1000 ila 1250 TL arasında değişebilmektedir. Kaya Yıldız konu hakkında şunları aktarmışlardır:

Yani bağlamanın kalitesine bağlı, işçiliğine bağlı. Diyelim hazır kırkılık bir tekne aldın. Ardıç veya maun. Bu yüz lira. Sen istesen bunu bin liralık da yaparsın, iki yüz liralık da yaparsın. Yani bu emek işi. Yani diğerine daha çok emek veriyorum. Parça parça uğraşmak ayrı, kasa gibi çakıp vermek ayrı.

Tunceli'nin Hozat ilçesinde bulunan ustalardan Ercan ve Ali Ekber Kahraman sipariş üzerine bağlama yaptıkları gibi ürettiği bağlamaları

internette sosyal medya üzerinden de satabilmektedir. Kaliteli bir bağlamanın iyi bir işçilikle olacağını söyleyen Ercan Kahraman şunları aktarmaktadır:

Kaliteli bir bağlama istiyorsan en az üç ay beklemek gerekiyor. Örnek vereyim sapını taktın tutkallıyorsun, ister istemez ıslanıyor. Beklenilmesi gerekiyor, kapağı taktın yine beklenilmesi gerekiyor. Cilasını atıyorsun beklenilmesi gerekiyor. Yaptıktan sonra ağacın esnemesi var onu da beklemek zorundasın. Tabi bunları deneyerek öğrendik. Piyasada şu sazla daha pahalı. Biz daha uygun veriyoruz. Kopuz için söylersek, oymalar için yani. Onun teknesi beş yüz lira. Kendin yapmasan dışardan alsan bu fiyat. Bin, bin iki yüz, bin üç yüz arasında değişiyor.

5. Sonuç

Bağlamanın çoğunlukla -Türkiye gibi- tarım kültürünün geleneklerini anlatan ve sözlü geleneğin devamlılığını sağlayan önemli bir çalgı olduğu bir gerçektir. Ancak özellikle Cumhuriyet dönemi sonrası Türkiye'nin, yapısal dönüşümlerin yanı sıra kültürel anlamda da köklü değişiklikler yaşadığı malumdur. Bağlama çalgısının hem çalım tekniği hem de anatomik anlamda yapısal olarak geçirdiği dönüşümler de bu kültürel değişimlerden bağımsız değildir. Tunceli'deki müzik kültürü ve daha ziyade bağlama yapım konusuna odaklanan bu çalışma ise bölgedeki bağlama çalgısının mevcut durumu ile ilgili tespitlere ve bağlama çalgısının bölgedeki yeni üretim modellerine yönelik kurgulanmıştır. Pek çok farklı çalışmada da ele alındığı üzere, Alevi-Bektaşî kültürünün Tunceli'de sosyal ve dini yaşamı önemli ölçüde kapsadığı bir gerçektir. Dolayısıyla bağlama bu noktada öncelikli bir konuma sahiptir ve bu anlamda bağlama (*thembur*) çalgısına yönelik yeni üretim modellerinin ne olduğu sorusu da önem kazanmaktadır.

Tunceli'de müzik kültürünün Alevi-Bektaşî kültürü üzerinden şekillendiği açıktır. Nitekim hem repertuarın hem de ritüellerin bu bağlam üzerine kurulmuş olduğu görülmektedir. Bununla birlikte bölgede -az sayıda da olsa- bulunan koç başı mezar taşlarının üzerindeki bağlama motifleri, bölgenin kültürel dokusundaki inanç-müzik ilişkisini gözler önüne sermekte ve ritüellerde müziğin önemine işaret etmektedir. Eldeki bulgular tarihsel olarak çok eski olmasalar da bölgede böyle bir mezar taşı geleneğinin yüzlerce yıllık bir toplumsal hafızanın ve sanatsal estetiğin ürünü olduğu açıktır. Bağlama ayrıca sözlü kültürün aktarımında kritik bir noktada durmaktadır. Bölgenin tarihsel çalışma alanı olarak belge ve doküman yetersizliği ise bu bölgede yapılacak olan etnomüzikolojik çalışmaların; sözlü tarih ve alan çalışması üzerinden gerçekleşmesinin gerekliliğini de ortaya koymaktadır. Bağlama çalgısının üretimi ve bu konudaki yeni arayışların olması ise bölgedeki güncel durumun tespiti noktasında önemlidir. Tunceli'de günümüzde bağlama yapım geleneğini sürdüren beş (5) usta bulunmaktadır. Ustaların bazıları kullandığı ölçüleri standart bir hale getirirken, bazıları ise deneme yanılma yolu ile bazı ölçüler kullanmakla birlikte kullanılan bu ölçüleri geliştirmektedirler. Örneğin, Kaya Yıldız ve Hüsnü Güngör'ün kullandığı ölçüler sabit olup, 19 perde bağlamada tekne ile sap boyu eşit, 21 perde bağlamada ise sap boyu tekne boyundan 12,5-13,3

cm daha fazla olmaktadır. Bağlama üretiminde kullanılan malzemelerin temini ise Tunceli'nin küçük bir şehir olmasından dolayı büyük şehirlerden sağlanmaktadır. Ustaların bağlama yapımında ağaç seçimi olarak hemen hemen benzer seçimleri yaptıkları görülmektedir. Ağaç seçimlerine baktığımızda bağlamanın sapı için akgürgen ve kelebek, kapak için ladin, burgular için abanoz ve gül ağacı, oyma tekne için ise dut ağacı kullanılmaktadır.

Tarihsel olarak bakıldığında geçmişte genellikle oyma formda bağlamalar yapılırken, günümüzde daha çok 19 ve 21 perde yaprak tekne bağlamalar yapılmaktadır. Genel bağlama üretimindeki standart durum Tunceli'de de gözükmektedir. Dolayısıyla geleneksel dede sazlarının üretimi hala mevcut olmakla birlikte oldukça sınırlıdır. Bu durumun çalgının bölgeye has otantik özelliklerinin de kaybolmasına neden olduğu tespit edilmiştir. Mevcut durumdaki bu standardizasyon, geleneksel anlamda bağlamaya yüklenen mistik anlamların da kaybolmasını beraberinde getirmiştir. Bölgede halk müziği ve bağlama kültürü baskın olmasına rağmen bağlamayla ilgili üretim ve teknik detayların oldukça sınırlı olması, bu çalgının tarihsel ve bölgesel önemi ile ters orantılı olduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra ustaların değişik formlarda bağlamalar ürettikleri gözlemlenmiştir. Mesleki deneyimleri fazla olamamasına rağmen Ercan ve Ali Ekber Kahraman'ın deneysel olarak yeni tip bağlama üretimi yaptıkları ve çalgıyla ilgili yeni arayışlar içerisinde oldukları görülmektedir. Deneysel olarak ürettikleri bağlamaları parça tekne bağlama, üçgen tekne bağlama ve kaplumbağa kabuğundan yapılan bağlamalar olarak sıralanabilir. Deneysel olarak üretilen bağlamalardaki değişikliklerin ise çalgının armonik yapısı veya çalım tekniği açısından değil, daha ziyade bağlamanın formu ve ses kalitesindeki değişikliklere yönelik olduğu gözlemlenmiştir. Günümüzde mesleğin devamlılığı ile ilgili mevcut duruma bakıldığında ise ustaların yanında çırak olmaması mesleğin devamlılığı açısından sorun teşkil etmektedir. Ustalar ise bu durumu meslekten elde edilen yetersiz gelire ve gençlerin bu alana ilgi duymamalarına bağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. İstanbul: Ayrıntı
- Ayyıldız, S. (2018). *Methods for creating melodic patterns using "parmak vurma vurma technique in saz (bağlama)" performance*, İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Aziz, A. (2010). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri ve teknikleri*. Ankara: Nobel.
- De Zeuww, H. (2011). Evrim ve standardizasyon arasında bağlama ailesi. *Türkiye'de Müzik Kültürü*, (Ed.: O. Elbaş, M. Kalpaklı, O. M. Öztürk), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

- Elbaş, O. (2011). Tarihsel süreç içinde Türkiye’de müzik kültürü ve müzik müzesi. *Türkiye’de Müzik Kültürü*, (Ed.: O. Elbaş, M. Kalpaklı, O. M. Öztürk), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Erdener, Y. (2015). Saz kopuz’dan türemiş olamaz. *Folklor/Edebiyat*, 21 (81), 27-33.
- Erdoğan, G. (2018). Sivas’ta bağlama yapımı ve ustaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11 (23), 77-89.
- Erdoğan, G. - Kara, H. - Mengüş, E. (2019). Tunceli Aleviliğinde inanç-müzik ilişkisi üzerine bir alan araştırması. *Turkish Studies*, Volume 14, Issue 3, 501-528.
- Erzincan, E. (2016). Bir akort türü olarak bağlama düzeninde ortaya çıkan icra şeklinin bir çalgı olarak bağlama adlandırmasına etkisi. *Uluslararası Müzik Sempozyumu (Müzikte Performans)*
- Gazimihal, M. R. (1975). *Ülkelerde kopuz ve tezeneli sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Gereken, S. (2020). *Bağlamada/sazda misket düzeni için egzersizler ve etütlere dayalı öğretim modeli önerisi ve öğrenci başarısına etkisi*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Karahasanoglu, S.- Yavuz, E. (2015), *Müzikte araştırma yöntemleri*. İstanbul: İTÜ TMDK.
- Kurt, İ. (1989). *Bağlamada düzen ve pozisyon*. İstanbul: Pan
- Kümbetoğlu, B. (2019). *Sosyolojide ve antropolojide niteliksel yöntem ve araştırma*. İstanbul: Bağlam.
- Layad, L. (1984). *“Laute” music and civilization: Essays in honor of Paul Henry Lang*. New York: Norton.
- İmik, Ü. - Haşhaş, S. (2014). Çalgı kalitesinin performans ve başarıya etkilerine yönelik görüşler “bağlama örneği”. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4 (9), 59-68.
- Özdek, A. (2005). *Bağlamanın ilköğretim II. kademe sınıflarındaki müzik eğitiminde kullanımına yönelik bir çalışma*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye’de el ile (şelpe) bağlama çalma geleneği ve çalgı teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Reinhard, K. – Reinhard, U. (2007). *Türkiye’nin müziği*. C. 2, Ankara: Sun.
- Sağ, A. - Erzincan, E. (2009). *Bağlama metodu*. İstanbul: Pan.
- Stokes, M. (2016). *Türkiye’de arabesk olayı*. İstanbul: İletişim.
- Tekelioğlu, O. (1999). Ciddi müzikten popüler müziğe musiki inkılabının sonuçları. *Cumhuriyetin Sesleri*, (Ed.: Gönül Paçacı), İstanbul: Tarih Vakfı.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://www.youtube.com/watch?v=m7jNdCp1Imk> (Erişim: 10.05.2020)

URL-2: <https://www.mustafaaksoy.com/tuncelide-koc-koyun-heykelleri-ve-balballar/> (Erişim: 01.10.2020)

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Kaya Yıldız, 1954, Tunceli (Kişisel Görüşme: 31.10.2018)

KK-2: Hüsnü Güngör, 1963, Tunceli (Kişisel Görüşme: 07.11.2018)

- KK-3: Hıdır Kahraman, 1952, Tunceli (Hozat) (Kişisel Görüşme: 18.11.2018)
KK-4: Ercan Kahraman, 1970, Tunceli (Hozat) (Kişisel Görüşme: 18.11.2018)
KK-5: Ali Ekber Kahraman, 1980, Tunceli (Hozat) (Kişisel Görüşme: 18.11.2018)
KK-6: Zeynel Batar, Tunceli (Ovacık) (Kişisel Görüşme: 11.01.2019)
KK-7: Mustafa Aksoy, (Tunceli) (Kişisel Görüşme: 07.10.2020)

AKSARAY TÜRKÜLERİNİN ÇEŞİTLİ MOTİF VE UNSURLAR AÇISINDAN İNCELENMESİ



EXAMINATION OF AKSARAY FOLK SONGS IN TERMS OF VARIOUS MOTIFS AND ELEMENTS

İlgım KILIÇ TAPU* – Pınar ŞAHİN**

ÖZ: Toplumun en önemli kültürel değerlerinden bir tanesi türkülerdir. Türküler binlerce yıl boyunca oluşup gelişmiş ve zenginleşerek günümüze kadar ulaşmıştır. Anadolu insanını anlamak için türkülerle bakmak ve bu türkülerin verdiği mesajları çözümlenmek büyük bir önem taşır. Çünkü Anadolu coğrafyasında hemen hemen her durum türkülerle aktarılmıştır. Türküler o toplumun bir anlamda dilini yansıtır. Böylelikle toplumun yaşadığı acı, sevinç, özlem, gurbet, öfkeler türkülerle dile gelir. Türküler bireysel duyguları yansıttığı kadar toplumsal, sosyolojik, ekonomik, siyasal olayları da içinde barındırır. Belirli bir bölgeye ait türküler benzer ve ortak duygu ve düşünceleri dile getirmesiyle birlikte, sadece bir ilin türkülerinin derinlemesine ele alınması o ile ait kültürel, tarihsel, coğrafi, sosyolojik durumları daha belirgin şekilde gözler önüne serer. Aksaray yöresine ait türkülerde birbirinden farklı ve zengin örnekleriyle araştırmalara değer katan ürünlerden biri olarak görülmektedir. Bu doğrultuda Aksaray kültürünün önemli bir ögesi olan türküler araştırmada derinlemesine incelenmiş, türkülerin kültürel motiflerinin özellikleri sırasıyla betimlenmiştir. Bu araştırmanın amacı; TRT repertuarına kayıtlı olan Aksaray türkülerinin incelenmesi ve bu türkülerin çeşitli motif ve unsurlar açısından ele alınmasıdır. Araştırma literatür taraması yöntemine dayalı, Aksaray ili türkülerini üzerine betimsel bir çalışmadır. Araştırmada öncelikle türkülerin ait oldukları ilçe, türkülerin kaynak kişileri, türkülerin derleyicileri ve türkülerini notaya alan kişiler belirtilmiş, ardından türküler belirli konular doğrultusunda sınıflandırılarak ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bu konular öncelikle türkülerde değinilen ana tema olmak üzere; türkülerin ağzı, türkülerde kullanılan hitaplar, giyim ve aksesuar ile ilgili unsurlardır. Araştırmanın evrenini Aksaray yöresine ait tüm türküler, örneklemine ise Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Başkanlığı Nota Arşivine kayıtlı Aksaray yöresi türkülerini oluşturmaktadır. Elde edilen bulguların yüzde frekans dağılımı tablolar halinde sunulmuş ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aksaray türkülerini, halk müziği, türkülerin sözleri, türkülerin analizi, türkülerde motif.

ABSTRACT: One of the most important cultural values of the society is folk songs. Folk songs have been formed and developed over thousands of years and have reached today by enriching. To understand the Anatolian people, it is of great importance to look at the folk songs and analyze the messages given by these folk songs. Because almost every situation in Anatolian geography has been transferred to folk songs. Folk songs reflect the language of that society in a

* Prof. Dr. – İzmir Demokrasi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü / İzmir – ilgimkili@gmail.com (ORCID ID: 0000-0001-6566-026X)

** Dr. Öğretim Üyesi – İzmir Demokrasi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü / İzmir – pinar.sahin@idu.edu.tr (ORCID ID: 0000-0001-5259-9519)



sense. Thus, the pain, joy, longing, expatriation, and anger experienced by the society are expressed in folk songs. Folk songs reflect individual feelings as well as social, sociological, economic and political events. While folk songs belonging to a certain region express similar and common feelings and thoughts, the in-depth examination of the folk songs of only one province reveals the cultural, historical, geographical, sociological situations of that province more clearly. The folk songs of Aksaray region are seen as one of the products that add value to the research with their different and rich examples. In this direction, the folk songs, which are an important element of Aksaray culture, have been examined in depth in the research and the cultural motifs of the folk songs are described in order. The purpose of this research is to examine Aksaray folk songs registered in TRT repertoire and to analyze these folk songs in terms of various motifs and elements. The research is a descriptive study on Aksaray folk songs based on literature review method. In the study, first of all, the district to which the folk songs belong, the source persons of the folk songs, the compilers of the folk songs and the people who wrote the songs were specified, then the folk songs were classified according to certain subjects and examined in detail. These issues are primarily the main theme mentioned in folk songs; and also dialect of the folk song, address used in folk songs, clothing and accessories are related subjects. The universe of the research consists of all the folk songs of Aksaray region, the sample of the research consists of the folk songs of Aksaray region which stored in Turkey Radio and Television Corporation Music Department Nota Archive. Percentage frequency distribution of the findings is presented in tables and interpreted.

Keywords: Aksaray folk songs, folk music, folk lyrics, folk song analysis, motif in folk songs.

1. Giriş

Halk Müziği, bir milletin en önemli kültür hazinelerinden biridir. Ülkemizin geleneksel değerlerini yansıtan Türk Halk Müziği, Türk milletinin hayatını etkileyen tüm olaylardan etkilenmiş ve bu olayları türküler ile dile getirmiştir. Kültürler arası etkili bir iletişim aracı olan türkülerimiz sözlerin ezgisel olarak aktarılmasında ve topluma verdiği mesajlarla ön plana çıkmaktadır. Türk Halk Müziği içerisinde yer alan türkülerimiz sözlerinin yalın, samimi, içten oluşu ve şiirsel yapısıyla geleneksel kültürümüzü ifade eder. Halk müziğinin içinde yer alan türküler; doğduğu coğrafyadaki halkın acı, sevinç, kahramanlık, gurbet, ölüm, sevgi gibi duygularını, toplumsal olayları, olguları ve bunların toplum üzerindeki etkilerini sanatsal bir kaygı taşımadan, yalın bir anlatım şekliyle sözlerle ve ezgilerle anlatır. Türküler; insanoğlunun başına gelen olayları, bunun toplum içindeki iz ve akislerini, insanlığın ortak duygularını, milli karakterini, tarihi olayları konu alan bir kültür hazinesi olarak tanımlanır. (Özbek, 1975: 63) Konusu çoğunlukla aşk üzerine kurulmuş milyonlarca beyitle örülü bir edebiyat, dolaylı olarak toplumun gündelik hayatını en ince detayına kadar gözler önüne serme özelliğine sahiptir (Şentürk, 2015: 141).

Maddi ve manevi değerler bütünü olan kültür, bir toplumu diğerinden farklı kılar. Bu değerler bütünü içinde yer alan türkülerimiz, geçmiş aydınlatarak, milli kültür geleneğini geleceğe aktarır. Başlangıçta bir olay üzerine yakılan türküler daha sonra bir milleti ilgilendirecek kadar büyük nitelikler taşır. Bu özellikler bakımından türkülerin doğuş sebeplerinin başında; aşk, gurbet, seferberlik, ölüm, doğal afetler, eşkiya baskınları, bir

vatan parçasının elden çıkması gibi sosyal olayları konu aldığı gibi, türküler sevda, şansa küsme, talihe kızma gibi kişisel olayları da içerisinde barındırır (Özbek, 1981: 65) Türküler başlangıçta ferdi özellikler gösterse de zamanla halkın dilinde ve telinde nakış nakış işlenmiş, yeni boyutlar kazanarak çeşitli değişikliklere uğramışlardır (Taş ve Turhan, 2004: 42). Türküler, sosyal yaşamdan izler, çeşitli mesajlar taşıyan halkın sözlü geleneğinden doğan şiirlerdir (Boratav, 1981: 33). Başka bir deyişle; sevinçli/üzüntülü zamanlarda coşku ve heyecanı yansıtan, doğumdan ölüme kadar yaşanan ve iz bırakmış bütün olayları dile getiren manzum ürünlerdir (Balkaya,2013: 92). Diğer bir ifadeyle türküler, Anadolu'daki Türk dili kadar kendine özgü ve köklü bir yapıya sahiptir (Gazimihal, 2006: 125). Millettin belleğini oluşturan bu öğeler, aynı zamanda dönemin tarihi belgeleri niteliğindedir (Bayram, 2015: 114). Sonuç olarak türküler, toplumda yaşananları tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermektedir (Önal, 2013: 37).

Anadolu insanı tarihler boyunca türküyle düşünüp, türküyle söyleşmeyi gelenek haline getirmiştir. Türküleri anlamak Anadolu insanını anlamakla eşdeğerdir. (Bayrak, 1996:17). Anadolu'nun bütün izleri türkülere yansımıştır. Türküler, her ne kadar insanların duygularını yansıtsalar da kökleri bakımından mahalli ve millidirler (Gökçe, 1982:13). Böylelikle her bölgenin kültürel, tarihsel, coğrafi öğeleri o bölgeye ait ortak kültürün bir dili olmuştur. Bu durum İç Anadolu Bölgesi türküleri içinde geçerlidir.

İç Anadolu Bölgesi'nde yer alan Niğde ve Aksaray yöresi türküleri, o yörenin kendine özgü kültürel, tarihsel ve coğrafi özelliklerini içinde barındırır (Şarışır, 2006: 185-186). Aksaray, Kapadokya Bölgesi içerisinde yer almış, MÖ. 8000'den itibaren iskân edilmiştir. Neolitik Döneme ait Aşıklı Höyük, Anadolu'daki ilk köy yerleşimlerinden birisidir. MÖ. 3000-2000 yılları arasında Asurlular zamanında en önemli ticaret merkezi, kent merkezi yakınlarındaki Acemhöyük'tür. Daha sonra bu il; 1142 tarihinde Selçuklular tarafından zapt edilmiş ve 1470 yıllarındaki Osmanlı hakimiyetine kadar İlhanlı, Danişmentli, Karamanoğulları egemenliğinde kalmıştır. 1470 yıllarında Aksaray'ı ele geçiren İshak Paşa tarafından, Fatih Sultan Mehmet'in emri ile halkın bir bölümü İstanbul'a nakledilmiştir. Aksaray geçmişten günümüze Hitit, Pers, Hellenistik Dönem (Büyük İskender), Roma, Bizans ve Osmanlı egemenliklerinde kalmıştır. Cumhuriyet dönemine kadar Konya'ya bağlı bir sancak olan Aksaray, 1920 yılında vilayet olmuş, 1933 yılında vilayetliği lağvedilerek Niğde'ye ilçe olarak bağlanmıştır. 15 Haziran 1989 yılında tekrar il olmuştur (URL-1).

Çalışmada Aksaray yöresi türkülerinde bölgesel ve aynı zamanda kültürel özellikleriyle türkülerin sözleri çeşitli motif ve unsurlar açısından incelenmiştir. TRT repertuarında yer alan 12 Aksaray türküsü öne çıkan çeşitli unsurları bakımından ele alınarak sınıflandırılmıştır.

2. Yöntem

Bu araştırmada Aksaray türkülerinin özellikleri aşağıdaki ölçütler doğrutusunda saptanmaya çalışılmıştır:

- Aksaray türkülerinin Aksaray bölge yöresi açısından dağılımı nasıldır?
- Aksaray türkülerinin yaşatılmasında emeğı geçen şahsiyetler kimlerdir?
- Aksaray yöresine ait türkü ezgilerinin ölçü yapıları nasıldır?
- Aksaray yöresine ait türkü ezgilerinin ses sınırlarının dağılımı nasıldır?
- Aksaray yöresine ait türkü ezgilerinin makam dizilerinin dağılımı nasıldır?
- Aksaray yöresine ait türkülerin hikayeli-hikayesiz olma durumu nasıl bir dağılım göstermektedir?
- Aksaray türkülerinin sözlerinde işlenen temaların dağılımı nasıldır?
- Aksaray türkülerinin kadın / erkek söylemine göre dağılımı nasıldır?
- Aksaray türkülerinde kullanılan kadın ve erkek hitaplarının dağılımı nasıldır?
- Aksaray türkülerinde kullanılan kıyafet ve aksesuarların dağılımı nasıldır?
- Aksaray türkülerinin renk, ağaç, hayvan, mekân ve coğrafi öğeler açılarından dağılımları nasıldır?

Araştırmanın evrenini Aksaray yöresi türkülerini, örneklemini ise Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Başkanlığı Nota Arşivine kayıtlı Aksaray yöresine ait 12 türkü oluşturmaktadır. Araştırmada verileri elde etmek amacıyla, kaynak tarama yöntemi ve içerik analizi kullanılmıştır. Elde edilen veriler yüzde ve frekans tablosuyla sayısal ifadelere dönüştürülmüş ve ulaşılan bulgular yorumlanmıştır.

3. Bulgu ve Yorumlar

Bu bölümde, araştırma kapsamında belirlenen ölçütler doğrutusunda, elde edilen veriler bulgulara dönüştürülmüş, tablolarla somutlaştırılıp yorumlanmıştır.

Tablo 1. Aksaray Türkülerinin Aksaray Yöresi İçerisindeki Dağılımı

<i>Bölge Adı</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
Aksaray Merkez	4	33,3
Niğde	4	33,3
Konya	2	16,6
Baymış Köyü	2	16,6
<i>Toplam</i>	<i>12</i>	<i>100</i>

Tablo 1'de görüldüğü gibi, Aksaray türkülerinin yöre içerisindeki dağılımına bakıldığında, Aksaray Merkez ve Niğde türkülerinin %33 ile sayısal

verilerinin aynı olduğu görülmektedir. Ardından Aksaray merkez ilçesine bağlı olan Baymış köyü %16.6 ve Konya ili %16.6 yer almaktadır. Bu bulgulara göre toplam 12 türkünün büyük çoğunluğunun Aksaray Merkez ve Niğde yöresi içerisinde olduğu görülmektedir. Daha önce bahsedildiği üzere Aksaray ili, Cumhuriyet dönemi öncesi Konya, Cumhuriyet Döneminde ise 1933-1989 yılları arasında Niğde iline bağlı bir ilçe durumundaydı. Bu nedenle, Aksaray türkülerinin yörelere göre dağılımı incelendiğinde Konya ve Niğde illerinin de bulunduğu görülmektedir. Bu türküler hem Aksaray hem de Niğde ve Konya türkeleri olarak kayıtlara geçmiştir.

Aksaray türkülerinde bölge adı olarak Niğde ilinin çoğunlukla geçmesi o yörenin ortak kültürünün iç içe olduğunu göstermektedir. Niğde ve Aksaray coğrafi konumu sebebiyle geçit özelliği taşımakla beraber, halk ezgilerini bir yöreden diğerine aktarmakta büyük rol oynamıştır. Niğde ili hakkında yayınlanmış birçok kaynakta da belirtildiği gibi, bu yörenin daha önceden ilçesi olan Aksaray'ın türkülerindeki ortak doku ve mozaik her iki ili bir bütün olarak düşünüp, birlikte değerlendirmekte fayda vardır. (Atılğan, 2002: 4)

Tablo 2. Aksaray Türkülerinin Yaşatılmasında Emeği Geçen Şahsiyetler

<i>Derlemeci Olarak Emeği Geçen Şahsiyetler</i>	<i>Kaynak Kişi Olarak Emeği Geçen Şahsiyetler</i>
Mustafa Sarısözen	Ahmet Gürses
Belkıs Akkale	Mehmet Akça
	Bayram Çalışkan
	Emel Demir yürek
	Mustafa Sarısözen

Tablo 2'de görüldüğü gibi, Aksaray türkülerinin yaşatılmasında, derlemeci olarak emeği geçen şahsiyetler; Mustafa Sarısözen ve Belkıs Akkale'dir. Kaynak kişi olarak sırasıyla; Ahmet Gürses, Mehmet Akça, Bayram Çalışkan, Emel Demir yürek ve Mustafa Sarısözen isimli şahıslar yer almıştır.

Bu bulgular sonucunda hem derlemeci ve hem de kaynak kişi olarak emeği geçen tek kişinin Mustafa Sarısözen olduğu görülmektedir. Derlemeci ve kaynak kişilerin genellikle farklı isimler olduğu görülmekte, derlemeci olarak emeği geçen şahsiyetlerin sayıca azlığı ise dikkat çekmektedir.

Tablo 3. Aksaray Yöresine Ait Türkü Ezgilerinin Ölçü Yapılarının Dağılımı

<i>Ölçü Göstergesi</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
4/4'lük ölçü göstergesi	6	50
2/4'lük ölçü göstergesi	2	16,6
9/8'lik ölçü göstergesi	1	8,3
8/8'lik ölçü göstergesi	1	8,3
7/4'lük ölçü göstergesi	1	8,3
5/4'lük ölçü göstergesi	1	8,3
<i>Toplam</i>	<i>12</i>	<i>100</i>

Tablo 3'te görüldüğü gibi, Aksaray yöresine ait 12 türkünün, ölçü yapılarına bakıldığında, en fazla 6'sında (%50) 4/4'lük ölçünün kullanıldığı, 2'sinde (%16,6) 2/4'lük ölçü sayısının kullanıldığı görülmektedir. Ardından sırasıyla 1'inde (%8,3) 9/8'lik, 8/8'lik, 7/4'lük ve 5/4'lük ölçü yapılarının türkü ezgilerinde kullanıldığı görülmektedir.

Bu bulgular sonucunda Aksaray yöresine ait türkülerde en çok 4/4'lük ölçüye yer verildiği görülmektedir. Bu durum türkülerin genellikle durağan ve basit ölçülerden oluştuğunu göstermektedir.

Tablo 4. Aksaray Yöresine Ait Türkü Ezgilerinin Ses Sınırlarının Dağılımı

<i>Türkü Ezgilerinin Ses Sınırları</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
6 ses sınırından oluşan türkü ezgileri	3	25
7 ses sınırından oluşan türkü ezgileri	2	16,6
10 ses sınırından oluşan türkü ezgileri	2	16,6
12 ses sınırından oluşan türkü ezgileri	2	16,6
4 ses sınırından oluşan türkü ezgileri	1	8,3
9 ses sınırından oluşan türkü ezgileri	1	8,3
11 ses sınırından oluşan türkü ezgileri	1	8,3
<i>Toplam</i>	<i>12</i>	<i>100</i>

Tablo 4'te görüldüğü gibi, Aksaray yöresine ait ezgilerin ses sınırlarının dağılımı incelendiğinde; türkü ezgilerinin 3'ünün (%25) 6 ses sınırından oluştuğu, 2'sinin (%16,6) 7, 10 ve 12 ses sınırından oluştuğu görülmektedir.

Bu bulgular sonucunda; 12 Aksaray türküsünde ses dağılımının bir oktav (sekiz ses) ses aralığından daha az olduğu dikkat çekmektedir. 6 ses sınırından oluşan türkü ezgilerinin ilk sırada yer aldığı görülmektedir ve bu sebeple türkülerin ses sınırı açısından söylenme kolaylığının olduğu söylenebilir.

Tablo 5. Aksaray Yöresine Ait Türkü Ezgilerinin Dizilerinin Dağılımı

<i>Makam Dizisi</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
<i>Hüseyini</i> Makam Dizisi veya Dizilerin Bir Bölümünü Kullanan Türkü Ezgileri	3	25
<i>Uşşak</i> Makam Dizisi veya Dizilerin Bir Bölümünü Kullanan Türkü Ezgileri	3	25
<i>Hicaz</i> Makam Dizisi veya Dizinin Bir Bölümünü Kullanan Türkü Ezgileri	2	16,6
<i>Kürdi</i> Makam Dizisi veya Dizilerin Bir Bölümünü Kullanan Türkü Ezgileri	1	8,3
<i>Saba</i> Makam Dizisi veya Dizilerin Bir Bölümünü Kullanan Türkü Ezgileri	1	8,3
<i>Karciğar</i> Makam Dizisi veya Dizilerin Bir Bölümünü Kullanan Türkü Ezgileri	1	8,3
<i>Nihavent</i> Makam Dizisi veya Dizilerin Bir Bölümünü Kullanan Türkü Ezgileri	1	8,3
<i>Toplam</i>	<i>12</i>	<i>100</i>

Tablo 5'te görüldüğü gibi, Aksaray yöresine ait türkü ezgilerinin dizilerinde ilk sırada %25'inin hüseyini ve uşşak makam dizisinden oluştuğu görülmektedir. İkinci sırada %16,6'sını hicaz makam dizisinin olduğu

saptanmıştır. Türkü ezgilerinin %8.3'ünün kürdi, saba, karcıgar ve nihavent makam dizilerinden oluştuğu görülmektedir.

Bu bulgular sonucunda; Aksaray yöresine ait ezgilerin genellikle hüseyini ve uşak makam dizisinden oluştuğu görülmektedir. Bu makamların kullanımının daha yaygın oluşu, İç Anadolu Bölgesi türkülerinde sıklıkla görülmektedir. Gerek makam yapısı gerekse ses aralığı bakımından türkülerin benzerlik göstermesi, yöresel kültürün ortak özelliklerini ve izlerini yansıttığını düşündürmektedir.

Tablo 6. Türkülerin Hikâyelerinin Olma Durumu

<i>Türkülerin Hikayeli Olma Durumu</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
Hikayesiz Türküler	11	91,6
Hikayeli Türküler	1	8,3
<i>Toplam</i>	<i>12</i>	<i>100</i>

Tablo 6'da görüldüğü gibi Aksaray yöresine ait 12 türküden 11'inin (%91,6) hikayelerinin olmadığı, sadece 1 türkünün (%8,3) ise hikayesinin olduğu saptanmıştır. Bu bulgular doğrultusunda; tek türkünün hikayesi olması dikkat çekmektedir.

Tablo 7. Aksaray Türkülerinin Sözlerinde İşlenen Temaların Dağılımı

<i>Tema</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
Aşk - Sevda	10	83,3
Ağıt	1	8,3
Yiğitlik-Kahramanlık	1	8,3
<i>Toplam</i>	<i>12</i>	<i>100</i>

Tablo 7'de görüldüğü gibi, Aksaray türkülerinin 10'unda (%83,3) aşk ve sevda konulu temaların işlendiği görülmektedir. Diğer türkülerin sözlerinde işlenen farklı temalar ise; ağıt, yiğitlik ve kahramanlık konularının olduğu görülmektedir.

Bulgular sonucunda, Aksaray türkülerinin sözlerinde işlenen temanın büyük çoğunluğunun "Aşk-Sevda" olduğu görülmektedir.

Tablo 8. Aksaray Türkülerinin Kadın/Erkek Söylemli Olma Durumuna Göre Dağılımı

<i>Kadın/Erkek Söylemli Olma Durumu</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
Erkek Söylemli	7	58,3
Kadın Söylemli	3	25
Hem Kadın Hem Erkek Söylemli	2	16,6
<i>Toplam</i>	<i>12</i>	<i>100</i>

Tablo 8 incelendiğinde, 12 Aksaray türküsinin 7'sinin (%58,3) erkek söylemli (erkek ağzı), 3'ünün (%25) kadın söylemli (kadın ağzı) ve 2'sinin (%16,6) hem erkek hem kadın söylemli olduğu görülmektedir.

Bu bulgular sonucunda; Aksaray türkülerini içerisinde kadın söylemli türkülerin erkek söylemli türküleri göre daha az olduğu belirlenmiştir. Bu durumda Aksaray yöresinde erkeklerin duygularını dile getirirken kadınlara

oranla daha çok türkülerden yararlandıklarını ve sevgiliye söylenen sözcüklerin türkülerde yansdığı görülmektedir.

Tablo 9. Aksaray Türkülerinde Kullanılan Hitapların Dağılımı

<i>Kadına Yapılan Hitap</i>	<i>Kullanım Sıklığı</i>	<i>Erkeğe Yapılan Hitap</i>	<i>Kullanım Sıklığı</i>
Özel isim (Fatma ve Şerif)	19	Özel isim ve özel isme getirilen iyelik eki (Mehmedim, Azizim, Osmanım gibi)	12
Gelin	17	Efendi	9
Yar	7	Bir danem	8
Yârim	4	Yar	5
Hanım	4	Yârim	4
Sürmelim	4	Aslan	4
Nazlı Yârim	3	Uşak	2
Canım	3	Efe	2
Güzel	2	Zalım	2
Bir danem	2	Nazlı Yârim	2
		Oğlan	1
<i>Toplam</i>	<i>65</i>	<i>Toplam</i>	<i>51</i>

Tablo 9’da görüldüğü gibi, Aksaray türkülerinde saptanan hitap kelimeleri incelendiğinde erkek tarafından kadına yapılan hitaplarda, 12 türkünün içerisinde kullanım sıklığına göre 19 defa özel isim kullanılmıştır. Bunlar; “Fatma ve Şerif” isimleridir. Bu türkülerde 7 defa tekrarlanan “Yar” hitabı ise kullanım sıklığına göre ikinci sırada yer almaktadır. Ardından 4 ve 3 defa tekrarlanan hitapların; “Yarım”, “Hanım”, “Sürmelim”, “Nazlı Yarım”, “Canım” olduğu görülmektedir. En son sırada ise “Güzel” ve “Bir danem” hitapları türküde kullanım sıklığına göre sayıca az oluşu dikkat çekmektedir. Bu bulgular doğrultusunda kadına yapılan hitaplarda özel isimlerin kullanım sıklığı göze çarparken, bu hitapların kadınlara kullanılan saygı ve unvan ifadeleri olduğu görülmektedir.

Erkek için yapılan hitaplarda ise; özel isme getirilen iyelik eki (Mehmedim, Azizim ve Osmanım gibi) kullanılmıştır. İkinci olarak 9 defa kullanılan “Efendi” ifadeleri, 8 ve 5 defa kullanılan “Bir danem” ve “Yar” ifadeleri ile sıralanmaktadır. Ardından kullanım sıklığına göre 4 ve 2 kere “Yarım”, “Aslan”, “Uşak”, “Efe” ifadeleri yer almaktadır. Son sırada ise “Oğlan” kelimesi görülmektedir. Bu bulgular sonucunda kadına yapılan hitaplarda “Özel İsim” kullanılırken; erkeğe yapılan hitaplarda çoğunlukla “Özel isme getirilen iyelik ekleri” dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda, Aksaray yöresinde özel isimlerin kadınlar ve erkekler arasında kullanımının önem arz ettiği ve günlük hayatlarında da bu özel isimlerle birbirlerine hitap ettikleri düşünülebilir.

Türkülerde yer alan kadın temalarının ve kadına yapılan hitapların, toplumun hafızasındaki kadın imajlarını yansıttığı, erkeğin toplumsal cinsiyet rollerinin toplum içindeki konumlarının belirlenmesinde türkü

metinlerinde etkili olduğu, yapılan hitapların türkülere de yansıdığı görülmektedir (Erdal, 2011: 39)

Tablo 10. Aksaray Türkülerinde Kullanılan Kıyafet ve Aksesuarların Dağılımı

<i>Kadın İçin Kullanılan Kıyafet/Aksesuar</i>	<i>Kullanım Sıklığı</i>	<i>Erkek İçin Kullanılan Kıyafet/Aksesuar</i>	<i>Kullanım Sıklığı</i>
Fistan-Entari	6	Püskül	2
Fes	2	Peştamal	2
Entere (Üç Etek)	1	Bıçak/Hançer	1
Terlik	1	Kuşak	1
		Mavzer	1
<i>Toplam</i>	<i>10</i>	<i>Toplam</i>	<i>7</i>

Tablo 10’da görüldüğü gibi, incelenen Aksaray türkülerinde kadın için kullanılan kıyafet/aksesuarlardan “fistan/entarinin” iki türkü içerisinde tekrarlanma sayısının 6 olduğu görülmektedir. Farklı türkülerde geçen fes’in kullanım sayısı 2 iken, “Entere” (Üç Etek) ve “Terlik” kelimesi, diğer türkülerde birer defa geçmektedir. Kadın giysisi olarak fistan ya da entari kullanımı, ayrıca kadının başına taktığı fes ve giydiği terlik dikkat çekmektedir.

Erkek için kullanılan kıyafet ve aksesuarlar incelendiğinde ise; türkü içerisinde iki defa püskül ve peştamal kullanımının olduğu görülmektedir. Bunun dışında erkek için kıyafetlerden ziyade aksesuarların yer aldığı belirlenmiştir. Bunlar sırasıyla; “Bıçak/hançer, kuşak ve mavzer “dir.

Bu bulgular sonucunda; erkekler için kıyafetten ziyade aksesuarların kullanımının sayıca fazla olması, bu yörede yaşayan erkeklerin yaşam tarzını betimlendiğini düşündürmektedir. Ayrıca bir diğer önemli husus ise erkeklerin kullandıkları aksesuarların kültürel kimlikleri ve geleneklerini de yansıttığını düşündürmektedir. Ayrıca bu aksesuarların erkeklerde güç sembolü olarak da kullanıldığı düşünülebilir.

Tablo 11. Aksaray Türkülerinde Renkler

<i>Renk</i>	<i>Nitelediği Olgu</i>	<i>Kullanım Sıklığı</i>	<i>Renk</i>	<i>Nitelediği Olgu</i>	<i>Kullanım Sıklığı</i>
Mor	Fistan	4	Ak / Beyaz	Fes	3
	Kuzu			Süt	
Sarı	Gelin	3	Kara	Yazı	1
Al /Kırmızı	Fistan	3			

Tablo 11’de görüldüğü gibi, Aksaray türkülerinde çoğunlukla mor renginin kullanıldığı görülmektedir. Kullanım sıklığı açısından sırasıyla; al (kırmızı), ak (beyaz) ve sarı renklerinin bulunduğu görülmüştür. Mor rengi fistan ve kuzuyu tanımlarken, al (kırmızı) renginin sadece fistanı nitelediği görülmektedir. Ak (beyaz) rengi kadınların başına taktığı fesleri nitelerken, sütün renginin kullanımında da izlenmiştir. Sarı rengi ise yeni evlenen gelinlerin saçlarını nitelemek amacıyla kullanılmıştır. Kara kelimesi de türküde bir defa geçmekte ve yazı (baht) anlamında insanın kaderini niteleyen renk olarak kullanılmıştır.

Bu bulgular sonucunda, yörenin türkülerinde geçen, renklerin nitelediği olguların genellikle insanların kullandıkları kıyafetlerde etkili olduğunu göstermektedir. Giysilerde kırmızı ve mor renklerinin günümüzde de yaygın olarak kullanımını bu kültürel izlerin geçmişten günümüze dek uzandığını düşündürmektedir. Kara kelimesi ise kötü şans, kader olarak nitelenirken, ak (beyaz) rengin türkülerde daha fazla yer alması yöre halkının iyi yürekli, temiz kalpli oluşlarına işaret ettiği söylenebilir.

Tablo 12. Aksaray Türkülerinde Çiçek ve Ağaçlar

<i>Çiçek-Ağaç İsmi</i>	<i>Kullanım Sıklığı</i>	<i>%</i>
Gül	4	57,14
Kiraz Ağacı	2	28,57
Elma Ağacı	1	14,28
<i>Toplam</i>	<i>7</i>	<i>100,00</i>

Tablo 12’de görüldüğü gibi, Aksaray türkülerinde çiçek ismi olarak sadece gül ifadesi geçmektedir. Bu ifadenin sıklığı, gülün bu yörede yetişiyor olduğunu göstermektedir. Öte yandan (diğer bir deyişle) yöre halkının kadınlarının gül gibi pembe yanak ve kırmızı dudaklarının olduğunu ifade etmektedir. Türkülerde ağaç olarak ise sadece kiraz ve elma ismi geçmektedir.

Bu bilgiler doğrultusunda; çiçek ve ağaçların türkülerde kullanım sıklığının sayıca az oluşu bu yörede ağaçların az yetişmesine yorulabilir. İklim özellikleri bakımından elma ağaçlarının yetişiyor olması ise kültürel özellikler ve çevre şartlarının birbirleriyle paralel oluşlarına işaret etmektedir.

Tablo 13. Aksaray Türkülerinde Hayvanlar

<i>Hayvan İsmi</i>	<i>Kullanım Sıklığı (f)</i>	<i>%</i>
Kuş	4	30,76
Horoz	2	15,38
Keklik	2	15,38
Aslan	2	15,38
At	1	7,69
Güvercin	1	7,69
Şahin	1	7,69
<i>Toplam</i>	<i>13</i>	<i>100,00%</i>

Tablo 13’te görüldüğü gibi; Aksaray türkülerinde hayvan türü olarak kuş isminin sayıca fazla olduğu görülmektedir. 12 türküde kullanım sıklığına göre sırasıyla hayvan türleri; “Horoz, keklik, aslan, at, güvercin ve şahin”dir. Bunlar içerisinde horoz, keklik ve aslan isminin sayıca fazlalığı dikkat çekmektedir.

Bu bulgular doğrultusunda; Aksaray türkülerinde hayvan isimlerinin kullanım sıklığı, yöre halkının günlük hayattaki yaşam biçimlerini ortaya koymaktadır. “Aslan” ifadesi ise genellikle türkülerde yöre erkekleri için “güçlü, kuvvetli ve yiğit” gibi nitelendirmelerde kullanılmıştır.

Tablo 14. Aksaray Türkülerinde Yer Alan Mekân İsimleri

<i>Mekân Adı</i>	<i>Kullanım Sıklığı</i>	<i>Mekân Adı</i>	<i>Kullanım Sıklığı</i>
Ev/Hane	8	Konya	6
Dam (Dambaşı)	3	Erzurum	1
Yayla	2	Tırablus	1
Oda	2		
Mapushane	2		
Köy	1		

Tablo 14'te Aksaray türkülerinde yer alan mekan isimleri görülmektedir. Kullanım sıklığına göre; en çok hane (ev), dam (dambaşı), yayla, oda ve mapushane yer almaktadır. En az kullanılan mekân ismi ise "köy"dür. Yerleşim bölgeleri içerisinde geçen isimler; "Konya, Erzurum ve Tırablus"tur.

Bu bulgular doğrultusunda; Aksaray türkülerinde kullanılan mekân isimlerinden ev ve dambaşının kullanım sıklığının büyük oranda oluşu, yöre halkının evlerini genellikle dam, dambaşı ve hane gibi kelimelerle adlandırdıklarını düşündürmektedir. Yerleşim bölgelerinden ise "Konya ve Erzurum" şehir isimlerinin türkülerde geçmesi, Anadolu coğrafyasının etkilerini göstermektedir. Bu durum Cumhuriyet öncesi dönemde Aksaray ilinin Konya'ya bağlı bir sancak oluşu sebebiyle açıklanabilir. Türküde geçen Erzurum ilinin yaylalarının yüksek ve havadar oluşu diğer illere göre farklılıklarını dile getirmektedir. Mekan isimlerinden Tırablus ise burada hem il hem de kuşak (soy) anlamında kullanılmıştır.

Tablo 15. Aksaray Türkülerinde Yer Alan Coğrafi Ögeler

<i>Coğrafi Öge</i>	<i>Kullanım Sıklığı</i>	<i>Coğrafi Öge</i>	<i>Kullanım Sıklığı</i>
Dünya	5	Boz yazı (Kıraç)	1
Yayla	2	Dağ	1
Bağ	1	Tepe	1

Tablo 15'te görüldüğü gibi, Aksaray türkülerinde yer alan coğrafi öğelerden "Dünya" ifadesinin kullanım sıklığı (5) öne çıkmaktadır. Diğer unsurların ise; "yayla, bağ, boz yazı, dağ ve tepe" olduğu görülmektedir.

Bu bulgulara göre; türkülerde kullanılan coğrafi öğeler, yöre halkının coğrafi özellikleri hakkında bilgi vermektedir. Bölgede yaşayan insanların içinde bulunduğu durumu, coğrafi şartları göz önüne sermektedir. İç Anadolu bölgesinin kıraç bir yapıya sahip oluşu, yayla ve bağlardan oluşması sebebiyle türkülerde adı sıklıkla geçmektedir

Sonuçlar

Bu bölümde, Aksaray türkülerinin başlıca çeşitli motif ve unsurların neler olduğunun araştırıldığı bu çalışmada konu ile ilgili durum saptamaları yapılmıştır. Bulguların yorumlanmasına dayalı olarak erişilebilen sonuçlar ve bu sonuçlar doğrultusunda oluşturulmuş önerilere yer verilmiştir. Bu sonuçlar sırasıyla;

1. Türkülerin Aksaray yöresi içindeki dağılımında; (%33,3) Aksaray Merkez ve Niğde türkülerinin ilk sırada yer aldığı görülmüştür.

2. Mustafa Sarısözen kişinin Aksaray türkülerinde emeği geçen şahsiyetler arasında hem derlemeci hem de kaynak kişi olarak, tek olduğu saptanmıştır.

3. Aksaray yöresine ait türkü ezgilerinde ölçü yapılarının dağılım oranlarında, (%50) 4/4'lük ölçü sayısı dikkat çekmektedir.

4. Türkü ezgilerinde (%25) 6 ses sınırından oluştuğunu göstermektedir.

5. 12 türkünün ezgi dizilerinin dağılımında en çok kullanılan makam dizisinin (%50) Hüseyini ve Uşşak olduğu tespit edilmiştir.

6. Aksaray Türkülerinin büyük çoğunluğunun (%91,6) hikayesiz türkülerden oluştuğu görülmektedir.

7. İşlenen temaların (%83,3) aşk ve sevda konulu olduğu dikkat çekmektedir.

8. Erkek söylemlili türkülerin (%58,3) kadın söylemlili türkülere göre sayıca fazla olduğunu göstermektedir.

9. Aksaray türkülerinde kullanılan hitapların dağılımına bakıldığında; kadına yapılan hitapların sayıca fazla oluşu, bu hitaplarda en çok özel isim kullanıldığı görülmektedir.

10. Türkülerde geçen kıyafet ve aksesuarların kullanımında kadınlar için en çok fistan-entarinin kullanıldığı, erkekler içinse aksesuar kullanımının yaygın olduğu; püskül ve peştemalin kullanımının sıklığı görülmektedir.

11. Türkülerde geçen renklerin kullanım sıklığına bakıldığında mor renginin sayıca üstünlüğü göze çarpmaktadır. Kıyafet ve hayvanları nitelemek için kullanılan bu renk sıklıkla türkülerde geçmektedir.

12. Aksaray türkülerinde geçen çiçek ismi gül olmuştur. Ağaç isimlerinden ise kiraz ve elma olmuştur.

13. Türkülerde geçen hayvan isimlerinden kuş, horoz ve keklğin sayıca fazlalığı dikkat çekmektedir.

14. Türkülerde geçen mekan isimleri ev, hane ve dambaşı olmuştur. Mekân isimlerinden ise Konya kelimesinin kullanım sıklığı görülmüştür.

15. 12 türküde geçen coğrafi öğelerin kullanım sıklığına göre "Dünya ve Yayla" en çok öne çıkan motif olmuştur.

Öneriler

Bu çalışmanın sonucunda; TRT repertuarına kayıtlı olan Aksaray yöresine ait yazılı kaynakların az oluşu sebebiyle;

1. Diğer yöre türkülerinin derlenerek ve düzenlenerek repertuarımıza dahil edilmesi,

2. Akademisyenler ve müzisyenler tarafından Aksaray yöresine ait daha fazla alan çalışması yapılması,

3. Aksaray yöresi yerel sanatçıları ve yörede bulunan kaynak kişiler hayatta iken derleme çalışmalarının hızlandırılması ve böylece Aksaray yöresine özgü daha fazla türkünün repertuvara kazandırılmasının sağlanması önerilmektedir.

Tüm bunlara ek olarak;

4. Bu tür çalışmaların diğer il ve yörelerin türküleri için de yapılması ülkemizin kültürel değerlerinde dile gelen ve öne çıkan öğeleri gözler önüne sereceğinden önerilebilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Atılğan, H. (2002). *Geçmişten günümüze Niğde halk müziği*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Balkaya, A. (2008). Kerem ile Aslı hikayesinde Kerem'in sevgili tasvirleri üzerine inceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1 (4), 89-101

Bayrak, M. (1996). *Öyküleriyle halk anlatı türküleri*. Ankara: Baran Ofset.

Bayram, S. (2015). Sevdalinka ve türkülerde sevgili ve aşk algısı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (41), 112-119

Boratav, P. N. (1981). *100 soruda halk edebiyatı*. İstanbul: Gerçek.

Erdal, T. (2011). Erkek ağızlı türkülerde kadın imajı. *Folklor/Edebiyat*, 17 (65), 37-52.

Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu türküler ve musiki istikbalimiz*. İstanbul: Ötüken.

Gökçe, E. (1982). *Eğin türküleri*. 6. b., Ankara: Yaba.

Önal, G. F. (2013). Orta Anadolu türkülerinde kadınlarımız, *Aile ve Kadın Sempozyumu*, 35-45. Kırıkkale.

Özbek, M. (1975). *Folklor ve türkülerimiz*. İstanbul: Ötüken.

Özbek, M. (1981). *Folklor ve türkülerimiz*. 3. b., İstanbul: Ötüken.

Sarısrı, S. (2006) Şehir tarihi çalışmaları kapsamında Niğde bibliyografyası denemesi. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 20, 185-206.

Şentürk, A. A. (2015) Manzum metinler ışığında bir kalender dervişinin profili, *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 10/8 Spring, p. 141-220

Taş, F. – Turhan, S. (2004). *Erzincan türküleri 1-2*. Ankara: Pegem.

Uçar, M. (1998). *Erzincan örf ve adetlerimizden bir demet*, Erzincan: Erzincan Belediyesi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: "Aksaray Belediyesi" <http://aksaray.bel.tr/index.php> (Erişim: 14.10.2020)

ANADOLU POP-ROCK MÜZİK TÜRÜNÜN OTANTİSİTE KAVRAMI AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ*

EVALUATION OF THE ANATOLIAN POP-ROCK MUSIC GENRE IN TERMS OF AUTHENTICITY

Nafiz CAMGÖZ**

ÖZ: Osmanlı'nın son döneminden erken Cumhuriyet dönemini de içine alan süreçte, Batı kültürüne ait olan müzik tekniğinin Türk müziği ile birleştirilmesi sonucu ortaya çıkan müziksel sentez çalışmaları, 1960'lı yıllarda ortaya çıkacak olan Anadolu pop-rock müzik türünün de habercisi niteliğindedir. Anadolu pop-rock müzik türü, geleneksel Türk halk müziğinin melodik ve ritmik motiflerinin, çalgılarının Batı müziğinin tekniğiyle ve çalgılarıyla harmanlandı; Anadolu ve Batı müzik kültürlerinin buluştuğu sentez bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu popüler müzik türünde postmodern bakış açısının yani geçmişe, geleneğe dönüşün izleri görülmektedir. Ancak postmodern bakışta geçmişe dönüş, tamamen geçmişin kapsamında kalıp, korumacı bir anlayışla yeniliklere kapalı olmak anlamında olmayıp geçmişle bugün arasında ilişki kurabilen, çağdaş teknikleri kullanan bir yönelime sahiptir ve bütün bu yeniliklerin geçmişin unsurlarıyla yani karşıtlıklar yoluyla birbiri içinde eritilmesi esasına dayanır. Müzikteki bu ve buna benzer etkileşimlerin, değişimlerin incelenmesinde kullanılan "otantisite" kavramı işlevsel bir araç olarak karşımızda durmaktadır. Öznel bir kavram olarak otantisitenin, kişiler tarafından atfedilen önemle ilgili olduğu bir diğer deyişle nesnel özelliklerinden ziyade insanlar tarafından ona atfedilen değerle ilgili olduğu görülmektedir. Çalışmada Anadolu pop-rock müzik türünde özgün çalışmalar kapsamındaki 60'lı-70'li yıllara ait örnek eserlerde sözselsel, sessel ve müzik dışı unsurlardaki otantiklik kriteri bu açıdan değerlendirilmiştir. Bu sayede Batı popüler müzik standartları olan armoni, ritim, çalgı vb. unsurlarının türküllere ait unsurlarla harmanlanması sonucu geleneksel icranın çağdaş bir yorumu oluşmuştur. Eserler içinde müziksel göndermeler ile müzik dışı unsurlar ulusal kültürel birikimden yararlanılarak gerçekleştirilmektedir. Böylece hem dinleyici hem de müziği icra eden açısından söz konusu müziğe kültürel göndermeler vasıtasıyla otantisite atfedilmesine olanak tanınmaktadır. Görüşme/mülakat tekniği ve literatür taraması yöntemiyle hazırlanan bu çalışmanın amacı, zamanın ihtiyaçları ve koşulları doğrultusunda ortaya çıkan Anadolu pop-rock müzik türü ile otantisite kavramı arasındaki ilişkiyi incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Anadolu pop, Anadolu rock, Türkü, otantisite, sentez müzik.

ABSTRACT: From the last period of the Ottoman Empire to the early Republican period, musical synthesis studies, which are results of combining the technic of the Western music with Turkish music, were the heralds of the Anatolian pop-rock genre which emerged in the 1960s. Anatolian pop-rock is a genre which includes the blend of traditional Turkish folk music's melodic motifs, rhythmic motifs, and its instruments with Western music's technic and instruments. It is the

* Bu çalışma *Anadolu Türkülerinin Anadolu Poprock Müzik Türüne Uyarlanması Halkbilimsel İncelenmesi* adlı doktora tezinden üretilmiştir.

** Dr. / İstanbul - nafizcamgoz@yahoo.com (ORCID ID: 0000-0002-4817-4718)

synthesis of Anatolian and Western music cultures. In this popular music genre, traces of the postmodern perspective, that is, back to the past, are seen. However, the postmodern view does not mean to stay in the past and be closed to innovations with a protective approach. It has a tendency that can relate between the past and the present. Looking back, in other words, looking at the past and tradition is not entirely giving up contemporary techniques. On the contrary, it is the melting of all these innovations with the elements of the past, that is, by contrasts. The concept of authenticity, which is used to analyze these and similar interactions or changes in music, stands before us as a functional tool. As a subjective concept, authenticity relates to the importance attributed by individuals. In other words, it is thought to be a concept of value attributed to itself by people rather than the properties of objects. In this study, with the lyrics, sound and non-musical elements the authenticity criteria of sample inventive works of the 60s-70s in the Anatolian pop-rock music genre were evaluated in this regard. Thus, a contemporary interpretation of traditional performance has been formed by blending Western popular musical elements (harmony, rhythm, and musical instruments) with elements of folk songs. Musical and non-musical references are made by making use of national cultural background and it helps to attribute authenticity to the music in question for both the listener and the performer. The aim of this study, which was prepared using interview technique and the literature review method, is to examine the relationship between the Anatolian pop-rock, which emerged in line with the needs and conditions of the time, and the concept of authenticity.

Keywords: *Anatolian pop, Anatolian rock, Turkish folk songs, authenticity, synthesis music.*

Giriş

Halkbiliminde “otantik” kavramı, Fransızcadan gelen “authentique” kelimesinden Türkçeye geçmiş olup Türk Dil Kurumu’nda (TDK) “eskiden beri mevcut olan özelliklerini taşıyan, orijinal” olarak tanımlanmıştır. Otantisite bir diğer deyişle otantiklik/aslına uygunluk ise bir kültür veriminin aslına, özüne, kimliğine uygunluğunu tanımlayan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Halkbiliminde çokça tartışılan bir kavram olan otantisite genellikle “en eski olanı” belirtmek için kullanılmıştır. Fin Okulu folklor çalışmalarında kullanılmış olan Tarihi-Coğrafi Fin Kuramı, “en eski olanın en değerli olduğu” düşüncesiyle geliştirilmiş metin merkezli halkbilimi kuramı olarak dünyada pek çok ülke tarafından halkbilimi çalışmalarında yararlanılmış bir yöntemdir. Bu yöntemin en önemli özelliği ise tarihsel açıdan derin, coğrafi açıdan yaygın olarak incelenen konunun ilk şekline yani ur-form’a ulaşmayı hedeflemesidir. Karşılaştırma temeli üzerine kurulan bu yöntem, sözlü kültür ürünlerinde varyant ve versiyon araçları da kullanılarak ilk metne ulaşmayı hedeflemektedir. Bu yöntemle göre, ulaşılan ilk metnin ise en eski ve en doğru metin olduğu görüşü kabul edilmektedir. Türkiye’de de kullanılan bu yöntem folklor metinlerinin toplanması amacına katkı sağlamış olup en eski metnin en değerli olduğu anlayışının benimsenmesine neden olmuştur. “*Kaybolmaya yüz tutmuş, ihmal edilmiş dil ve kültür materyalleri*” olarak görülen bu metinler, milli kimliğin oluşmasında yegâne ölçüt sayılarak derlenmiş ve incelenmiştir (Oğuz, 2013: 44).

Halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan ve kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze kadar ulaşan geleneksel halk müziği, kültürel birikimin müzikal olarak ifade bulduğu, içinde oluşup biçimlendiği ulusun özelliklerini yansıtan bir müzik türü olarak derlenen kültür hazinelerinin başında gelmektedir. Resmi olarak 1926 yılında Darü'l Elhan tarafından düzenlenen gezilerle başlayan derleme faaliyetleri 1937-52 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuarı tarafından devam ettirilmiştir. Milli müziğin inşa edilmesi noktasında halk müziği ana hammadde olarak görülerek Türk müzik reformunda başat rolü üstlenmiştir. Türk müzik reformunun gerçekleştirilmesindeki temel dayanak; saf, bozulmamış, Türk'ün gerçek müziğinin derlenip toplanması ve milli kimliğin oluşmasında en eski olanın değerli olduğu anlayışının benimsenmesidir. Ulusal ve çağdaş bir müzik yaratılmasında halk müziğinin en köklü müzik geleneği olduğunun kabul edilmesinde otantik olana yapılan vurgu türküler özelinde ortaya çıkmaktadır. Derleme sırasında yaşanan zorlukları, teknik imkân yetersizliklerini, türkülerin söz yapılarına uygulanan müdahaleleri otantik olana yapılan olumsuzluklar olarak bir kenara koyarsak Yurttan Sesler ile birlikte yaygınlığını kazanan halk müziğinin otantik halinin; TRT Türk halk müziği (THM) repertuarına kayıtlı eserlere yapılan referanslarla sağlandığı görülür. Aslına uygunluk olarak ifade edilen otantisite, halk müziğinde TRT THM repertuarına ilişkilendirilmiş durumdadır. Bir yanıyla derlenen malzemenin ses kayıt teknolojileri ve nota sistemi ile kayda geçirilerek geleneksel repertuarın kaybolmasının önüne geçilmiş olup en ücre köşelere ve farklı sosyal tabakalara kadar ulaşmasına imkân tanınırken, halk müziğinin dinamik yapısının gereği olan değişim ve dönüşüme ket vurulmak zorunda kaldığı da bir gerçek olarak karşımızda duruyor. Kültürün modern çağda devamını sağlayabilmek adına bir seçim yapılmasının zorunluluğu da görülmektedir. Kültürün ve onun unsuru olan geleneğin devam edebilmesinde bu seçim süreci önem arz etmektedir. Ayas'ın (2015: 217) geleneğin monoton bir yapı olmadığını ve bu seçim sürecinin modernleşmenin yarattığı teknik imkânların hangilerinden yararlanılıp hangilerinden uzak durulacağına yönelik bir tercih olduğunu belirtmesi bu esnekliğin kabul edilebilir bir boyutta olabileceğini göstermektedir.

Geleneğin dinamik yapısı bir diğer deyişle durağan, sabit olmayan kültürel unsurlar olması otantik kavramının sadece geçmişe odaklı, en eski olanın en doğru olduğu anlayışının da sorgulanması anlamını taşımaktadır. Metin merkezli halkbilimi kuramlarının yanı sıra bu realiteyi göz önüne alarak bağlam merkezli kuramlara yönelmesi ise sosyo-kültürel çevrenin kültürel ürünlerin derlenmesindeki önemini ortaya koymaktadır. Her bir kültürel malzeme, içine dahil olduğu sosyo-kültürel çevreyle birlikte değişip dönüşebilmektedir. Bu sebeple otantisiteyi donuk bir kalıp olarak sadece eskiye olan atıfla ele almaktansa geçmiş kadar günümüzü de kapsayan bir analiz birimi olarak görmek faydalı olacaktır. Kültürün ve geleneğin varlığını sürdürmesi ancak değişim-dönüşüm sayesinde mümkün olabilecektir. Değişmeyen ve yeni şartlara uyum sağlamayan geleneğin yaşaması mümkün

değildir. Ayas'ın belirttiği üzere “*Geleneğin sürekliliğini sağlayan şey, belli değerlerin yeni kuşaklara aktarılmasından ziyade, yeni kuşakların bunları devralmaya değer bulmalarıdır. (...) Geleneğin varlık sebebi, geçmiş hatıraları muhafaza etmek değil, bugünü yani realiteyi sürdürmektir*” (Ayas; 2015: 218). Geçmişle bugün arasında kurulan bu ilişki postmodern bakış çerçevesinde yeni ihtiyaç ve koşulların geçmişe ait unsurlarla harmanlanmasına işaret eder. Böylece kültürel malzemenin bugünü ve hatta gelecek zamanı da içine alan bir kavramsallaştırma içerisinde değerlendirilmesi otantisite kavramının bağlam merkezli yanını da ortaya koymaktadır.

Otantisite ve Anadolu Pop-Rock

Anadolu pop-rock, Anadolu türkülerinin/deyişlerinin veya Anadolu motifli özgün eserlerin Batı popüler müziğinin teknik ve çalgılarıyla birleşmesi sonucu oluşan sentez bir müzik türüdür. Anadolu pop-rock müzikal olarak çeşitli yönelimlere sahip bir tür olarak gelişimini sürdürmüştür. İlk yönelim, anonim türkülerin Batı armonisiyle düzenlenmesi olarak ortaya çıkmıştır. Bu yönelim Altın Mikrofon yarışması ile güçlenerek türün ortaya çıkmasında etkin rol oynamıştır. Bu müzikal yönelim ile birlikte Fırat Kutluk (2018: 129)'un “Müzik ve Politika” adlı kitabında ifade ettiği “psychedelic rock etkili çalgısal tarz” Anadolu pop-rock'ın müzikal malzemesini oluşturmaktadır. Elektrogitar, davul, basgitar ve synthesizer çalgılarıyla doğaçlamaya, tekrar eden ritmik yapılara, uzun şarkı sürelerine ağırlık verilerek müzikal bir tarz oluşturulmuştur. Daha sonra halk şairlerinin/âşıkların şiirlerinin Batılı müzik çalgıları ve formlarıyla icra edilmesi yönelimi görülmektedir. Bu yönelim protest/politik bir tarzı da ön plana çıkarmıştır. Diğer bir yönelim ise Anadolu pop-rock'ın müzikal yapısı içerisindeki özgün eserlerdir. Türkülerden melodik/ritmik ve sözel olarak etkilenmeleri içeren özgün eserlerde Cem Karaca ve Barış Manço önemli bir yer teşkil etmektedir.

Bu popüler müzik türünde postmodern bakış açısının yani geçmişe, geleneğe dönüşün izleri görülmektedir. Ancak postmodern bakışta geçmişe dönüş, tamamen geçmişin kapsamında kalıp, korumacı bir anlayışla yeniliklere kapalı olmak anlamında olmayıp geçmişle bugün arasında ilişki kurabilen bir yönelime sahiptir. Chevassus (2011: 17)'un da belirttiği üzere geçmişe yönelik bu tavır eklektik olma eğilimini de ortaya çıkarmaktadır. Geriye bakış bir diğer deyişle geçmişe, geleneğe bakış tamamen çağdaş tekniklerden vazgeçerek değil; aksine bütün bu yeniliklerin geçmişin unsurlarıyla yani karşıtlıklar yoluyla birbiri içinde eritilmesiyle mümkündür. Bu sayede geçmişin ve geleneğin temsili sayılan yerel unsurların çağdaş tekniklerle buluşması sonucu dönüşen, değişen bir kültürel yapı ortaya çıkmaktadır. Ortaya çıkan bu kültürel yapı ise hem yerel/kırsal kesime hem de şehirli/kentli kesime hitap ederek geniş bir kitleye kavuşabilmektedir.

Ayhan Erol (2005: 251), “Popüler Müziği Anlamak” adlı çalışmasında bahsedilen postmodern bakış açısını çeşitli örneklerle açıklamaktadır. Yazar, Kuzey Afrika’da Fas’ın kuzeydoğusu olan Oran/Oujda bölgesindeki düğünlere özgü geleneksel müziği olan “Rai”nin halen yerel şive ile söylenmesine karşın Batı’dan alınan pek çok üslubu ve teknolojik yeniliği içerisinde barındırmasıyla günümüzde “Pop-Rai” olarak isimlendirildiğini ve 1980’lerle birlikte Avrupa’da popüler hale geldiğini söyler. Erol, temelde geleneksel Mağrib kültürünü yansıtan bu müziğin, düğün törenlerinde icra edilen ve eskisinden hiçbir şey kaybetmemiş bir müzik olmadığını, aksine çeşitli etkilerden geçerek dönüşen bir kültürel ürün olduğunu ifade etmiştir. Bununla birlikte küresel kültür ve teknolojik gelişmeler içinde pek çok ulusal ve yerel popüler müziklerin bu etkileşim zincirinin sonucu ortaya çıktığını belirtmiştir.

Müzikteki bu ve buna benzer etkileşimlerin ya da bir diğer deyişle değişimlerin incelenmesinde kullanılan otantisite kavramı işlevsel bir analitik araç olarak karşımızda durmaktadır. Bu kavram önce felsefe alanında, daha sonra sosyal bilimlerde, ardından kültürel çalışmalarda ve popüler müzik incelemelerinde kullanılmış bir analiz birimidir (Erol, 2015: 203). Batı’dan alınan müziksel unsurların yerel müzik pratikleri içinde eritilerek yeni bir form kazanması sonucu oluşan popüler müzik türlerinden Anadolu pop-rock’ın bu kavram üzerinden incelenmesi faydalı olacaktır.

Otantisite yaygın kullanıma göre, geçmiş odaklı olup, geçmişteki nesne veya pratiklerin aslına uygunluğuna ilişkin bir iddiadır (Erol, 2015: 204). Yenilik ve alıntıları kabul etmeyen, geçmişin ve kültürün dış etkenlerden korunması gerektiği anlayışına sahip olan bu kavram, küreselleşmenin ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle yaşanan çağın gerekliliklerine cevap veremez duruma gelmiştir. Erol (2015: 206) bu kavramı analize elverişli bir hale gelmesi maksadıyla yeniden kavramsallaştırmış ve popüler müzik incelemelerinde işlerlik kazanmasının önünü açmıştır. Ona göre, otantisite geçmişe ait olduğu kadar bugüne de ait bir meseledir. Günümüze ait bu vurgu, otantik kültürel ürün ve pratiklerin çağımızın getirdiği yeniliklerle birlikte eritilmesi ve yeniden yapılandırılması anlamını taşımaktadır. Junjie Su, “Conceptualising the subjective authenticity of intangible cultural heritage” (2018: 924) adlı makalesinde kültürel mirasın geleceğe taşınabilmesi adına bu hazinenin gelenek uygulayıcılarının bilgi ve becerilerine bağlı olarak ait oldukları sosyo-kültürel çevrede kültürel uygulamalar aracılığıyla özgürce ve spontane olarak sürdürebilme yeteneği olarak tanımladığı otantisiteyi öznel bir çerçevede değerlendirerek kültürel mirasın yeni şartlara uyum sağlayabilme özelliğine vurgu yapmaktadır.

Erol (2015: 210), otantisitenin eski/yaygın kullanımına göre geçmiş, arı, saf vb. referanslarla popüler müzikte otantisite arayışında olmanın günümüzün koşullarında mümkün olmadığını ifade ederek “*müziksel ve müzikdışı pek çok bileşenin aktarılma, alınma ve kendine mal etme yolunun müzikte otantisite inşasına temel olduğunu*” savunmaktadır. Dolayısıyla

otantisitenin eski/yaygın anlamıyla geçmişe ve geleneğe ait olan Anadolu türkülerinin korunması ve yaşatılmasının yanı sıra başka müzik türlerinden alınan unsurlarla birleştirilip sentez bir müzik haline gelmesinde otantisitenin yeni kavramsallaştırılan yapısına vurgu vardır.

Otantisite kavramını bir analiz birimi olarak müzik alanında yeniden kavramsallaştıran Erol (2015: 144), müzik bağlamında otantisite ile ilgili üç kavramdan söz eder. Bunlar, Geleneksel Otantisite, Modern Otantisite ve Postmodern Otantisite'dir. Geleneksel otantisiteyi, saf, arı, geçmişe ait yerel müzik pratiklerini kapsayan bir kavram olarak nitelemektedir. Örneklendirmesini Alevi müziksel kimliği özelinde yapan Erol, "*şarkı söylemeye eşlik eden 'arı' bağlama icrasına dayalı olan Alevi türküleri*"ni bu kapsamda değerlendirir. Modern otantisiteyi erken Cumhuriyet döneminin müzik politikaları doğrultusunda ulus devlet olma gayesiyle türkülere ağırlık verilerek türkülerin evrensel ölçütlerde yer edinebilmesi için Batı müzik tekniğiyle işlenmesi, çok sesli hale getirilmesi olarak tanımlamaktadır. Postmodern otantisiteyi ise ana akım popüler müzik unsurları kullanılarak türkülerin yeniden canlandırılması, icra edilmesi olarak belirtir.

Bu kategorilendirme çerçevesinde Anadolu pop-rock'ın "postmodern otantisite" kavramı içinde değerlendirilebileceği görülmektedir. Batı popüler müzik standartları olan armoni, ritim, çalgı vb. unsurların türküler içinde harmanlanması ile geleneksel icranın çağdaş bir yorumu oluşmuştur. Canbazoglu (2009: 128), Cem Karaca ve Apaşlar grubunu müziksel anlamda tanımlarken "*geldikleri akım rock'n roll, dünya görüşleri beat, yapmak istedikleri ise Anadolu kaynaklı bir müzik*" ifadesini kullanmış ve bu üç özelliğin harmanlanmasıyla da özgün bir Doğu-Batı sentezine ulaşılacağını ifade etmiştir. Özellikle 1965 yılında Hürriyet Gazetesinin düzenlediği Altın Mikrofon yarışması ile dünyadaki popüler müzik akımlarından caz ve rock'n roll'un müziksel unsurlarının türkülerle buluşturulma çalışmaları, Anadolu pop-rock'ın ilk döneminde oldukça yaygın olarak görülmektedir. Aslında Altın Mikrofon yarışmasından önce bu müzikal etkileşim sürecini başlatan yani türkülerin melodik yapısına zarar vermeden Batı çalgı ve formlarıyla buluşturulmasının ilk önderlerinden sayılan müzisyen Tülay German'dır. 1964 yılında caz armonisinden oluşan bir düzenlemeyle yeniden yapılandırılan Burçak Tarlası adlı türkü, Anadolu pop-rock akımını başlatan bir çalışma olmuştur. Anadolu pop-rock'ın bir müzik akımı haline gelmeden önce yapılan türkü düzenlemeleri mevcut olsa da bu çabaların Tülay German ile birlikte kesin bir çizgiye oturduğu söylenebilir. Ayrıca popüler müzik unsurlarının kullanılmasının yanı sıra türkülerin çok sesli olarak icra edilmesi süreci de Tülay German'la başlamıştır. Böylece "modern otantisite" kavramsallaştırmasıyla düşünüldüğünde erken Cumhuriyet dönemindeki müzik politikalarına yaklaşan bir müzikal çeşitliliği de görmekteyiz.

Dönemin müzik yarışmalarının özellikle de Altın Mikrofon yarışmasının, Anadolu pop-rock'ın ortaya çıkışındaki etkisi büyüktür.

Yarışma şartnamesinde belirtildiği üzere Batı çalgı ve formlarının kullanılarak özgün, “bize ait” çalışmalar yapılması düşüncesi, türkülerin belirtilen kriterlerle icrasına yol açmıştır. Bu durum günümüzün yeni kavramsallaştırmasıyla birlikte otantisitenin postmodern bakış açısıyla yorumlanmasına da zemin oluşturmuştur. Dönemin türkü icracıları ve otoriteleri tarafından Anadolu pop-rock’ın türküleri yozlaştırdığı, bozduğu, geleneksel icraya ters düşen bir icraya sahip olduğu yönünde eleştirilmiştir. Halk müziğinin modern kalıplarla yorumlanmasının uygunsuzluğu üzerine getirilen tüm eleştiriler, dönemin bakış açısıyla düşünüldüğünde kendi öz müzik hafızamızın yok olacağı kaygısından kaynaklı korumacı bir refleksi içermektedir. Çünkü bu bakış açısına göre türküler bir diğer deyişle yerel müzik pratikleri aslına uygun olarak gelenekte icra edildiği şekliyle muhafaza edilmeli, yabancı çalgı ve müzikal formlardan uzak tutulmalıdır. Bu yaklaşımda geleneklerdeki muhafazakârlık vurgusunun öne çıktığı görülmektedir. Oysaki kültürü oluşturan gelenekler “geçmişten hareketle geleceğin yaratılması” olarak tanımlanmakta olup statik olmayan yani her türlü çağdaş yorumların oluşmasını sağlayıcı dinamik bir olgudur (Özdemir, 2012: 107). Özdemir (2012: 202), geleneğin sabit, değişmez olarak görülmesinin geleneğin varlık dinamiğiyle yani onu var eden değişim ve yenilenme özelliği ile çatıştığını ifade etmektedir. Bununla birlikte küreselleşme ve teknolojik gelişmelerin etkisinin de günden güne arttığı bir süreçte müziğin yerel pratiklerindeki şekliyle muhafaza edilmesinin güçlüğü; farklı kültürlerden etkilenmesinin kaçınılmaz olduğunu daha net bir biçimde görebilmekteyiz.

Moğollar grubunun üyesi olan Taner Öngür, Anadolu pop-rock’ın ortaya çıkış sürecinin sadece Türkiye’ye özgü bir durum olmadığını; o yıllarda dünyada popüler olmuş müziklerin pek çoğunun aslında kendi geleneksel kültürlerinden alınan öze, mirasla üretildiklerini ifade etmiştir. Bu anlamda postmodern otantisite bakış açısı ile yapılan müziklerin popülerlik kazanma yolunda etkisinin de önemli olduğu görülmektedir. Taner Öngür ile yapılan görüşmede, sanatçı tespitini şu ifadelerle açıklamıştır:

Sadece bizim yaşadığımız bir durum değil bu. Amerikan müziği dünyada en yaygın bir müziktir. Ona bakarsan her bölgenin ayrı bir soundu var. New Orleans’ta zenci Kızılderililer var, onların woodu ayınlarındaki müziği blues var mesela... Blues esasında zencilerin, çalışan işçilerin halk müziğidir. Onların türküleri gibi. (...) Yani her ülkenin yaşadığı şeyler bunlar. Ama sonra blues geliyor ve cazı doğuruyor sonra da rock’n roll ve rock’ı doğuruyor. Dünya çapında bir müzik haline geliyor. Beatles, İngiliz işçi sınıfı geleneğinden yola çıkarak şarkılar yapan bir gruptur. Yani hiçbiri köklerinden kopup da yepyeni bir şey yapmış değil. Mesela Jethro Tull eski İngiliz efsaneleri olan kelt’ten yararlanıyor. Oradan yola çıkarak bir rock müziği yapıyor. California’da The Beach Boys, Hawai müziği etkisi ile müzik yapıyor. Bütün dünyada bu böyle... Bu çok doğal bir durum... Biz de onları gördüğümüz zaman Anadolu’nun eşsiz mirasından yararlanabiliriz dedik. Mesela, distortion gitarımız var ve zurna

gibi çalabiliriz bunu dedik. Cem Karaca ve Moğollar'ın "Obur Dünya" parçasının girişinde duyabilirsiniz bu soundu (KK-1).

Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının temel noktası, Türklerin gerçek müziği olarak kabul edilen halk müziğinin, muasır medeniyetler seviyesine ulaşması için Batı tekniği kullanılarak çok seslendirilmesi olmuştur. Aslında bu politikalarının temel başlangıcı Gökalp'in tezlerinden önceki bir sürece dayanmaktadır. Balkılıç (2009: 100-101) bu süreci, *"Osmanlı Geleneksel Müziği'ni ve Halk Müziği'ni sentezci bir perspektiften değerlendirmenin Gökalp ile başlamadığını da belirtmek gerekir; böylesi bir bakış açısı Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde filizlenmeye başlar"* şeklinde ifade etmiştir. Atatürk'ün çizdiği muasır medeniyet seviyesi, Batı'ya öykünmecilik anlayışından uzak, milli kültürün çağdaş tekniklerle evrensel ölçütlere taşınabilmesi amacını içermektedir. Tabii ki bu önemli değişim, toplumun da kabulüyle gerçekleşebilecek bir durumdur. Nitekim o dönem içinde yapılan çalışmalar toplum içinde pek fazla kabul görmemiştir. Müzikteki bu değişimlerin toplumla uyum içinde olması ve halkın bu değişim sürecine onay vermesi, katkı sağlaması önemli bir faktördür. Orhan Tekelioğlu (1999: 149), erken Cumhuriyet döneminde hedeflenen müzikteki Doğu-Batı sentezinin, popüler müziğe ilişkin bir programı içermemesi yani *"kolayca dinlenip, kulak alışkanlığı kazanılabilecek çok sesli popüler bir form"*un düşünülmemesi yönünde önemli bir eksikliğin olduğunu ifade etmiştir. 1960'lı yıllarda Anadolu pop-rock müzik türünün ortaya çıkış koşulları değerlendirildiğinde (festivaller, yarışmalar vb.) toplumun bu müzik akımını benimsediği, türkülerini yeni haliyle dinlemekten zevk aldığı hatta türkülerini ve Karacaoğlan, Dadaloğlu, Emrah, Âşık Veysel gibi halk ozanlarını bu müzik akımıyla birlikte tanıma fırsatı bulduğu görülmektedir. Edip Akbayram ile yapılan görüşmede sanatçı bu tespiti şu şekilde ifade etmiştir:

(...) O yıllarda kimse halk ozanlarını pek tanııyordu. Anadolu pop-rock'ı dinleyen genç kuşak Mahsuni Şerifi, Neşet Ertaş'ı ve diğer halk ozanlarını tanımaya başladı. Bu açıdan halk müziğinin büyük ozanlarını Anadolu pop ve pop dinleyen arkadaşlarımıza tanıtmakta biz bir yerde ön ayak olduk diyebilirim. O ozanların önünde saygıyla eğiliyorum. Çok büyük şeyler yapmışlar. Bana göre Pir Sultan, Mahsuni Şerif, Neşet Ertaş, Davut Sulari vb. ozanlar bu ülkenin Beethoven'ları, Mozart'larıdır (KK-2).

Bu doğrultuda erken Cumhuriyet döneminde hedeflenen müzik devriminin Anadolu pop-rock ile gerçekleştiğini yani devletin müzik politikası ile Anadolu pop-rock müziğinin, halk müziğinin Batılı tekniklerle çok seslendirilmesi düşüncesi açısından akraba olduğunu belirten Tekelioğlu'na göre; aralarındaki tek farkın, bu sentezin ciddi müzik¹ yerine popüler müzik alanında amaçlanmasıdır (Tekelioğlu, 1999: 151).

¹ Tekelioğlu "ciddi müzik" kavramını Batı müziği ile halk müziğinin kaynaşmasından oluşan sentez müzik bağlamında kullanmış olup popüler müziğin ise bu kapsamın dışında olduğunu belirtmiştir (Tekelioğlu, 1999: 147). Bu terim ilk olarak Theodor W. Adorno

Kimi görüşe göre, türkülerin derlenip radyolarda icra edilmesinde de bir modern otantisite vurgusu olduğu ifade edilmektedir. Yukarıda bahsedildiği üzere erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarındaki amaç Türklerin gerçek müziği olarak ifade edilen türkülerin derlenip Batı müzik teknikleriyle işlenmesi ve evrensel ölçütlerde yerini alabilmesidir. Ancak bu müzik devrimi istenilen düzeyde gerçekleşmemiş, toplum genelinde yaygınlık kazanamamıştır. 1940'lı yıllardan itibaren ise Türk Halk Müziği (THM) kavramı ortaya çıkmıştır. Bu kavramla birlikte oluşturulmak istenen hedef, *"kaynağını bütünüyle yerel müzik pratiklerinden alan ve halkın "gerçek müziği" olma isnadı yöneltilecek bir müzik"* (Gürkan, 2015: 173) olmasıdır. Erken Cumhuriyet döneminin derleme çalışmaları ve sonrasında muasır medeniyetler seviyesine çıkarılması için yapılan modernist çabalar ile yerel müzik pratikleriyle oluşturulan THM arasında önemli farklar olduğunu belirten Gürkan (2015: 173-174)'a göre, inşa edilen THM'nin, modernist ilkeler sebebiyle yerel müzik pratiklerinin geleneksel yapısından kopmuş olmuştur. Barış Gürkan'ın "Türk Halk Müziğinin Modern Otantisite ve Geleneksel Otantisite Bağlamında İncelenmesi" adlı makalesinde icra bağlamı, konser ritüeli, standartlaştırma ve derleme sürecindeki müdahaleler vb. kriterler geleneksel otantisite isnadı yüklenen yerel müzik pratiklerinden kopuşun nedenleri olarak görülmüştür. Modern otantisite kriterine sahip THM ile halkın kendi müziği kültürel bağlamından kopmuş, icra bağlamı (sahne, radyo, TV vb.) değişmiştir. Bir orkestra eşliğinde karma koro tarafından icra edilen türküler konser ritüeli kimliğine bürünmüş, yereldeki icra şekline farklılaşmıştır. Orkestralarda farklı çalgıların birlikteliğini sağlamak adına perde ayarlarında standartlaşmaya gidilmiş, bu sayede her çalgının her türküyü birlikte icra edebilmesi için homojen bir icra kabiliyeti kazandırılmıştır. Son olarak derleme sürecindeki sanatsal ve politik müdahalelerin (ritmik yapıların değişmesi, türküde geçen bazı kelimelerin değişmesi vb.) etkisiyle türkülerin yereldeki icrasından farklı bir icra oluşmuştur. Tekelioğlu da Yurttan Sesler programında iyi niyetli çabalarla yapılan sentez politikasını şu şekilde ifade etmiştir:

(...) halk müziği icra geleneğinde olmayan, âşık tarafından tek sazla söylenen türkü, aynı ezgiyi çalan birçok saz eşliğinde geniş bir koro tarafından ve bir şef yönetiminde sunulmaya başlanır. Böylece Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliği halk müziğine uyarlanmış, neredeyse şef tarafından yönetilen bir orkestra etkisi sağlandığı düşünülmüştür (Tekelioğlu, 1999: 149).

Bu görüşlerin aksine, Yücel Paşmakçı, Mehmet Erenler ve Yavuz Top ile yapılan görüşmelerde "Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliği halk müziğine uyarlanmıştır" yargısına katılmadıklarını dolayısıyla Türk halk müziğinin başka kültürlerden alınma yöntemlerle icra edilen bir müzik olmadığını ifade etmişlerdir. Kına gecelerinde, düğünlerde, sıra gecelerinde, oturak âlemlerinde, köy güvendelerinde vb. toplu çalma-söyleme geleneğinin zaten

tarafından yüksek niteliğe sahip sanatsal müzik anlamında kullanılmıştır. Yine Adorno tarafından bu kavramın zıttı olan "hafif müzik" kavramı ise sanatsal müziğin dışında kalan popüler müzikleri kapsayacak şekilde bir meta olarak nitelenmiştir.

mevcut olduğunu belirtmişlerdir. Yavuz Top, halk müziğinin icra geleneğinin sadece âşık tarzı müzik geleneği ile sınırlandırılmayacağını ise şu sözlerle ifade etmiştir:

Yerel pratikleri sadece âşık formatı ile sınırlandıramayız. Yani tek bir aşığın çalıp söylemesi durumu âşık tarzı müzik geleneğinde vardır. Ancak yerel pratikler hep böyledir gibi bir yargıya varamayız. Çünkü gelenekte toplu söylenen ve çalınan kına geceleri, düğünler, halaylar, sıra geceleri vb. vardır. Yurttan Sesler korosuna ve toplu çalma geleneğine bu açıdan bakmalıyız. Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliğinin halk müziğine uyarlanması, bir şef tarafından yönetiliyor olması yargısına gelince, sonuçta bir topluluk varsa bu topluluğun ister orkestra ister koro olsun giriş-çıkışını düzenleyecek bir kişi olacaktır. Buna ister şef deyin, ister yönetici deyin ne dersiniz deyin mutlaka birisi olacaktır. Aklın yolu birdir. Batı da bunu böyle yapacaktır, Doğu da... Anadolu'da diyelim ki bir köyde kaç tane bağlama, zurna çalan var... İşte onlar bir araya gelip meşk edeceklerinde aynı anda başlayabilmek için içlerinden birisi komut veriyor. Gelenekte de bu böyledir zaten (KK-3).

Görüldüğü üzere iki farklı yaklaşım THM olarak adlandırılan bu müzikal yapılanmanın, otantisite kriteri çerçevesinde ana ölçütü “iyi” idealini yansıttığı görülmektedir. Erol (2015: 208), kültürel ve müzikal ideal olarak otantisitenin ana ölçütünün güzel ile özdeşleştirilen iyi olduğunu belirtmiş ve “kendinde iyi yoktur, bağlamında iyi vardır” tanımlamasıyla analitik bir yaklaşımda bulunmuştur. Otantisite herhangi bir müziksel kombinasyonun dışında bir yorumlama meselesidir. Bir performansın otantik olup olmadığı, “kim” olduğumuzla ilgilidir. Diğer bir deyişle performansa atfedilen şeydir. Bu tespit, bu kavramsallaştırmayı dinleme eylemi yani dinleyici odaklı bir yapıya da götürmektedir (Moore, 2002: 210). Bir performans (icra), dinleyicinin yaşam deneyimi ile örtüştüğünde, bu deneyim müziğe aktarılabilirdiğinde otantisite isnadı yapılmış olur (Moore, 2002: 220). Dolayısıyla popüler müzik özelinde bir analiz yapıldığında popüler müzikte otantisitenin olup olmadığı, insanların kim olduğuna bağlıdır. Yani neyin otantik olduğu değil; kimin otantik isnadı yaptığı önemlidir (Erol, 2015: 210). Dinleyicinin yanı sıra icrayı yapanın yani müzik icracılarının da bu isnadı yapması mümkündür. Bir müzik türü ile ilgili otantik isnadı sadece müziksel olmayıp müzik dışı birçok referanslara da bağlıdır. İşte bu referansların ana belirleyicisi, ürünün kendisinden ziyade o ürüne kişiler tarafından atfedilen otantisite isnadıdır. Konuyla ilgili olarak Junjie Su'nun (2018: 928) Çin'in Yunnan eyaletinin güneybatısında Lijiang kasabasında yaptığı çalışma dikkat çekicidir. Bu çalışmada Lijiang'a gelen turistlere süslü çömlekten hediyelik eşyalar yapan orta yaşlı bir çömlek ustası ile röportaj yapılmıştır. Çömlek konusundaki bilgi ve becerilerinin kendisine miras kaldığını söyleyen ve ayrıca sanatsal yeteneğini de kullanarak geçimini sağlayan bu çömlek ustasının yaptığı çömlekler yerel yetkililer tarafından otantik bulunmadığı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Bu eleştiriye karşı çıkan çömlek ustası, çömlek yapım sürecindeki bilgi ve becerilerinin geleneksel olduğunu iddia ederek bu işi 6-7 yaşlarındayken büyükbaba ve annesinden öğrendiğini dolayısıyla bilgi ve becerisinin

geleneksel olduğunu ancak zamanın malzeme ve yeni formlarını kullanarak yaratıcı kültürel bir pratiğe sahip olduğunu belirtmektedir. Hayatta kalmak için ürünlerini satmak zorunda olduğunu söyleyen çömlek ustası, yerel yetkililerin (SOKÜM) “sadece eski şeyler kabul edilebilir” şeklindeki görüşüne katılmadığını ifade etmektedir. Araştırmacı Su’ya göre eski olarak kabul edilen bu değerler geçmişten miras alınırken, içsel (yani kişisel ilgi alanları) ve kişilerarası/dışsal (yani aile belleği) değerlere yönelir. Çömlek ustası için, ürünlerle ilgili değerler oluşturmak, nihayetinde onun içsel (yani tatmin, memnuniyet, yetenek ve kazanç) ve kişilerarası değerleri (yani tanınırlık ve aile hafızası) hissetmesini sağlamanın bir yoludur. Araştırmacının da ortaya koyduğu bu örnekte görüldüğü üzere otantiklik ölçütünün kişiler tarafından atfedilen önemle ilgili olduğu bir diğer deyişle nesnelere özelliklerinden kaynaklanan bir olgu olmayıp insanlar tarafından ona atfedilen değerle ilgili olduğu görülmektedir. Anadolu pop-rock müzik türünde özgün çalışmalar kapsamındaki eserlerde otantiklik kriteri de bu açıdan değerlendirilebilir.

Anadolu pop-rock türünde eserlerin yerel pratiğindeki icrasına yapılan vurgular müziksel ve müzik dışı unsurlar ile sağlanmıştır. Tabii ki burada yerel pratik derken aslında THM ayırımının yapıldığı bir sürece ve Yurttan Sesler’deki icraya referans söz konusudur. Bağlamsal temelli yapılan bu referanslar aksan, şarkı söyleme üslûbu, özel bir çalgı tercihi, giyim, bedensel devinim veya yaşam biçimi olarak görülmektedir (Erol: 2015: 212). Anadolu pop-rock’ta özellikle bu türün özgün çalışmalarında bu belirtilen referanslara yapılan atıflarda kardeş yerine gardaş, anne yerine ana, artık yerine gayrı vb. sözcüklerin tercih edilmesi; vay, aman, hey gibi sözcüklerin yanı sıra ikilemelere, halk deyimlerine, atasözlerine ve yöre ağızlarına yer verilmesi aksan ve şarkı söyleme üslûbu açısından Anadolu’yu hatırlatan, otantisite isnadı yüklenen söylemlerdir. Eserler içinde sözsöz göndermelerin dışında sessel göndermeler de yapılarak konunun metinlerarasılık (müziklerarasılık) bakış açısıyla değerlendirilebileceği de görülmüştür. Örneğin 1979 yılında dinleyiciyle buluşan Barış Manço’ya ait “Aynalı Kemer İnce Bele” adlı eserin sözlerinde Anadolu hayatını yansıtan sözsöz göndermelere; pastoral temalar ve kelimelere, tabiat ve fiziksel tasvirlerle yer verilmiş olup eserin içinde geçen klavye solosu ile de sessel bir gönderme olarak nefesli bir Türk halk çalgısı olan zurnanın tınısal çağrışımı yapılmıştır:

*Sabah yeli ılıt ılıt eserken
Seher vakti bir güzele vuruldum
Al dudakta inci dişi
Bu dünyada yok bir eşi
Seher vakti bir güzele vuruldum*

*Nakarat
Aynalı kemer ince bele
Bu can kurban tatlı dile
Seher vakti bir güzele vuruldum*

*Mor menekşe, nergiz dizmiş boynuna
Kuşluk vakti aldı beni koynuna
Cıvıldaşır dudu kuşu
Sanki bülbülün ötüşü
Seher vakti bir güzele vuruldum.*

Nakarat

*Akşam oldu, gün kavuştu sessizce
Dedi güzel ayrılık vardır bize
Uzakta bir baykuş öttü
Gül bahçemde diken bitti
Seher vakti bir güzele vuruldum*

Nakarat

Anadolu pop-rock'ın özgün çalışmalar yönelimine örnek teşkil eden 1969 yılındaki söz ve müziği Cem Karaca'ya ait "Zeyno" adlı eserde sessel ve sözselsel göndermelerin yapıldığı tespit edilmiştir:

*Allı pullu gelin olacağıdı
Dört köyün nar çiçeği Zeyno
Komadılarki kardaş
Komadılarki
İpsizlerin Memedi sevmişidi
Dört köyün nar çiçeği Zeyno
Sevdirmediler kardaş
Sevdirmediler
Zeyno güzel Zeyno nazlı
Zeyno dört köyün ağa kızı
Kız almak için başlık vermek gerek
Oysa fakirin biri Memed
Zeyno Zeyno Zeyno yar
Variyeti yok ama pek yiğit
İpsizlerin ırgatı Memed
Sevda bu fakir zengin dinlemez
Aldı kızı kaçırdı Memed
Zeyno Zeyno Zeyno yar
Zeyno Zeyno Zeyno yar
Zeyno Zeyno Zeyno yar
Sevdirmediler kardaş*

Hece vezni açısından serbest olan bu şiirin, Türk halk kültürüne ait kelime ve kelime gruplarını ve yöresel ağız özelliklerini içinde barındırdığı tespit edilmiştir (olacağıdı, komadılar ki, sevmişidi, kardaş, Zeyno, Memed, dört köyün nar çiçeği, İpsizlerin ırgatı Memed). Bunun yanı sıra şarkıda, konu olarak feodal düzenin oluşturduğu sorunlara dikkat çekilmesiyle o yıllarda Anadolu yaşantısında sıkça rastlanan bir konuya da gönderme yapılmıştır. Melodik yapısı ise halk müziği repertuarının çoğunluğunda olduğu gibi sade, tekrar eden ve sekvensli bir ezgi yürüyüşüne sahiptir. Ayrıca ara saz bölümünde distortion gitarla yapılan solo icrada, Türk halk

müziği nefesli çalgısı olan zurnanın ve bateri ile yapılan icrada ise Türk halk müziği vurmali çalgısı davulun tınısal etkisi yaratılmaya çalışılmıştır. Böylece eserde, türkülerdeki melodik yapıyı hissettiren ezgi yürüyüşünün yanı sıra zurna ve davul çalgılarına da tınısal bir çağrışım ile sessel göndermeler yapılmıştır.

Anadolu pop-rock'ın özgün çalışmalar yönelimi içerisinde değerlendirilebilecek diğeri bir örnek ise Moğollar grubunun 1970 yılına ait "Garip Çoban" adlı eseridir. Anadolu-Batı sentezinin önemli bir örneği olan bu eserde 7'li hece ölçüsüyle oluşturulmuş mani formuna da bir öykünme söz konusudur:

*Elimde kırık sazım
Gece gündüz ağlarım
Yârimi görmeyince
Kurda kuşa sorarım*

*Kavalım yanık öter
Ağlar içini döker
Türküler söyleyince
İçim yanar ah eder*

Serbest
*Garip çoban derler bana kimsesizim
Gözlerim yollarda yârimi bekler
Gitti gelmez, gelmez vay*

*Her sabah bülbül öter
Kalbimi deler geçer
Garibim ben neyleyim
Gözyaşımı dökerim*

*Ben bir garip çobanım
Dağ bayır gezerim
Nazlı yârin ardından
Gözyaşımı dökerim*

Eserde geçen garip çoban, yârım, kırık sazım, kavalım yanık öter, kurda kuşa sorarım, içim yanar ah eder, bülbül öter, garibim, ben neyleyim, dağ bayır gezerim, nazlı yârin vb. kelime ve kelime gruplarına yer verilerek Anadolu yaşantısıyla ilgili sözselle göndermeler yapılmıştır. Sözselle göndermelerin dışında sesselle göndermeler de şarkıda önemli bir yer tutmaktadır. Eserde bateri yerine vurmali Türk halk çalgısı olan davul kullanılmıştır. Böylece asma davul, 12 telli gitar, basgitar ve orgdan oluşan orkestrayla çalgısal bir sentez yakalanmaya çalışılmıştır. Şarkı, sözlü olarak ritmik bir yapıyla (usûllü) başlarken eser arasında Türk halk müziği ezgi yapısının önemli bir çeşidi olan serbest ritimli ezgi yani uzun hava formunu yansıtan bir kesit kullanılmış, sözler uzun hava formu içerisinde icra edilmiştir. Ayrıca solist, vokal olarak serbest ritimli bölümü icra ederken, halk müziği icrasında da görülen bir tarz olarak, arkada davul ve organ

sürekli tekrar eden melodik hareketler halinde eşlik ettiği (ostinato tarzda serbest ritimli) duyulmaktadır. Serbest ritimli bölümün ardından tekrar baştaki ritmik yapıya (usûllü) dönüşmüştür. Şarkının başı ve sonundaki org ve davul eşliğinde icra edilen melodik yapının, nefesli bir Türk halk çalgısı olan zurnanın tınlarını çağrıştırdığı; “hey”, “ha” nidâlarıyla Doğu Anadolu bölgesinin halay havalarını hissettirdiği tespit edilmiştir.

Cem Karaca ve Moğollar'ın Muhlis Akarsu'ya ait “Karnı Büyük Koca Dünya” adlı eserinde giriş bölümünün distortion gitarla zurna etkisi yaratılarak yorumlanması sessel göndermeler açısından dikkat çekici diğer bir örnektir. Bununla birlikte söz konusu müzik türünde müzik dışı unsurlar da önemli bir yer tutmaktadır. Anadolu pop-rock temsilcilerinin sahnede kullandıkları kıyafetler Anadolu temasını taşımakta olup aynı zamanda Batı kültürüne özgü giyim-kuşam tarzlarını da yansıtmaktadır. Çoğu zaman kadınlara ait geleneksel giysileri bile kullanarak farklı bir tarz sergilemişlerdir. Uzun saçlar, kaftanlar, pelerinler, çizmeler, simli kuşaklar, yelekler vb. Doğu-Batı çeşnili imajlarla müziklerini icra etmişlerdir (Canbazoğlu, 2009: 26).

Tüm bu sessel ve sözsel bir diğer deyişle müziksel göndermeler ile müzik dışı unsurlar ulusal kültürel birikimden yararlanılarak gerçekleştirilmektedir. Böylece hem dinleyici hem de müziği icra eden açısından söz konusu müziğe kültürel göndermeler vasıtasıyla otantisite isnadı yapılmasına yardımcı olunmaktadır.

Sonuç

Gerek Osmanlı döneminde gerekse erken Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilmeye çalışılan müzikal sentez fikri, popüler müzik alanında özellikle Anadolu pop-rock müzik türü ile belirginlik kazanmaya başladığı görülmüştür. Anadolu pop-rock müzik türü, müzik dışı unsurların yanı sıra geleneksel Türk halk müziğinin ve onun melodik, ritmik motiflerinin, çalgılarının Batı müziğinin tekniğiyle ve çalgılarıyla harmanlandığı; Anadolu ve Batı müzik kültürlerinin buluştuğu sentez bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmada Anadolu pop-rock müzik türünün halk müziği ile popüler müzik unsurlarını birleştiren yönelimi otantisite kavramıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Otantisite kavramının yaygın kullanımı geçmiş odaklı, geçmişteki nesne veya pratiklerin aslına uygunluğuna ilişkin bir iddiadır. Yenilik ve alıntıları kabul etmeyen, geçmişin ve kültürün dış etkenlerden korunması gerektiği anlayışına sahip olan bu kavram, küreselleşmenin ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle geçmişe ait olduğu kadar bugünü de içine alan bir kavrama dönüşmüştür. Günümüze ait bu vurgu, otantik kültürel ürün ve pratiklerin çağımızın getirdiği yeniliklerle birlikte eritilmesi ve yeniden yapılandırılması anlamını taşımaktadır. Çinli çömlek ustası örneğinde olduğu gibi otantisite kavramının öznel yapısı gereği kişilerin ona atfettikleri öneme göre otantiklik kriteri değişebilmektedir. Anadolu pop-rock temsilcilerinin yaptıkları müziğin otantik olduğunu iddia ettiklerine

dair bir görüşleri olmazken, eserlerine yerel müziğin karakteristik öğelerini dahil ederek dinleyicilerinin ilgisini ve beğenisini kazanmaya çalıştıkları görülmektedir. Anadolu pop-rock temsilcilerinin icra ettikleri müziğin, sahip oldukları kültürel mirası zamanın yeni koşullarına uydurarak beklenti ve ihtiyaçları karşılamaktan başka bir şey olmadığı görülmektedir. Dinleyiciler açısından bu durumun, tanıdık oldukları yerel müziğin sessel-sözselle ve müzik dışı unsurlarının bir diğere deyişle otantiklik unsurlarının popüler müzik içerisine yerleştirilerek ortaya çıkan sentezin dinleyiciler tarafından kabullenişlerini kolaylaştırdığı görülmektedir. Eser içinde Anadolu'da kullanılan ağız özelliklerini yansıtmaya çalışan çağrışımların kullanılması, sahnede geleneksel kıyafetlerden oluşan kombinlerin yapılması, Batı çalgılarının halk müziği çalgılarına öykünen icraları ve Batı popüler müzik standartları olan armoni, ritim, çalgı vb. unsurların türküler içinde harmanlanması ile geleneksel icranın çağdaş bir yorumu olduğu değerlendirilmiştir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi: sorunlar-yaklaşımlar-tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve müzik: Türkiye'de müzik reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi.
- Camgöz, N. (2019). *Anadolu türkülerinin Anadolu pop-rock müzik türüne uyarlanması halkbilimsel incelenmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Doktora Tezi.
- Canbazoglu, C. (2009). *Kentin türküsü: Anadolu pop-rock*. İstanbul: Pan.
- Chevassus, B. R. (2011). *Müzikte postmodernlik*. (Çev.: İlhan Usmanbaş), 2. b., İstanbul: Pan.
- Erol, A. (2015). *Müzik üzerine düşünmek*. 2. b., İstanbul: Bağlam.
- Erol, A. (2005). *Popüler müziği anlamak: kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam*. 2. b., İstanbul: Bağlam.
- Gürkan, B. (2015). Türk halk müziğinin modern otantisite ve geleneksel otantisite bağlamında incelenmesi. *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 169-177, Ankara: Bülent Ecevit Üniversitesi.
- Kutluk, F. (2018). *Müzik ve politika*. İstanbul: H2O.
- Moore, A. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*. Volume 21/2: 209-223, Cambridge University Press.
- Oğuz, M. Ö. (2013). *Türk dünyası halk biliminde yöntem sorunları*. 2. b., Ankara: Akçağ.
- Özdemir, N. (2012). *Kültür ekonomisi ve yönetimi-seçki*. Ankara: Hacettepe.
- Su, J. (2018). Conceptualising the subjective authenticity of intangible cultural heritage. *International Journal of Heritage Studies*, Vol. 24, No. 9, 919-937.
- Tekelioğlu, O. (1999). Ciddi müzikten popüler müziğe musiki inkılabının sonuçları. *Cumhuriyet'in Sesleri*. (Der.: Gönül Paçacı), 146-153, İstanbul: Tarih Vakfı.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: "Türk Dil Kurumu Sözlükleri". <https://sozluk.gov.tr> (Erişim: 27.09.2020).

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Taner Öngür, Sanatçı. (Görüşme: İstanbul, 02.01.2019).

KK-2: Edip Akbayram, Sanatçı. (Görüşme: İstanbul, 24.12.2018).

KK-3: Yavuz Top, Sanatçı. (Görüşme: İstanbul, 24.10.2018).

BİR ESİN KAYNAĞI OLARAK GİYİM MODASINDA MOZAIK TEKNİĞİ

MOSAIC TECHNIQUE AS AN INSPIRATION IN CLOTHING FASHION

Meltem OK*

ÖZ: Mozaik tekniğini, taş, mine, cam, ahşap, seramik gibi çeşitli malzemelerin küçük parçaları ile bir yüzeyi bezeme sanatı olarak tanımlamak mümkündür. Antik Çağlardan başlayarak pek çok kavimde ve uygarlıkta genellikle tapınak, mabet, barınak bezemelerinde, yer, duvar ve tavan döşemelerinde uygulanan mozaik tekniği, hangi dönemde uygulandıysa o dönemin kültürünü, inancını, yaşayış tarzını yansıtmıştır. Asırlar öncesine dayanan tarihi ile birçok kavmin, medeniyetin, ulusun sanat kaynaklarından biri olmuş, içinde bulunduğu dönemin özelliklerini sonraki nesillere aktarmış, estetik görünümü ve dokusuyla günümüz tasarımcı ve sanatçılara ilham kaynağı olmayı başarmıştır. Bu çalışmada, pek çok sanat ve tasarım ürününde izlerine rastlanan, yapımı büyük emek isteyen mozaik tekniğinin günümüz modasına etkileri ve mozaik etkilerin elde edilebilmesi için tasarımcıların kullanmış oldukları teknikler dünyaca ünlü moda tasarımcılarının koleksiyon örnekleri ile desteklenerek irdelenmeye çalışılmıştır. Değerlendirmenin daha sağlıklı yapılabilmesi için mozaik tekniğinin tarihçesine, yapım tekniklerine ve kullanılan malzemelere de kısaca değinilmiştir. Bunun yanında, böylesine zengin bir kültürel mirasa sahip mozaik tekniğinden etkilenilerek oluşturulmuş özgün tasarımlara da yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mozaik tekniği, modada mozaik etkiler, mozaik çeşitleri, giyim modası, moda

ABSTRACT: It's possible to describe mosaic technique as the art of decorating a surface by small fragments of the materials such as gem, porcelain enamel, glass, wood and ceramic. Beginning from the ancient ages the mosaic technique, which has been used in the decorations, wall tiles and ceiling paneling of many temples, chapels and shelters, has reflected the culture, belief and the life style of the era it was used in. With a history that dates back to ancient ages, it has been one of the art sources of many civilisations and nations, it has passed on the characteristics of the era it was in to the next generations and become the inspiration for many contemporary designers and artists with its aesthetic look and texture.

In this study, by supporting with the collection samples from worldwide known designers, it was tried to analyse the effects of the mosaic technique, which can be seen in many art and design products and requires a lot of effort, on today's fashion, and the techniques used by the designers in order to achieve the mosaic effects. In order to achieve a better analyse, the history of the mosaic technique, production techniques and the materials were also mentioned briefly. Besides, authentic designs that were created by inspiring from the mosaic technique, which has a rich cultural heritage, were also included.

Keywords: Mosaic technique, mosaic effects in fashion, mosaic types, clothing fashion. fashion

* Dr. Öğretim Üyesi - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü / İzmir - meltem-ok4@hotmail.com (ORCID ID: 0000-0003-3328-6968)



This article was checked by Turnitin.

Giriş

Latince “musivum opus”, Fransızca “mosaique” kelimelerinden türetilmiş olan mozaik kavramı, çeşitli renklerde doğal çakıl taşların, metal, cam, çini ya da deniz kabuklarının bir desen oluşturacak biçimde yan yana getirilmesi ile yapılan döşeme, duvar, tavan kaplamasıdır (Şahin, 2004: 1). Mozaik için Osmanlı döneminde fuseyfis (fosifesa) sözcüğü kullanılmıştır (E. Sanat Ans., 1997: 1197).

Üstüner’e göre (2002: 7) mozaik, taş, mine, cam ve ahşap gibi eşyaların ufak parçalarından, bir yüzeyi döşemek amacı ile çeşitli renk ve parçalarla oluşturulmuş bir nevi resim sanatıdır. Fisher ise (1971: 7) mozaik parça parça elemanların belli bir düzen oluşturduğu bir resim ya da duvar dekorasyonu olarak tanımlamıştır.

Boyali taşlar veya bunlara benzer malzeme ile bir yüzeyi bezeme sanatı olan mozaik yapım tekniğinin bilinen en erken örneğine Anadolu’da, Diyarbakır’ın Ergani ilçesi yakınlarındaki Çayönü Tepesi’nde rastlanmıştır. MÖ. 7250-6750 arasına tarihlenen Çayönü’ndeki Neolitik yerleşkede tespit edilen 20 m² büyüklüğünde evlerden bir tanesinin zemini pembe taşlarla döşeli mozaik görünümündedir. Bu mozaik dünyanın bilinen en eski mozaik olduğu belirtilmektedir (Özdemir, 2017: 259).

Bununla beraber erken örnekler MÖ. 4. ve 3. binli yıllara tarihlenen Mezopotamya’da yer alan Uruk-Warka ve Al Ubaid adlı Sümer kentlerinde rastlanmıştır (Uğur, 2011, s. 43). Sümerler, pişmiş topraktan yapılmış silindirik formlu, siyah, beyaz ve kırmızı renklerde çivi benzeri parçalarla Uruk kentinde bulunan Warka Tapınağı’nın duvarlarını bezemişlerdir (E.Sanat Ans. 1997: 1102). Gür’e göre mozaik tekniği Helenistik dönemde başlamış ve Roma Dönemi’nde devam etmiştir. Mozaik tekniğinin ilk örnekleri yuvarlak taşlardan, daha sonra ise küp şeklinde kesilmiş taşlardan yapılmıştır (Gür, 2007: 130).

Günümüze ulaşmış olan en erken desenli mozaik döşemeler Yunanistan’da yer almakta ve MÖ. 5. yüzyıla tarihlenmektedir. Olynthos, Korinth, Eretria ve Sikyon Klasik döneme ait döşemelerin bulunduğu başlıca merkezler arasında sayılmaktadır. Bu döneme ait olan döşemeler düzgün, doğal çakıllardan oluşmakta olup bazı taban döşemelerde 1 cm. kadar küçük boyutlu, bazılarında ise 5 cm. ya da daha büyük boyutlu olmakla birlikte genellikle 1 veya 2 cm. arasında değişen boyutlardadır. Bazı döşemelerde kullanılmış olan çakıl taşları iki renkli olmakla birlikte bazılarında sarı, kırmızı ve yeşil renkler de kullanılmıştır (Ekincioglu vd., 2018: 84)

MÖ. II. yüzyıl başlarından itibaren, Roma mozaikleri, doğu ve batıdaki eyaletlerin hepsine yayılmıştır. Roma imparatorluğunun dağılmasından sonra, mozaik tekniği İran ve Bizans topraklarında gelişmiştir. (Üstüner, 2002: 9). Bizans mozaikleri etkilerini Yunan ve Roma’dan alsa da Hristiyanlıkla birlikte mitolojinin yerini dini konulara bırakmaya başlamıştır. Hristiyan Bizans toplumunda işlenen konuların ikonlardan

oluşması sebebiyle, mozaikler zeminden duvara taşınmaya başlanmıştır (Kaplan, 2019: 143).

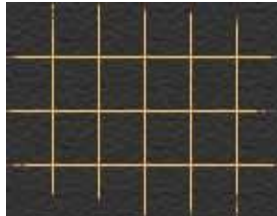
Roma mozaik tekniği I. yüzyılın ilk yıllarına kadar Helenistik dönemin etkisinde kalmıştır. İmparatorluk sınırlarının gelişmesiyle Romalı mozaik sanatçıları kendilerine özgü bir üslup geliştirmişlerdir. II. ve III. Yüzyıla gelindiğinde Roma'lı sanatkarlar zemin mozaiklerinde oldukça gösterişli eserler ortaya çıkarmışlardır (Aygüneş, 2006: 3). MS. 200'lerin başları ile MS. 600 arasında Zeugma, Antioch, Kartaca gibi Roma kentinde mozaiklerle bezenmiş yapılar bulunmaktadır. Çok renkli cam ile mermer kullanımının bir arada olduğu örnekler 400 yılı aşan süre devam etmiş, Roma ve Erken Bizans sanatı hakkında bilgi vermiştir (Rüstemoğlu, 2002: 21). Ortaçağ, mozaik için en parlak dönem olmuştur. Bizans sanatında, altın ve gümüşlü cam mozaikler yaygın olarak kullanılmıştır. Altın kaplamalı cam mozaik için ilk örneği, MS. 400' de Aziz Petrus'un San Pietro mezarında Hz. İsa halesinde görülmüştür (E. Sanat Ans., 1997: 1300).

19. yüzyılda Yunanlılar İtalyanları, İtalyanlar Rusları eğitmeye başlamış, sanat akademilerinde mozaik dersleri verilmesiyle mozaik tekniği Avrupa'da yaygınlaşmış; 20. Yüzyılda Fransa'da açılan atölyelerde üretimler sürdürülmüştür. Böylece mozaik uygulamaları çağdaş sanat kapsamında da yer almaya başlamıştır (Hakan, 2003: 17).

1. Mozaik Uygulama Teknikleri

Kendi başlarına bir anlam ifade etmeyen çeşitli parçaların birbirinden farklı yerleştirme teknikleriyle bir araya getirilerek bir kompozisyon oluşturulmasına dayanan mozaik tekniği parçaların boyutuna, malzemesine ve yerleşim düzenine göre çeşitli teknik isimlerle adlandırılmışlardır.

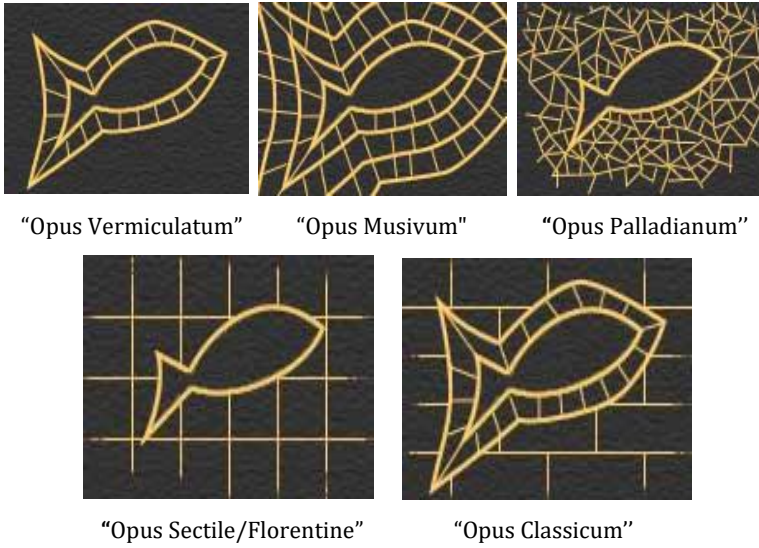
Bunların başlıcalarını Opus Regulatum (Düzenli Desen), Opus Tessellatum (Tuğla Deseni), Opus Vermiculatum (Solucan Deseni), Opus Classicum (Klasik Desen), Opus Circumactum (Dairesel Desen- Yelpaze Deseni), Opus Palladianum- Opus Palladium (Paladyen Desen), Opus Musivum olarak saymak mümkündür. Ayrıca tabana uygulanan ve ebat olarak daha iri mermerlerin kullanıldığı bir diğer teknik Opus Sectile'dir. Balıksırtı tuğlalar kullanılarak tabana uygulanan teknik ise Opus Spicatum tekniği ile duvar ve tabanlarda kullanılan tuğla tozu içeren ve su geçirmeyen ince bir harç üzerine, seyrek ancak belirli bir motif oluşturacak şekilde yerleştirilmiş kesme taşlardan oluşan Opus Signinum tekniğidir (Ekincioglu vd., 2018: 85).



“Opus Regulatum”



“Opus Tessellatum”



Görsel 1: Mozaik yerleşim düzenleri (URL 1)

Opus Regulatum (Düzenli Desen): Kullanılan mozaik parçaların eni ve boyu eşittir. Bu yöntem özellikle geometrik motiflerin oluşturulması için çok uygundur. Genellikle bordür ve büyük boyutlu mozaik döşemelerinde tercih edilmektedir (King, 2002: 103).

Opus Tessellatum (Tuğla Yöntemi): MÖ 2. yüzyıl ve 1. yüzyılda Roma’da yaygın olarak duvarlara ve zemine uygulanan mozaik yapma tekniğidir. Bu teknikte düzgün kesilmiş renkli taşlar, mermer ve seramik tesseralar kullanılmıştır (Kaplan vd., 2017: 238).

Taşların yerleştirilme şekli ‘opus regulatum’ tekniğiyle benzerlik göstermektedir. Opus regulatum tekniğinde taşlar aynı hizada yerleştirilirken, bu teknikte bir alttaki taş bir üsttekinin tam ortasına gelecek şekilde yerleştirilmektedir (Şekil 2,3). “Helenistik, Roma, Erken Hristiyanlık ve Bizans mozaikleri yapımında en çok kullanılan tekniktir. Resim ve süsleme amaçlı kullanım için zemine tek tip boyutta uygulanmaktadır.” (URL 1)

Opus Vermiculatum Tekniği (Solucan Deseni): Opus Vermiculatum tekniği, solucana benzer kıvrımlı bir yapıya sahip olmasından dolayı bu ismi almıştır. “Özellikle desen merkez alınmış ve desenin etrafında taşlar dizilerek desen tamamlanmaktadır. Mozaik yapımının en etkili şekillerinden birisi olup iyi bir işçilik ve hüner gerektirmektedir (Yıldırım, 2015: 33).

Opus Musivum: Bu teknik vermiculatum tekniğine benzerdir. “Bu teknikte cam tesseralar kullanılmıştır. Genel olarak, yapılarda duvarlarda, tonozlarda ve kubbelerde uygulanmıştır (Kaplan vd., 2017: 238).

Opus Palladianum (Paladyen Deseni): Çağdaş mozaik uygulama tekniği olarak da adlandırılabilir. “Mozaik yapımında kullanılan malzemeler gelişigüzel parçalara ayrılarak, desen üzerine ve desenin arka planına rastgele döşenmektedir (Yıldırım, 2015: 34).

Opus Sectile/Florentine (Floransa Deseni): “Opus sectile tekniği, belirli şekillerde kesilmiş mermer veya diğer malzemelerin çeşitli büyüklüklerde kesilip bir tasarım oluşturulmasına dayanmaktadır (Dunbabin, 1999: 254). Diğer mozaik tekniklerine oranla daha büyük ebatlarda parçalar kullanılmıştır.

Opus Classicum (Klasik Desen): Bu teknik, Opus Vermiculatum (solucan deseni) ile Opus Tessellatum (tuğla deseni) desenlerinin beraber kullanımıyla ortaya çıkmıştır. Tasarımın ana teması solucan deseni tekniği ile oluşturulmakta, arka planında ise tuğla tekniği uygulanmaktadır. Bu teknik ile çok etkili desenler ortaya çıkmaktadır (Çelik, Bağcıvandemir, 2003: 400).

2. Kullanılan Malzemeye Göre Başlıca Mozaik Çeşitleri

Çeşitli parçaların bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan mozaik tekniği, başlangıçta yalnızca taş parçalarıyla sınırlı iken; zamanla, cam, mermer, seramik, ahşap, kumaş ve kağıt gibi birçok malzemeyi de içerisine katmış ve farklı yapım teknikleriyle varlığını zenginleştirerek sürdürmüştür.

Taş Mozaik: Mozaik tekniğinin en ilkel çeşidi olarak bilinen taş mozaiklerin en önemli örnekleri “Phryg (Phrygia) kenti Gordion’da yapılan kazılarda 8. ve 7. yüzyıllara ait çakıl taşlarıyla oluşturulmuş döşemeler olarak bilinmektedir. Siyah zemin üstüne beyaz taşlarla geometrik ögeler dizilmiştir. Mozaik tekniği bu ilkel örneklerden sonra antik, Hristiyan ve Erken İslam sanatlarında hızla gelişmiştir (E. Sanat Ans., 1997: 1101).

MÖ. 4. yüzyılda Olympia Zeus Tapınağı’ndaki döşeme mozaiği örneklerinde taşların desene göre kesilmesiyle teknikte önemli bir ilerleme saptanmıştır. Göz, çene ya da burun tepesi bir tek taş parçasıyla biçimlenmiştir. Ucuz olduğu için çakıl taşı kullanımı sonraki yıllarda sürmüş, Roma İmparatorluğu’nda da oldukça yayılmıştır (E. Sanat Ans., 1997: 1102).

Bilinen son antik çakıl mozaik örnekleri, Makedon kentinin başkenti Pella’dadır. “MÖ. 3. yüzyılda yapıldığı kabul edilen Pella saray mozaiklerini, Olynthos mozaiklerinden ayıran en önemli özellik, figürün etrafını saran, kil ve kurşundan, yapılan sınır çizgileri olmuştur. Burada, figür ile arka plandaki monoton taş dizimini birbirinden uzaklaştıran ve böylelikle üç boyutlu izlenimi uyandıran mozaikler işlenmiştir. Çakıl mozaiklere ışık ve gölgeler yansıtılmış, daha geniş bir renk paleti kullanılmıştır (Güvenir, 2008: 41).

Mermer Mozaik: Helenizm döneminde ortaya çıkan mermer mozaik yine bu dönemde kolaylıkla yayılmış ve en iyi örneklerini vermiştir. İşlenen mermerler başlarda dikkatlice kesilmiş, daha sonra farklı boyutlarda yeniden kesilerek yerleştirilmiştir. Başlarda 5 mm olan mermer boyutları, MÖ. 21. yüzyılda 7 mm boyuna yaklaşmıştır. Roma dönemine bakıldığında ise; mermerlerin boyutunun 10 mm’ye ulaşarak, irileştiği görülmüştür (Üstüner, 2002: 61). Mermer mozaiklerde üç boyutlu etkilerin yaratıldığı görülmektedir. Helenistik dönem mozaiklerinden, Zeugma Antik Kentinde

çıkarılan ‘Çingene Kızı’ mozaïği, mermer mozaïğe en iyi örneklerden biri olarak kabul edilmektedir.

Cam Mozaik: Cam mozaik, MÖ. 3000’de Mezopotamya’da ortaya çıkmıştır. Mısır, camın mimari boyutunun ele alındığı önemli antik kentlerden biri olmuştur. MÖ. 1000’ler de Doğu Akdeniz’de cam mozaik eşyalar üretilmiştir (Güvenir, 2008: 47). “İngilizce “stained glass mosaic” olarak adlandırılan vitray ve füzyon fırınlarında birleştirilerek yapılan “fused glass mosaic” olarak da bilinen cam mozaik genellikle mimaride ve dekorasyonda kullanılmıştır. Mozaik vitray, macunlu vitray, sandviç vitray ve alçı vitray gibi çeşitlere ayrılmaktadır (Yıldırım, 2015: 28).

Seramik Mozaik: Seramik mozaik, kullanım alanlarına göre farklı tekniklerde uygulanabilmektedir. “Seramik; geleneksel, endüstriyel ya da çağdaş mozaik eserler üretilirken farklı aşamalardan geçmektedir. Geleneksel bağlamda çini mozaik ve sırlı, sırsız tuğla mozaik, endüstride mozaik fayanslar, sanatsal çalışmalar ortaya koyarken ise genellikle atık seramik malzemeler kullanılmaktadır (Yıldırım, 2015: 29).

Trencadis Mozaik: Trencadis, kırık seramik, fayans ve cam parçalarıyla yüzeyleri kaplamak için kullanılan bir mozaik tekniğidir. Bu teknik aynı zamanda malzemelerin geri dönüştürülmesini ve yeniden kullanılmasını sağlamaktadır. “Trencadis tekniğini dünyaca ünlü mimar Gaudi’nin “Park Güell” ve “Ejderha Heykeli” (Görsel 2,3) gibi en sembolik eserlerinde görmek mümkündür (URL 3).

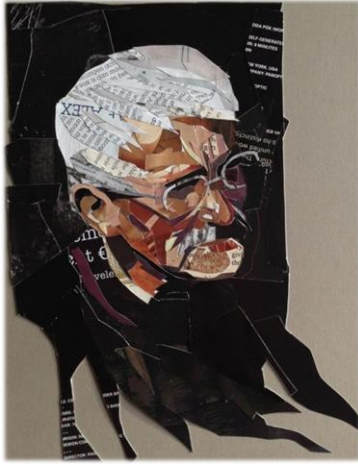


Görsel 2: Güell Park, Antoni Gaudi (URL 2)



Görsel 3: “Ejderha Heykeli”, Antoni Gaudi (URL 3)

Kağıt Mozaik: Kolaj olarak da adlandırılan kağıt mozaik, çeşitli kağıt parçalarının belirli bir düzende ya da gelişi güzel kesilerek ya da yırtılarak bir desen, kompozisyon oluşturulmak suretiyle bir araya getirilerek bir yüzey üzerine yapıştırılması esasına dayanmaktadır. Patrick Bremer’in çalışmalarını kağıt mozaik tekniğine örnek olarak göstermek mümkündür (Yıldırım, 2015: 30). (Görsel 4)



Görsel 4: Patrick Bremer' e ait kağıt mozaik çalışmaları (URL 4)

Dijital Mozaik: Dijital mozaik, bilgisayar ortamında çeşitli parçaların hazır programlar sayesinde yan yana getirilerek bir kompozisyon oluşturulmasıdır. “Foto-mozaik olarak da bilinen dijital mozaik özellikle grafik tasarımcıların dikkatini çekmiştir. Klasik mozaik mantığının dışına çıkılmadan, birbirlerinden renk, ebat veya form olarak farklı parçaların bilgisayar ortamında birleştirilmesiyle oluşturulmaktadır (Yıldırım, 2015: 30).” (Görsel 5)



Görsel 5: Charis Tsevis, dijital mozaik çalışması (URL 5)

Kumaş Mozaik: Kumaş mozaik, çeşitli kumaş parçalarının belirli bir düzende ya da gelişigüzel kesilerek bir desen, kompozisyon oluşturulması suretiyle bir araya getirilip dikilerek bir yüzey oluşturulması esasına dayanmaktadır. Quilting, patchwork, kırkpare, kırkyama gibi adlarla anılan dikiş tekniklerinde de mozaik etkilere rastlamak mümkündür (Görsel 6). Bunun yanında kumaş üzerine çeşitli baskı teknikleriyle mozaik etkili görünüm elde edilmektedir.



Görsel 6: Pat Sloan, kumaş mozaik yer örtüsü örneği (URL 6)

Mozaik Resim: Dünyaca ünlü ressamalar da mozaik tekniğini resimlerine yansıtmişlardır. Mozaik resim yapan ressamaların en önde gelen isminin Gustav Klimt olduğu bilinmektedir. Viyana Güzel Sanatlar Akademisinde fresk ve mozaik dersleri alan sanatçı, aynı zamanda Bizans sanatına hayranlığıyla bilinmektedir. Eserlerine bu kültürü yansıtmiş ve mozaik tekniğini etkin bir şekilde kullanmıştır (Görsel 7). Kokoschka da bir ressam olarak mozaik çalışmalar yapmıştır. 1926'da Ravenna'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılan mozaik sınıfları dünyanın pek çok yerinden sanatçının eğitim aldığı bir okul olmuştur. (Hakan, 2003:19)



Görsel 7: Gustav Klimt, "Stoclet Frieze" (URL 7)

3. Mozaik Tekniğinin Giyim Modasına Yansması

Oldukça estetik bir görünüme sahip mozaik; tasarımın pek çok alanında olduğu gibi giyim modasının trendlerine de yansımış ve dünyaca ünlü tasarımcılara ilham kaynağı olmuştur.

Kısaca değişiklik gereksinimi veya süslenme isteğiyle toplum yaşamına giren geçici yenilik olarak tanımlanabilen moda; toplumda en çok beğenilen ürünlerin giyilmesi, aksesuarların takılması, ayakkabıların seçilmesi kitlece beğenilen her şeyin kendine uygulanmasıdır. (Udale, 2014: 2).

Toplumun içinde bulunduğu sosyolojik, psikolojik, ekonomik, politik pek çok faktörün modayı etkilediği bilinen bir gerçektir. Bunun yanında kültürel olayların tarihi unsurların ve kültürel sanatın da modayı beslediği açıktır. Kültürel sanatın içinde bulunan teknik ve üslup, sanatçıların ve tasarımcıların eserlerinde form, renk, desen veya doku olarak yeniden yorumlanabilmektedir.

Mozaik, kırık geometrik desenlerle, mozaik tekniği ile oluşturulmuş yüzey tasarımlarıyla, grafik çizgilerle, farklı kumaş parçalarının ve çeşitli malzemelerin oluşturduğu yüzeylerle moda trendlerinde etkisini göstermektedir. Örneğin dünyaca ünlü tasarımcı Tom Ford, 2014 İlkbahar hazır giyim koleksiyonunda şeffaf tül üzerine farklı renklerdeki ve boyuttaki kırık aynaları nakışlarla birleştirerek ışıltılı bir yüzey ve etkili bir mozaik etkisi yaratmıştır (Görsel 8).



Görsel 8: "Tom Ford" 2014 İlkbahar Hazır Giyim Koleksiyonunda mozaik etkiler (URL 8)

Yine aynı koleksiyonda tasarımcı farklı boylarda kesilmiş kare ve dikdörtgen tül parçalarını çok daha ince tül kumaş üzerine aplike tekniği ile sabitleyerek oldukça modern bir mozaik etkisi ortaya çıkarmıştır. Mozaik yüzey tasarımı için kullanılan malzemenin bir tekstil materyali olması aynı zamanda giysinin çok daha fonksiyonel ve rahat olmasını sağlamıştır. (Görsel 9)



Görsel 9: "Tom Ford" 2014 Spring Hazır Giyim Koleksiyonunda mozaik etkiler (URL 9)

Mozaik etkileri 2013 Sonbahar hazır giyim koleksiyonuna oldukça başarılı bir şekilde yansıtan Dolce&Gabbana markasının kurucuları ve tasarımcıları Domenico Dolce ve Stefano Gabbana, tasarımlarında İtalya'da bulunan Bizans mozaik tekniğinin bir örneği olarak kabul edilen Montreale Kadetrali'nin altın mozaiklerini koleksiyonlarının çıkış noktası olarak ele aldıklarını belirtmişlerdir (URL10). Koleksiyonda mozaik etkisi kumaş üzerine transfer baskı tekniği ile yansıtılmış, parlak materyaller, boncuklar, mücevherler ve pul işlemlerle desteklenmiştir. Esinlenen döneme uygun aksesuarlar (taçlar, küpeler, kolyeler) kullanılarak koleksiyon zenginleştirilmiştir. (Görsel 10)



Görsel 10: "Dolce&Gabbana" Fall 2013 Hazır Giyim Koleksiyonu'nda mozaik etkiler (URL 10)

2011 Sonbahar koleksiyonunda mozaik etkilere yer veren Chanel'in tasarımcısı kısa bir süre önce hayatını kaybeden Karl Lagerfeld, tasarımlarında Bizans'ın kayıp kültüründen ve İmparatoriçe Theodora'dan ilham aldığını açıklamıştır. Koleksiyonun bütününe bakıldığında Chanel'in klasikleşmiş tüvit ve kadife kumaşların kullanıldığı, klapalı ceket takımlara yer verdiği ve bu tasarımları parlak dokulu renkli kumaş parçaları ve mozaik etkili işlemlerle desteklediği görülmektedir. Chanel'in Bizans'tan ilham alarak tasarladığı mücevherleri de mozaik etkisini güçlendirmiştir (URL 11). (Görsel 11)



Görsel 11: "Chanel" 2011 Sonbahar koleksiyonunda mozaik etkiler (URL 11).

Teknolojiyi ve farklı malzemeleri Haute Couture işçiliği ile harmanlayarak tasarımlar ortaya koyan Hollandalı tasarımcı Iris Van Herpen el ile döktüğü küçüklü büyüklü şeffaf poliüretan parçaları ipek kumaş üzerine tutturarak mozaik görünüm elde etmiştir. Kullandığı malzeme ve tasarladığı giysi formu ile yüzeyi mozaikle kaplı heykelsi bir görünüm elde etmiştir (URL 12). (Görsel 12)



Görsel 12: Iris Van Herpen, 2017 İlkbahar koleksiyonunda mozaik etkiler (URL 12)

Chanel'in 2015 İlkbahar koleksiyonunda ise parlak kumaşlarla ve tweed kumaşla oluşturulmuş mozaik etkili yüzeyler görülmektedir. Mozaik görünüm farklı renk ve boyutta işlenmiş boncuklarla ve ponponlarla desteklenmiştir. "Kumaş parçalarının tutturulması ile oluşturulan mozaik etkiler beden tüm yüzeyinde veya yaka çevresi, kollar, etek ucu gibi modelin detaylarında kullanılarak tweed ve süet kumaşlarla kombinlenmiştir." (Görsel 13)



Görsel 13: Chanel, 2015 İlkbahar Koleksiyonu'nda mozaik etkiler (URL 13).

Kırmızı halının özellikle Oscar törenlerinin ünlü tasarımcılarından biri olan Carolina Herrera, elde boyadığı pembe gül desenli üçgen ve kare sünger parçalarını mozaik görünümlü bir düzenleme ile tasarlamış olduğu balo elbisesinin üzerine tutturmuş; mozaik görünüme farklı bir bakış açısı sunmuştur (URL 14). (Görsel 14)



Görsel 14: Carolina Herrera 2015 İlkbahar Koleksiyonu'nda mozaik etkiler (URL 14).

Preen by Thornton Bregazzi'nin, ağırlıklı olarak beyaz rengin hakim olduğu 2014 İlkbahar koleksiyonunda renkli parçalardan oluşan mozaik etkili grafik desenler görülmektedir. Koleksiyonun bütününde mozaik görünümlü grafik desenlerini çiçek desenleriyle de kombinlemiştir. (URL 15). (Görsel 15)



Şekil 15: Preen by Thornton Bregazzi 2014 İlkbahar Hazır Giyim Koleksiyonu'nda mozaik etkiler (URL 15).

4. Mozaik Etkili Yüzeylerin Giyim Modasında Kullanımına Yeni Bir Yaklaşım: “Timeless” Adlı Özgün Tasarımlar

Araştırma sürecinde incelenen her bir tasarımcı mozaik tekniğini kendi yaratıcılığı ile harmanlamış ve gerek tekniği, dokusu gerekse sembolik anlamıyla kendi tasarımlarına farklı bir bakış açısıyla yansıtmış ve yeni bir yaklaşım ortaya koymuştur. Mozaik tekniğinin giyim modası üzerine etkisine farklı bir yorum daha getirebilmek adına Proje Çalışması* kapsamında tasarlanmış olan “Timeless” adlı özgün tasarımlarda mozaik tekniğini oldukça etkili kullanan dünyaca ünlü mimarlardan biri olan Antoni Gaudí'nin eserlerinden ilham alınmıştır. (Görsel 16)



Görsel 16: “Park Güell”, İspanya, Antonio Gaudí (URL 16)

Yapılarında kullandığı kırık seramik, fayans ve cam parçalarıyla yüzeyleri kaplamak için kullanılan trencadis mozaik tekniği, renklerin bir arada kullanımındaki estetik görünümün yanında mozaik yapımında kullanılan malzemelerin geri dönüştürülmüş malzemeler olması kumaş yüzeyi tasarlama sürecinde etkili olmuştur. Gaudí'nin eserlerindeki eğrisel yapılar giysi formlarına yansıtılmaya çalışılmıştır. (Fotoğraf 1)

Çalışmanın oluşum sürecinde çeşitli atık kumaşlar ve deri parçaları kullanılarak Gaudí'nin trencadis mozaik etkisine gönderme yapılmıştır. Temel malzeme olarak, nubuk kumaş tercih edilmiş, bunun yanında farklı boyutlarda renklerde ve desenlerdeki çeşitli atık kumaş ve deri parçalarının organize kumaş üzerine özgün ve serbest bir şekilde applike tekniği ile dikilmesiyle mozaik etkili yüzeyler oluşturulmuştur.

* Jale Duman (2019), Dnş. Dr.Öğr.Üyesi Meltem Ok, “Mozaik Etkili Yüzeylerin Kadın Giyim Modasında Kullanımı” Diploma Projesi, DEU GSF Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Moda Giyim Tasarımı Anasanat Dalı



Fotoğraf 1: Jale Duman "Timeless" Koleksiyonu, S/2019 - Fotoğraf: Mustafa Erkan

Sonuç

Yaklaşık 5000 yıllık geçmişe sahip bir teknik olan mozaik pek çok uygarlıkta özellikle mimari bezemelerde, yer bezemelerinde süs eşyalarında kullanılmış, oldukça estetik görünümüyle, içerisinde barındırdığı kültürel dokusuyla sanatçılara ve tasarımcılara ilham kaynağı olmuş, farklı malzemeler ve kompozisyonlarla çağdaş sanat platformunda da yerini almıştır. Tüm bu özellikleriyle çok sayıda sanatçı ve tasarımcıya ilham kaynağı olmuş, etkisi günümüze kadar ulaşmıştır.

Sanatçıların çalışmalarını oluşturma sürecinde seçtikleri ilham kaynakları ve malzeme sınırsızdır. Güncel olaylardan, doğadan olabileceği gibi, geleneksel bir teknikten ya da kültürel bir detaydan olabilmektedir. Yapılan bu araştırmada içerisinde binlerce yıllık kültürel bir tekniği, sanatı malzemeyi, dokuyu barındıran mozaik tekniğinden ilham alınarak tasarlanmış olan giyim modasına dair örnekler irdelenmeye çalışılmıştır.

İncelenen koleksiyonlarda, mozaik etkilerin işlemelerle, baskı teknikleriyle, aplike yöntemleriyle, patchwork tekniğiyle, farklı materyal ve tasarımcıların kendilerine özgü teknikleriyle yeniden yorumladıkları görülmüştür. Bu bağlamda geleneksel mozaik tekniğinin günümüz giysilerine hem doku hem desen yönünden görsel bir zenginlik kazandırdığı açıktır.

Oldukça köklü bir geçmişi ve kültürel mirası içerisinde barındıran yapımı büyük emek isteyen mozaik tekniği farklı desen, düzenleme stili, uygulama tekniği ve malzemelerle her dönem yeniden yorumlanabilecek bir zenginliğe sahiptir.

KAYNAKÇA

- Aygüneş, F. M. (2006). *Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik tekniğinde Dionysos betimlemeleri*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Dunbabin, K. M. (1999). *Mosaics of the Greek and Roman World*. New York: Cambridge University Press.
- Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* 1997). 2. cilt, İstanbul: Yem.
- Ekincioglu, G. - Başbüyük, Z. - Gölbaş, A. - Akbudak, İ. K. (2018). Geçmişten günümüze doğaltaş mozaik tekniği ve geleceğe aktarılması. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 3 (4), 81-91.
- Gür, S. (2007). *Anadolu uygarlıkları ve antik şehirler*. İstanbul: Alfa.
- Güvenir, A. (2008). *Mozaik denizi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.
- Hakan, E. (2003). *Tarih öncesinden günümüze geleneksel ve çağdaş seramik mozaikler*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kaplan, M. A. (2019). Kahramanmaraş Germanicia mozaiklerinin konu ve uygulama teknikleri bakımından değerlendirilmesi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S. 22, 141-150.

- King, S. (2002). *Mosaic techniques and traditions projects designs from around the world*. New York: Sterling Publishing Co.Inc.
- Özdemir, M. (2017). Neolitik dönem Anadolu mimarisinden bir kesit: Çayönü. *Journal of History and Future*, 3 (3), 248-265.
- Rüstemoğlu, J. (2002). *Antakya mozaikleri*, Antakya: Zirem.
- Şahin, D. (2004). *Amisos mozaïği*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Udale, J. (2014). *Moda tasarımında tekstil ve moda*, İstanbul: Literatür.
- Uğur, T. (2011). *Perge antik kentine ait mozaik harçlarının karakterizasyonu*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Üstüner, A. C. (2002). *Mozaik tekniği*. İstanbul: Engin.
- Yıldırım, Ö. (2015). *Seramik sanatında mozaik tekniğinin uygulanması ve Eskişehir Çağdaş Seramik Açık Hava Müzesi örneği*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

- Çelik, M. Y. – Bağcıvandemir, M. (2003). Dekoratif Mermer Mozaik Yapım Teknikleri. *Afyon: Türkiye IV Mermer Sempozyumu (Mersem'2003) Bildiri Kitabı*, 399-414 <https://acikerisim.aku.edu.tr/xmlui/handle/11630/7735>
- Kaplan, Z. – İpekoğlu, B. – Böke, H. (2017). Roma dönemi döşeme mozaiklerinin yapım tekniği ve malzeme özellikleri. *Uluslararası Katılımlı 6. Tarihi Yapıların Korunması ve Güçlendirilmesi Sempozyumu Bildiri Kitapçığı/2-3-4* Kasım 2017, 237-245. http://www.imo.org.tr/resimler/ekutuphane/pdf/17936_05_13.pdf (Erişim: 18.04.2020)
- Mistry, M. (2010) “Pre-Fall 2011 Chanel”, <https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2011/chanel> (Erişim: 18.04.2020)
- Mistry, M. (2010). Spring 2011 ready-to-wear, Holly Fulton <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/holly-fulton> (Erişim: 20.03.2020)
- Phelps, N. (2014). “Spring 2015 ready-to-wear Carolina Herrera” <https://www.Vogue.Com/Fashion-Shows/Spring-2015-Ready-To-Wear/Carolina-Herrera> (Erişim: 02.04.2020)
- Phelps N. (2013). “Fall 2013 ready-to-wear Dolce & Gabbana”, <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/dolce-gabbana> (Erişim: 10.03.2020)
- Verner A. (2017). “Iris Van Herpen at couture spring 2017” <https://www.Vogue.Com/Fashion-Shows/Spring-2017-Couture/İris-Van-Herpen> (Erişim: 08.04.2020)

Görsel Kaynaklar

- URL-1: <https://www.britannica.com/art/opus-tessellatum&prev=search> (Erişim: 09.04.2019)
- URL-2: <https://blog.sagradafamilia.org/en/the-trades/trencadis-mosaic-hallmark-of-gaudi/> (Erişim: 04.04.2020)
- URL-3: <https://gezipegordum.com/park-guell/> (Erişim: 02.03.2020)

- URL-4: <https://www.alamy.com/stock-photo-closeup-of-mosaic-of-colored-ceramic-tile-by-antoni-gaudi> (Erişim: 30.03.2020)
- URL-5: <https://www.patrickbremer.co.uk/2015/11/30/fable> (Erişim: 30.02.2020)
- URL-6: <https://sanatlibiblog.com/tasarim/size-afrika-kulturunu-sevdirecek-7-mozaik-portre-charis-tsevis/> (Erişim: 08.02.2020)
- URL-7: https://www.taschen.com/pages/en/catalogue/art/all/44819/facts.gustavklimt_the_complete_paintings.htm (Erişim: 02.02.2020)
- URL-8: <https://tr.pinterest.com/pin/437764026255435404/> (Erişim: 08.03.2020)
- URL-9: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2014-ready-to-wear/tom-ford> (Erişim: 08.03.2020)
- URL-10: www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/dolce-gabbana (Erişim: 18.04.2020)
- URL-11: <https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2011/chanel> (Erişim: 24.04.2020)
- URL-12: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-couture/iris-van-herpen> (Erişim: 08.04.2020)
- URL-13: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-ready-to-wear/chanel> (Erişim:02.04.2020)
- URL-14: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-ready-to-wear/carolina-herrera> (Erişim:12.04.2020)
- URL-15: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2014-ready-to-wear/preen-by-thornton-bregazzi> (Erişim:18.04.2020)
- URL-16: <https://tr.pinterest.com/pin/413697915741422742/> (Erişim: 14.04.2020)

SÜSLEYİCİ BİR GEREÇ OLARAK DÜĞME VE OSMANLI DÖNEMİNDE KULLANILAN ÖRME DÜĞMELER ÜZERİNE BİR İNCELEME

BUTTON AS AN ORNAMENTAL AND AN INVESTIGATION ON KNITTED BUTTONS USED IN THE OTTOMAN PERIOD

Mine CAN*

ÖZ: Giysiyi tamamlayan aksesuarlardan biri olan düğmenin eski çağlardan beri kullanıldığı bilinmektedir. Geçmişte düğme çok özen gösterilerek tasarım ve imalatı yapılan, giyilen giysileri tamamlayan, özel taşlar ya da altın, gümüş gibi değerli metallere hazırlanan, kullanan kişinin statüsünü belirleyen ve sadece görünümünü değil kişiliğini de sembolik olarak gösteren çok önemli bir unsurdur. İnsanların giydikleri giysilerin üzerindeki düğmeler basit bir ilikleme aracı değil, gerçekten giyen kişinin zenginlik ve makam göstergesi olarak kabul edilmiştir.

Tarih boyunca pek çok medeniyette olduğu gibi Osmanlı döneminde de düğme yapımına önem verilmiştir. Özellikle giyim kuşamı yönlendiren bir merkez olan Osmanlı sarayında servet ve kudreti temsil eden kişilerin son derece kıymetli kumaşlardan üretilmiş giysilerinde, elmas, yakut, firuze, yeşim ve zümrüden yapılmış düğmeler kullanılmıştır. Bunlar arasında altın veya gümüşten çekilen çok ince teller aracılığı ile örülerek oluşturulmuş olan düğmeler oldukça dikkat çekicidir. Bu düğmeler çoğunlukla dönemin karakteristik giysileri olan cepken, bindallı, üçetek gibi elbiselerde kullanılmıştır. Şekilleri yuvarlak ya da damla biçiminde olan düğmeler, kağıttan hazırlanan bir dolgu üzerine, sim ya da sırma kullanılarak özel bir örme tekniği ile oluşturulmuştur.

Bu çalışmada, Osmanlı döneminde düğmenin önemi ve özel bir örme tekniği ile hazırlanmış olan düğmelerin yapım özellikleri üzerinde durulmuş, ayrıca düğmenin tarihçesi hakkında da bilgi verilmiştir. Çalışmanın moda ve kültür tarihine ilişkin mirasın belgelenmesi ve el sanatları alanında bundan sonra yapılacak yeni araştırmalara kaynak oluşturması bakımından faydalı olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Osmanlı, el sanatları, örme düğme, süsleme.

ABSTRACT: *It is known that buttons has been used since ancient times as one of the accessories completing the garment. In the past, button was an element that is designed and produced carefully, prepared with special stones or valuable metals such as gold and silver, completing the worn garments, determining the status of the person wearing it and showing one's character not only appearance. The buttons on the clothes worn by people are accepted as an indicator of the wearer's wealth and authority not a simple means of hooks.*

As in many civilizations throughout history, attention has been paid for the construction of the button during Ottoman period. Especially in Ottoman Palace that is a center that directs the apparel, diamonds, rubies, turquoise, jade and emerald buttons were used on the clothes of people representing the power of wealth that was sewn by precious fabric Among these ones,

* Doç. Dr. – Kocaeli Üniversitesi Değirmendere Ali Özbay Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü / Kocaeli – mine_can82@hotmail.com (ORCID ID: 0000-0001-6563-7174)

buttons created by weaving thin wires taken from gold and silver are quite remarkable. These buttons are often used on characteristic clothes of the period such as suits jacket, bindalli, three skirts. Buttons that are round shaped or in the form of drops were created by a special weaving technique using sim or a braid on a filler prepared by paper.

In this study, the importance of the button in the Ottoman period and creation features of buttons prepared by a special knitting technique are discoursed, information about the history of the button is provided. It is thought that the study will be useful with regard to the new researches in related fields as a source and documentation of the heritage related to the history of fashion and culture.

Keywords: *Ottoman period, knitted button, handicrafts, culture, ornament.*

Giriş

Giysiye tamamlayan aksesuarlardan biri olan düğme, genellikle küçük biçimli ancak bir o kadar fonksiyonel olan bir ögedir. Düğmenin temel amacı, giysinin ya da dikildiği eşyanın açık yanlarını birbirine tutturmaktır. Ancak düğmeler ilikleme özelliğinin dışında ait olduğu yeri süsleme özelliğine de sahip olmaları ile yüzyıllardır dikkat çekmektedir (Özbağı ve Ülger, 2009: 144).

Düğmenin eski çağlardan beri kullanıldığı bilinmektedir. Mısır mezarlarında düğmeye rastlanmıştır. Çin'de M.Ö. 206 - M.S. 220 arasına tarihlenen mezarlarda alt kısımlarına dolanan küçük kordonlarla giysiye tutturulan aksesuarlar biçiminde tasarlanmış düğmeler bulunmuştur. Eski Yunanlar ve Etrüskler bedenlerini saran giysileri omuzlarında tutturmak için düğme kullanmışlardır (Ana Britanicca, 1987).

Araştırmacı Sabiha Tansuğ, Hazar Denizi kıyılarındaki küçük göçebe toplulukların giysilerinde kullandıkları düğme ve ilik sayesinde daha rahat hareket ettikleri için bu toplulukların Çinlileri yendiklerini belirtmiş ve bu küçük nesnenin önemini vurgulamıştır (1991: 296).

Eski Türk mezarlarında süs eşyası olarak çok sayıda düğme bulunmuştur. Selçuklularda *tüğme* olarak kullanılan düğme sözcüğü, *tüğmek* yani bağlamak kökünden gelmektedir. Oğuzların da Anadolu'ya geldiklerinde ilik yapmayı bildikleri tespit edilmiştir (Temel Britanicca, 1992).

Düğmeye bazı kültürlerde soyut anlamlar yüklenmiş ve düğme bazen belayı uzaklaştıran güçle, bazen de şeklinin yuvarlak oluşu nedeniyle kötü bakışı yansıtan gözle özdeşleştirilmiştir. Bu nedenle dünyanın birçok yerinde nazarlık amacıyla düğmeler kullanılmaktadır. Arkeolog Altan Türe, Orta Asya geleneğinde, süslemelerde kullanılan düğmelerin mutlu ve sağlıklı evlilik yapanların giysilerinden alındığını belirtmiştir (Gargi, 2007: 198). Bugün Anadolu'nun pek çok yerinde düğme nazarlık veya uğur olarak da kabul edildiğinden, düğme ile süslenmiş giyim, takı, ev eşyası, havyan koşum takımları vb. eşyaya rastlamak mümkündür.

Eski toplumların birçoğunda, düğmeler dünyanın göbeğini, arzın merkezini ve dünyanın göbeğinde yaratılan insanı simgelemektedir. Embriyonun göbekten başlayarak geliştiği düşünülmekte ve düğmelerin ortalarının delik olması göbeği simgelemektedir. Yakut Türkleri de dünyayı yuvarlak olarak kabul etmekte ve dünyanın ortasında da bir delik olduğunu düşünmektedir. Bu sebeple Yakut Şamanları, üzerlerinde taştan oyulmuş dünya şekillerini taşımışlardır (Ögel, 2001: 121-123). Şamanların giyimlerinde de süsleme ögesi olarak düğmeler bulunmaktadır (Gargi, 2007: 198).

Düğme ve ilik giyim tarihinde keşif olarak kabul edilmektedir. Düğmeli ve ilikli giyim türü modern giyimin esası kabul edilmektedir (Tansuğ, 1991: 295). Ortaçağ Avrupa'sında 13. yüzyıla tarihlenen iliğin bulunmasına kadar düğmeler yüzyıllarca farklı kapama sistemleriyle kullanılmıştır. İliğin yaygın biçimde kullanılmasıyla birlikte o güne kadar giysiye farklı biçimlerde tutturulmuş olan düğmeler, bu dönemden itibaren günümüzdeki şekliyle kullanılmaya başlanmıştır (Özbağı ve Ülger, 2009: 145).

Düğme üretimde kullanılan malzemelere bakıldığında ise tarih boyunca düğmenin aslında çok özen gösterilerek tasarım ve imalatı yapılan özel bir aksesuar olduğu anlaşılmaktadır. Giyilen giysiyi tamamlayan, kullanan kişinin statüsünü belirleyen ve sadece görünümünü değil aynı zamanda kişiliğini de sembolik olarak yansıtan düğmelere özel bir önem verilmiştir. İnsanların giydikleri giysilerin üzerinde yer alan düğmeler yüzyıllar boyunca basit bir ilikleme aracı değil, gerçekten giyen kişinin zenginlik ve makamının bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Ancak bu yaklaşım herkes için geçerli olmayıp, halk kendi imkanlarıyla dokudukları kumaştan veya tahta gibi ucuz malzemelerden yaptıkları düğmeleri de elbiselerini ilikleme aracı olarak kullanmıştır.

Düğme imalatı, geçmişte heykel, resim, mineleme ve gravür gibi pek çok sanat dalından etkilenmiş, işçilik ve tasarımındaki üstünlüğü ile minyatür harikası sayılabilecek güzellikte pek çok düğme imal edilmiştir. Bu nedenle düğmelerin yapımında elmas, zümrüt, yakut gibi maddi değeri yüksek taşlar kullanıldığı gibi altın, gümüş gibi değerli metaller de kullanılmıştır (Koçu, 1969: 98).

14. yüzyıla ait erkek ve kadın giysilerinde hem süs için hem de giysilerin kavuşturulması amacıyla altın, gümüş, mercan ve kristalden yapılmış düğmelere rastlanmıştır. 16. yüzyılda İngiltere'de varlıklı kimseler giysilerinde altın ve gümüş kaplama ya da mineli düğmeler kullanmışlardır. Aynı dönemde sert kalay alaşımı ve pirinçten ya da ipek ipliklerle kaplanmış daha sade düğmeler de yapılmıştır. Değerli taşlarla bezenen düğmeler 17. yüzyılda süs olarak erkeklerce yaygın biçimde kullanılmıştır. 1850'lerde döküm ve kesme tekniğiyle metal alaşımdan yapılan düğmeler hem üniformalarda hem de sivil giysilerde yaygın olarak kullanılmıştır. Kadınlarında düğme kullanmaya başlamasıyla birlikte düğme yapımı hızla gelişmiş ve kumaşla kaplanan düğmeler baskı yöntemiyle mekanik olarak

üretilmeye başlanmıştır. Fransa'da porselen düğme, bugün Çekoslovakya olarak bilinen Bohemya'da cam düğme yapımı bu dönemde gelişmiştir. Japonların elle boyadıkları seramik düğmeler, Çinlilerin kalın kırmızı vernik tabakasının inceden inceye oyarak süslenmesiyle yaptıkları lake düğmeler bu çeşitliliğe yenilik getirmiştir (Temel Britanica, 1992). Fransız aristokrat aileler hizmetçilerine üzerinde kendi isim ve soyadlarının işlemesi olan düğmeler yaptırmışlardır. 18. yüzyılda Avrupa'da soylular, sevdikleri soylu beylerin ya da kadınların resimlerini portre şeklinde işletip düğmelerin içine yerleştirmişlerdir. Bu tür düğmeler o dönemde çok değerli ve anlamlı birer hediye olarak kabul görmüştür. Aynı dönemde sedef düğmelerin üzerine, resamlara boyama yaptırıp sevdiklerine hediye etmekte çok büyük bir saygınlık ifadesi olarak görülmüştür.

19. yüzyılda yüksek ısıda plastik özelliği kazanan, kesilip boyanabilen ve biçimlendirilebilen hayvan boynuz ve toynaklarından da düğme yapılmıştır. Düğme yapımında deniz yumuşakçalarının incimsi kabuklarının (sedef) kullanılması, üretimin makineleşmesi ile birlikte bu dönemde artmıştır. Güney Amerika'da yetişen ve bir tür palmye olan fildişi ağacının meyvesinden elde edilen bitkisel fildişinden yapılmış düğmeler 19. yüzyılın ortalarında üretilmeye başlanmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise süs işlevini neredeyse tamamen yitiren düğmeler daha çok selüloz, polistiren ve polinivil reçineleri gibi plastik maddelerden üretilmeye başlanmıştır. (Özbaşı ve Ülger, 2009: 146).

Gelişen teknoloji ile birlikte kolaylaşan üretim imkanları sayesinde düğme oldukça çok değişmiş ve seri üretim ile gelişerek günümüzdeki halini almıştır. Günümüzde her çeşit plastik ve polyester malzemeden yapay kökenli düğmeler üretildiği gibi sedef, çeşitli hayvanların boynuzu, ağaç, kemik, deri, bambu, fildişi gibi doğal malzemelerden de üretilen düğmeler bulunmaktadır.

1. Yöntem

Türk el sanatlarına yönelik yapılan müze araştırmalarında Osmanlı dönemine ait el sanatları ile ilgili pek çok çalışma var olmakla birlikte, örme düğmelerle ilgili bilginin oldukça sınırlı olduğu görülmüştür. Bu nedenle çalışmanın moda ve kültür tarihine ilişkin mirasın belgelenmesi ve örme tekniği ile oluşturulan düğmelerin analiz edilmesi gereği duyulmuştur. Analiz çalışması 2005 yılında "Kopya Bakım ve Onarımlarda İzlenecek Yöntem ve Uygulamalar" dersi kapsamında, Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Prof. Ülker Muncuk Okçuğlu Müze'sinde gerçekleştirilen araştırma ve çalışmalar sonucunda gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın el sanatları alanında yaşanan literatür eksikliğini gidermesi ve bundan sonra yapılacak yeni araştırmalara kaynak oluşturması bakımından faydalı olacağı düşünülmektedir. Çalışmada ayrıca düğmenin tarihsel süreç içerisindeki yeri ve önemi ile ilgili literatürden elde edilen bilgilere yer verilmiştir.

2. Osmanlı Döneminde Örmeye Düğmelerin Kullanıldığı Giysiler

Sabiha Tansuğ (1991: 296-298) Anadolu Türkmenlerinin ve Yörüklerinin dolayısıyla Osmanlı sarayının geleneksel giyimlerinin düğmeli, ilikli türden olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı bunun sebebi olarak ilginç keşfedildiği Hazar denizine Anadolu'nun çok yakın olmasını göstermektedir. Anadolu halkı arasında düğmeli giyim kökleri bu nedenle oldukça eskidir. Düğme geleneksel Türk giyiminde fonksiyonel rolü yanında, süs olarak da kullanılmıştır.

Türklerin metal iplikleri Orta Asya'dan beri işleme malzemesi olarak kullandıkları ve Türklerde altın tellerle veya bir çeşit ipek iplik olan ibrişim üzerine sarılmış teller ile yapılan işlemlerin çok yaygın bir gelenek olduğu bilinmektedir (Ögel, 1985). Orta Asya giyim kültürünün izlerini taşıyan ve temeli iki bin yıldan daha eski bir geçmişe dayanan Osmanlı giyiminde düğmeler bu bağlamda önemli yer tutmuştur. Osmanlı saray kesiminde servet ve kudreti temsil eden kişilerin son derece kıymetli kumaşlardan üretilmiş giysilerinde, elmas, yakut, firuze, yeşim ve zümrüden yapılmış maddi değeri yüksek düğmeler kullanılmıştır. Bunların dışında inci, mercan gibi yarı değerli taşların da düğme olarak kullanıldığı bilinmektedir (Koçu, 1969: 98). Bu nedenle Osmanlı döneminde düğmenin süsleme unsuru olarak kullanılmasının yanı sıra giysinin kıymetinin arttırdığı ve saltanatın ihtişamını gözler önüne sergilediğini de söylemek mümkündür.



Fotoğraf 1- Kanuni Sultan Süleyman'ın öne düğmeli ipek kaftanı, Topkapı Sarayı Müzesi, Envanter no: 13/58 (URL-1).

Osmanlı sarayı daima giyim kuşamı yönlendiren bir merkez olmuştur. Bu dönemde saray kadınları ve erkekleri için oldukça lüks kumaşlardan hazırlanan kaftanlar dönemin önemli giysileri arasındadır. Kaftanlar dönemin en ağır ipeklilerinden dokunmuş, bazılarında altın veya gümüş

alaşımli ipek iplik üzerine sarılmış klaptan adı verilen metal ipliklerle zenginleştirilmiş son derece gösterişli giysilerdir. Önleri ya bir sıra aralıklı birit ilikli düğmeyle ya da bedene karşılıklı dikilen ve çapraz denilen şeritlerle kapatılmıştır (Görünür ve Ögel, 2006: 63). Bu düğmeler özel şekilde, küçük bir kozalak biçiminde örülmüştür (URL-1).

Osmanlı döneminde gerek saray kesiminde gerekse sarayı örnek alan halk kesimine ait giysilerde kullanılan düğmeler, işlevselliğinin yanı sıra süsleyici bir unsur olarak sıklıkla görülmektedir. Sabia Tansuğ (1991: 296-298) Anadolu'da yaptığı araştırmalarda, bazen altın ya da gümüşten yapılmış üzeri değerli taşlarla bezeli her biri takı niteliğindeki düğmelere, bazen de sırma ya da ipek örgülü düğmelere kadın ve erkek giysilerinde rastladığını belirtmektedir. Bu durum saray modasının halk kesimine yansıdığıının en büyük göstergesidir.

Osmanlı kadın giyiminde 19. Yüzyıla kadar gözde olan üçeteklerde düğmelidir (Hasarlı, vd., 2010: 4). Boyu yere kadar uzanan üçetekler; yanları yırtmaçlı, önü açık, belden birkaç adet düğmeli olan bir tür entaridir. Değerli kumaşlardan hazırlanan bu giysiler vücut hatlarını belirli şekilde ortaya koymakta ve önden bele kadar şık düğmelerle süslenmekteydi (Apak vd. 1997: 127; Ocakoğlu, 2018: 1540).

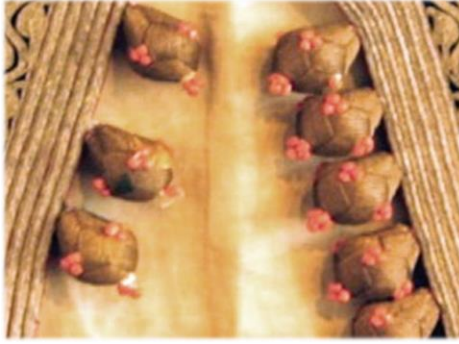


Şekil 1. Önü ve kolları birit düğmeli, işlemeli cepken örneği (Koçu, 1969: 51).

Osmanlı döneminin başlıca giyim eşyaları arasında olan cepken, camedan ve fermenelerin oya gibi örülerek hazırlanmış çok güzel düğmelerle süslenmiştir (Koçu, 1969: 98). Cepken, ceket yerine asker, esnaf, çiftçiler tarafından giyilen, giyen kişinin mevki ve mesleğine göre ipek veya sırma ile işlenmiş olanları bulunan bir dış giysidir. Camedan ise kısa, kolsuz bir tür yelettir (Koçu, 1969: 50-51). Hem cepken hem de camedanların yüzeyi işlemeli olanlarının önleri örme düğmelerle süslenmiştir. Osmanlı döneminde çuha, aba gibi kumaşlardan hazırlanan, özellikle esnaflar tarafından giyilen fermenelerin kenarları harçla süslenmiştir. Vücuda sıkıca oturan fermenelerin önleri çapraz kavuşurdu ve önlerinde örme düğmeler bulunmaktaydı (Koçu, 1969: 112).



Fotoğraf 2- Osmanlı dönemi 19. Yüzyıla ait kordon tutturma tekniği ile işlenmiş, ön kenarları karşılıklı olarak damla biçiminde örme düğmelerle süslenmiş bir cepken, (Gazi Üniversitesi Prof. Ülker Muncuk Okçuoğlu Müzesi, Envanter No: 355).



Fotoğraf 3- Düğmelerin örme işleminden sonra küçük mercan parçalarıyla süslendiği görülmektedir (Fotoğraf 2'den detay).



Fotoğraf 4



Fotoğraf 5

Fotoğraf 4-5 Osmanlı dönemi 20. Yüzyıla ait yaka kenarları karşılıklı olarak üçgen prizma formlu örme düğmelerle süslenmiş bir cepken (Gazi Üniversitesi Prof. Ülker Muncuk Okçuoğlu Müzesi koleksiyonu, Envanter No: 451)



Fotoğraf 6- 19. yy. başı-20. yy. sonuna tarihlenmiş Osmanlı dönemine ait pirpiri kaftan, (Metropolitan Müzesi - Newyork/ABD, Aksesuar No: C.I.67.43a-g) (URL-2)

3. Örne Düğmenin Analizi

Osmanlı dönemi giysilerinde kullanılan örme düğmeler yuvarlak (top), damla, oval, prizma formunda çeşitli şekillere sahiptir. Düğmeler kağıttan hazırlanan bir dolgu üzerine, sim veya sırma ile iğne kullanılarak özel bir örme tekniğiyle oluşturulmaktadır.

Osmanlı dönemine ait örme düğme örneklerinde altın ya da gümüşten çekilen, sim veya sırmanın kullanıldığı belirlenmiştir. Sim ve sırma, bu dönemde simkeş ya da sırmakeş adı verilen ustalar tarafından çok özel emek ve ustalık gerektiren bir işçilikle hazırlanmaktaydı. Altın, gümüş gibi madenlerin hadde denilen bir araçtan geçirilerek, iplik gibi ince bir şekilde sıyırılmasıyla oluşan tele sırma adı verilmektedir. Sim ise, gümüşten çekilen sırma tel üzerine altın yıldız vurulması ile elde edilen metal ipliğe denir (Sürür, 1976, 32).

Düğmenin yapımına kağıttan hazırlanan bir alt dolgu ile başlanır. Oluşturulan dolgunun üzerine örme işlemi gerçekleştirilir. Örme işleminde hangi tür düğme şekli belirlenmiş olursa olsun, her zaman aynı örme tekniği uygulanmaktadır.

3.1. Alt dolgunun işlem basamakları

Kullanılacak malzemeler: İnce kağıt, kurşun kalem, cetvel, makas, yapıştırıcı ve toplu iğne.

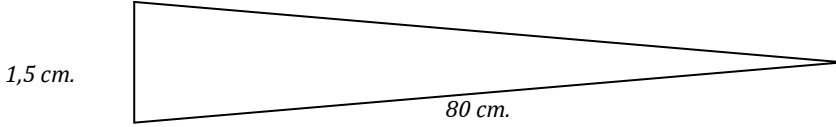
3.1.1. Alt dolguda kullanılacak şeklin belirlenmesi

Düğmenin altında kullanılan dolgu, düğmenin ana şeklini doğrudan etkilemektedir. Bu sebeple yuvarlak (top), damla, oval, üçgen prizma şekillerinden birisi seçilir.

3.1.2. Kağıttan Kalıbın Hazırlanması

Düğmenin büyüklüğünün tespit edildiği aşamadır. Bu işlem için ince bir kağıt tercih edilmelidir. Kağıdın ince olması sarım sırasında oluşan kağıt katmanlarının belirginliğini azaltacağı için önemlidir.

Hazırlanan kağıdın yüksekliği düğmenin boyunu, genişliği ise düğmenin hacimsel büyüklüğünü sağlamaktadır. Şekil 2’de yuvarlak (top) şekilli alt dolgunun kalıp çizimi yapılmıştır. Kalıbın yüksekliği 1,5 cm. genişliği ise 80 cm.’dir. Hazırlanacak olan şekle ve büyüklüğe göre üçgenin formunda ve uzunluğunda yapılacak değişikliklerle farklı şekiller elde edilmektedir. Üçgen prizma kalıp için genişliğin artırılarak sarım sayısının artırılması gerekir. Yükseklik düğme boyuna göre değiştirilebilir. Düğmenin damla şeklinde olması istendiğinde ise kalıp dik üçgene yakın bir şekilde hazırlanır. Böylece kağıdın sarım yoğunluğu alt kısma çekilerek damla formunu alması sağlanır.



Şekil 2. Yuvarlak (top) şekilli düğme için alt dolgu işleminde kullanılacak kağıt kalıp örneği.

3.1.3. Kağıttan Kalıba Son Şeklinin Verilmesi

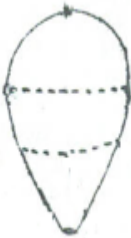
Kesilen kalıbın sarılarak son şeklinin verildiği aşamadır. Sarma işlemine kalıbın en geniş kısımdan başlanarak sivri uca doğru sarılır. Bunun için kağıdın 1,5 cm. olan kısmına kenara paralel olarak bir iğne yerleştirilir. Daha sonra kağıt boyunca iğne üzerine sıkıca sarılarak ucu yapıştırıcı ile sabitlenir. Ortadaki iğne çekilerek dolgu işlemi tamamlanmış olur.

3.2. Örme Tekniğinin İşlem Basamakları

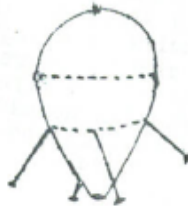
Kullanılacak malzemeler: Hazırlanan kağıt dolgu, dikiş iğnesi, toplu iğne, sim veya sırma, süsleyici gereç (kum boncuk, inci vb.).

3.2.1. Kalıbın İşaretlenmesi

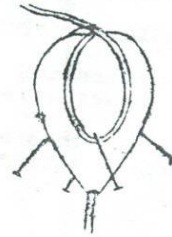
Örme işlemine başlamadan önce alt dolgunun delikleri yukarı ve aşağıya gelecek şekilde dik tutularak, dolgu iki paralel çizgi yardımıyla üç eşit parçaya ayrılır (Şekil 3). Üstteki çizgiye eşit boşluklar oluşacak şekilde dört yerinden 45° lik açı ile birer toplu iğne batırılır (Şekil 4).



(Şekil 3)



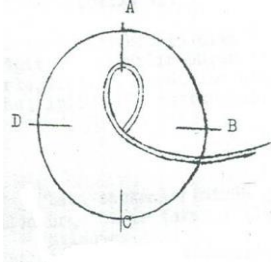
(Şekil 4)



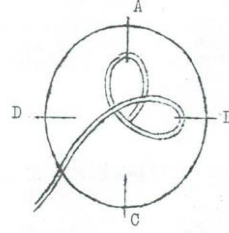
(Şekil 5) (Sain, 2015)

3.2.2. Örme İşlemine Hazırlık ve Başlangıç

Örme işleminde kullanılacak sim veya sırma iğneye geçirilir. İplik iğne yardımıyla topun içinden aşağıdan yukarıya doğru geçirilerek yukarıdan çekilir. Başlangıçta iplik herhangi bir toplu iğnenin etrafından sağdan sola doğru devam edecek şekilde dolandır (Şekil 5).



(Şekil 6)



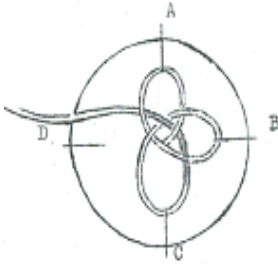
(Şekil 7) (Sain, 2015)

3.2.3. Örme İşlemi

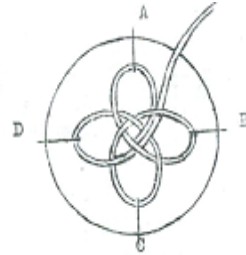
İlk adımdan sonra sürekli soldan sağa doğru çalışmak şartıyla hemen yanındaki toplu iğnenin sağından soluna doğru iplik tekrar geçirilir (Şekil 6). İşleme bu şekilde döne döne iplik katları yan yan ve düzgün sıralanacak biçimde devam edilir (Şekil 7). İlk sıra tamamlandığında birinci ipliğin üzerinden, devam eden ipliklerin ise bir altından bir üstünden geçirilerek başlangıç noktasına gelinir (Şekil 8). Bu işleme aynı disiplinle ve iplikler her defasında yan yana getirilerek devam edilir (Şekil 9). Böylece top şeklindeki dolgunun yüzeyi tamamen kapanacak şekilde örülerek tamamlanmış olur.

3.2.4. Düğmenin Süslenmesi

Bazı eski örneklerde düğmenin inci, mercan gibi gereçlerle süslenildiği görülmüştür. Düğmenin süslenmesi için örme işlemi tamamlandığında iplik düğmenin içindeki delikten yukarı çekilerek süsleme işlemine geçirilir. İğne örgü ipliklerinin altından birleşim noktalarına geçirilerek bu kısımlara birer süsleyici gereç tutturulur. İşlem sonunda iplik örgü ipliklerinin altına gizlenerek sabitlenir.



(Şekil 8)



(Şekil 9) (Sain, 2015)



Fotoğraf 6- Örne işlemleri tamamlanmış yuvarlak (top) şekilli düğme (Kaynak kişi: Mine Can).



Fotoğraf 7- Örne tekniğinin yatay düzlemde görünüşü (Kaynak kişi: Mine Can).

Sonuç

Giysiyi tamamlayan aksesuarlardan biri olan düğmenin eski çağlardan beri kullanıldığı bilinmektedir. Geçmişte düğme çok özen gösterilerek tasarım ve imalatı yapılan, giyilen giysileri tamamlayan, özel taşlar ya da altın, gümüş gibi değerli metallere hazırlanan, kullanan kişinin statüsünü belirleyen ve sadece görünümünü değil kişiliğini de sembolik olarak gösteren çok önemli bir unsurdur. İnsanların giydikleri giysilerin üzerindeki düğmeler basit bir ilikleme aracı değil, gerçekten giyen kişinin zenginlik ve makam göstergesi olarak kabul edilmiştir.

Tarih boyunca pek çok medeniyette olduğu gibi Osmanlı döneminde de düğme yapımına önem verilmiştir. Özellikle giyim kuşamı yönlendiren bir merkez olan Osmanlı sarayında servet ve kudreti temsil eden kişilerin son derece kıymetli kumaşlardan üretilmiş giysilerinde, elmas, yakut, firuze, yeşim ve zümrütle yapılmış düğmeler kullanılmıştır. Bunlar arasında altın veya gümüşten çekilen çok ince teller aracılığı ile örülerek oluşturulmuş olan düğmeler çok özel ve önemli bir grubu oluşturmaktadır.

Osmanlı döneminde sim, sırma ve klaptan gibi metal ipliklerin sadece işleme ve dokuma yapımında değil, aynı zamanda düğme yapımında da kullanıldığı anlaşılmıştır. Osmanlı döneminde kaftan, cepken, camedan, üçetek gibi özel giysilerde sıklıkla kullanıldığı görülen örme düğmelerin bazı giysilerde ilikleme özelliğinin dışında kıyı boyunca yan yana tutturulmuş

olması, giysilerin düğme aracılığı ile adeta bir mücevher gibi süslediğinin bir göstergesidir.

Osmanlı dönemi giysilerinde kullanılan örme düğmeler yuvarlak (top), damla, oval, prizma formunda çeşitli şekillere sahiptir. Kağıttan hazırlanan bir dolgu üzerine, özel bir örme tekniğiyle oluşturulan düğmelerin yapımında, sim veya sırma gibi metal iplikler kullanılmıştır. Ayrıca bazı düğmelerde inci, mercan gibi yarı değerli gereçlerin de süsleyici unsur olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.

Osmanlı döneminde Türk el sanatlarının en güzel örneklerinin saray ve çevresi için üretildiği bilinmektedir. Sarayın yanı sıra kendisine sarayı örnek alan halk kesiminde de üretimi gerçekleştirilen giysiler bugün yerli ve yabancı müzelerde sergilenmektedir. Dönemin moda anlayışı içinde tasarlanan ve her biri sanat eseri niteliğinde olan bu eserler hakkında yeterince araştırma yapılmamış olması oldukça düşündürücüdür. Bu sebeple çalışmada unutulmuş el sanatlarının belgelenmesi, gelecek nesillere aktarılması, moda ve kültür tarihimize ait değerlerin tanıtılması amacıyla örme düğmenin teknik analizi yapılmıştır. Çalışmanın bundan sonra yapılacak araştırma ve günümüze uygun yeni tasarımlara kaynak oluşturması adına faydalı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Ana Britanica genel kültür ansiklopedisi*. (1987). C. III, İstanbul; Ana.
- Apak, M. – Gündüz, F. – Eray, F. (1997). *Osmanlı dönemi kadın giysileri*. Ankara: Kültür.
- Başbuğ, S. (1964). *Türk işlemleri*. İstanbul: Ceylan.
- Gargi, Z. (2007). *Ege bölgesi geleneksel kadın giyiminde bel aksesuarları (İzmir, Manisa, Aydın örneğinde)*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Görünür, L. - Ögel, S. (2006). Osmanlı kaftanları ile entarilerinin farkları ve kullanılışları, *itüdergisi/b*, C. 3 (1), 59-68.
- Hasarlı, G. - Ocakoğlu, N. - Kıcıroğlu, B. (2010). XVIII ve XIX. yüzyıl Osmanlı sarayı kadın giysileri ve bir modernizasyon çalışması. *MYO-ÖS 2010- Ulusal Meslek Yüksek Okulları Öğrenci Sempozyumu bildirileri*, Düzce.
- Koçu, R. E. (1969). *Türk giyim kuşam ve süslenme sözlüğü*. Ankara; Sümerbank Kültür.
- Tansuğ, S. (1991). Karacaoğlan ve Türk giyiminde düğmeler. *II. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu, Çukurova Üniversitesi bildirileri*, Adana.
- Ocakoğlu, N. (2018). Osmanlı sarayı kadın giysileri ve günümüz giysi tasarımına bir uyarlama. *Ulakbilge*, 6 (30), 1537-1548.
- Ögel, B. (1985). *Türk kültür tarihine giriş V: Türklerde giyecek ve süslenme*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

- Ögel, B. (2001). *Türk mitolojisi II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Özbağı, T. - Ülger N. (2009). Fonksiyonel ve süsleyici özelliği olan düğmenin dikişteki yeri. *Acta Turcica Online Tematik Türkoloji Dergisi*, 2 (2), 144-150.
- Sain, B. (2005). *Kopya bakım ve onarımlarda izlenecek yöntem ve uygulamalar*. (Ders notu), Ankara Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Sanatta Yeterlik Programı El Sanatları Eğitimi Ana Bilim Dalı.
- Sürür, A. (1976). Türk işleme Ssanatı. *Türk Süsleme Sanatları Serisi: 4*, İstanbul: Ak.
- Temel britanicca temel eğitim ve kültür ansiklopedisi*. (1992). C. V, İstanbul: Ana.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://islamansiklopedisi.org.tr/kaftan> (Erişim: 11.08.2020)

URL-2:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/80007326?utm_source=pinterest&utm_medium=social&utm_campaign=wedding (Erişim: 08.10.2020)

II. DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİ VOGUE DERGİ KAPAKLARINDAKİ KADIN İMGESİ VE GİYİM ANLAYIŞI ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ÇÖZÜMLEME



A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE WOMAN IMAGE AND DRESS SENSE ON VOGUE MAGAZINE COVERS OF THE WORLD WAR II ERA

Semay TANYER* - Kafiye Özlem ALP**

ÖZ: Moda yalnızca estetik bir anlayış biçimi olmayıp aynı zamanda güçlü yan anlamlar içeren, birçok alandan etkilenecek şekilde alan ve sürekli değişen sosyo-kültürel bir olgudur. Özellikle büyük krizlerin yaşandığı savaş yıllarının moda ve giyim üzerindeki etkisi, kadın giyimindeki biçimsel ve estetik dönüşümün yanısıra zorunlu sosyolojik bir takım etkileri de beraberinde getirmiştir. Bu çalışmanın temel amacı Vogue dergisinin II. Dünya Savaşı dönemi kapaklarının göstergebilimsel açıdan incelenerek, savaşın kadın imajı, moda ve giyim üzerindeki yansımaları araştırmaktır. Aynı zamanda modanın sembolik ve yananamlarla birlikte, dönemin etkisiyle nasıl şekillendiği belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmanın evreni II. Dünya Savaşı döneminde yayımlanmış olan 143 adet Vogue dergi kapağından oluşmaktadır. Örneklemi ise, özellikle Amerika'nın savaşta etkin olduğu 1942, 1943 ve 1944 yıllarından bir adet olmak üzere toplam üç adet dergi kapağı, amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. Çalışmada Vogue dergi kapakları göstergebilimsel açıdan Roland Barthes'in anlamlandırma şeması üzerinden incelenmiş, kapakta yer alan kadın fotoğraflarının yananamları kültürel kodlar üzerinden, yazılı göstergeler ise kapak üzerindeki sloganlar incelenerek yorumlanmıştır. Dönemin moda ve giyim anlayışı üzerindeki etkisi ise metinlerarasılık kuramından modaya uyarlanarak Th. F. Broden tarafından oluşturulan giysilerarasılık kuramı üzerinden incelenmiştir. Sonuç olarak Vogue dergi kapaklarında kadın imgesinin; vatansever, yardımsever, barışçıl, fedakâr, en az erkekler kadar savaş döneminde etkin ve söz sahibi, göreve hazır, güçlü bir kadın profili yansıtıldığı görülmüştür. Savaşın kadın giyimi üzerinde büyük etkisi olduğu, sivil kıyafetlerde dahi haki, "Kızıl Haç" ve Amerikan bayrağı yansıması olarak beyaz, kırmızı, lacivert renklerinin kullanıldığı, özellikle ceket ve şapkalarda askeri üniforma etkilerinin görüldüğü, saç, makyaj ve aksesuarlarla birlikte maskülen ve feminen etkinin dengelendiği saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Moda, Vogue Dergisi, II. Dünya Savaşı, göstergebilim, kadın giyimi.

ABSTRACT: Fashion is not only a form of aesthetic understanding, but also a socio-cultural phenomenon that contains strong connotations, takes shape by being influenced by many areas and is constantly changing. Particularly, the effects of world war period, during which great crises were experienced, on fashion and clothing brought along a formal and aesthetic transformation in women's clothing, as well as a number of obligatory sociological effects. The main purpose of this study is to investigate the reflection of war on women's image, fashion and

* Öğr. Gör. - Tarsus Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü / Tarsus - semaytanver@gmail.com (ORCID ID: 0000-0001-7325-208X)

** Doç. Dr. - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü / Ankara - k.ozlem.alp@gmail.com (ORCID ID: 0000-0002-2444-8446)



This article was checked by Turnitin.

clothing by examining the covers of World War II period semiotically. At the same time, it was tried to determine how fashion was shaped by the effect of the period, together with its symbols and connotations. The population of the study consists of 143 Vogue magazine covers published during the Second World War. The sample was determined by the purposeful sampling method, with a total of three magazine covers, one from 1942, 1943 and 1944, when the United States was active in the war. In the study, Vogue magazine covers were examined semiotically through Roland Barthes' semiological scheme, the connotations of the women's photographs on the cover were interpreted through cultural codes, and the written signs were, on the other hand, interpreted by examining the slogans on the cover. The effect of the period on the fashion and dressing sense were studied through the interweaving theory that had been adapted from the intertextuality theory to fashion and created by T. F. Broden. As a result, it has been observed that the image of women on Vogue magazine covers reflects a patriotic, benevolent, peaceful, self-sacrificing woman, who is at least as active as men during the war and has a voice, ready for duty, and a strong woman. . It has been found that the war had a great impact on women's clothing, the colors of white, red and navy blue were used as the reflection of the khaki, " Red Cross " and the American flag even in civilian clothes, military uniform effects were seen especially in jackets and hats, and the masculine and feminine effect was balanced with hair, make-up and accessories.

Keywords: Fashion, vogue journal, World War II, semiology, women's clothing.

Giriş

Moda dönemin şartlarıyla şekillenen ve yaşayan bir olgudur. Var olduğu dönem içerisinde moda doğar, büyür, yaygınlaşır ve ölür. Dolayısıyla moda yaşadığı dönemin pek çok unsurundan etkilenecek şekilde alır ve bu unsurların yansıması olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda modanın zengin bir gösterge alanı olduğu ve sembolik anlamlar içerdiği söylenebilir. "Öte yandan moda yananamları güçlü psikolojik, sosyolojik, kültürel ve dinsel birçok maddi öğelerden yararlanarak bahsi geçen maddi öğelerin evren tasarımlarına gönderme yapar" (Waquet ve Laporte, 2011: 68).

Kültürün anlam üreten diğer alanlarında olduğu gibi moda alanı da, sosyo-kültürel, tarihsel, sosyo-ekonomik, coğrafi, inançlar gibi değişkenler bağlamında üretilen kodlar, çok parametrelili sistemler kurabilmesi nedeniyle önemli bir gösterge alanıdır.

Göstergeleri farklı yaklaşımlarla inceleyen göstergebilim en genel anlamıyla, "gösterge dizgelerinin işleyişini bilimsel bir yöntemle inceler ve betimler. Göstergeler ise başka bir şeyi temsil eden biçim, nesne, olgu vb. olarak tanımlanır. Değişik gereçlerin kullanımıyla gerçekleşen dizgeler anlamlı bütünler oluşturur. Anlamlı bütünlerin birimlerini gösterge olarak adlandırmak mümkündür" (Rifat, 1992: 11-12). Bu anlamlı bütünü oluşturan dizgeler moda göstergelerinde giysilerden, mobilyalara, mimariden davranışlara kadar uzanan geniş bir kapsamı içerir. Modanın bu geniş kapsam alanı onun bir gösterge olarak çok yaygın incelenmesini getirmiştir. Göstergebilim alanında önemli çalışmalara imza atmış olan Roland Barthes, geniş anlamda kültürü yorumlanması gereken bir gösterge olarak ele alırken, moda göstergelerini de bu geniş alanın içinde incelemiştir.

“Barthes için moda dizgesi bir anlamlandırma sürecidir, modaya ilişkin bütün anlamlar bu dizgeye aittir” (İnal, 2003: 19). Barthes modayı anlamlandırma sürecinde değiştirim kavramı üzerinde de durur. Barthes’a göre değiştirim, bir sanatsal biçimin anlamlı birimlerinin değiştirim işlemiyle başka giysiler üzerinde kullanılmasıdır. “Giysiler ve giysi aksesuarlarının (şapka, bere, kravat, çal, ayakkabı vb.) tümü paradigmalardan oluşan dizimlerdir” (Fiske, 2003: 84). Fiske’e (2003) göre “seçimin olduğu her yerde bir anlam vardır ve seçilemeyen şeyler seçilen şeyin anlamını belirler”. “Buna göre giyim paradigmaları içerisinden yapılan bir seçim, seçimi yönlendiren dinamiğin (mekn, cinsiyet, yaş, din, meslek, sosyal statü, vs.) göstereni olmaktadır” (Ruşan, 2019: 86). Bu bağlamda modanın topluma dair izler taşıması ve birçok alandan yararlanarak göndermelerde bulunması ve gösterge özelliği taşıması göstergebilim açısından önem taşımaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı, moda ve yaşam dergisi olan Vogue’un II. Dünya Savaşı dönemi kapaklarının göstergebilimsel açıdan incelenmesiyle, savaşın dönemin kadın imajı, moda ve kadın giyimi üzerindeki yansımaları araştırmaktır. Aynı zamanda modanın sembolik ve yananlamlarla birlikte, içinde bulunduğu dönemin etkisiyle şekilleniği belirlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda çalışma kapsamında, dönemin moda üzerindeki etkisini gözlemleyebilmek açısından modaya doğrudan etki eden spesifik bir dönem seçilmeye çalışılmıştır. Moda ve yaşam dergisi olan Vogue’un II. Dünya Savaşı döneminde yayımlanan sayılarının kapak fotoğrafları göstergebilimsel açıdan incelenmiştir. Çalışmanın evreni II. Dünya Savaşı döneminde yayımlanmış olan 143 adet Vogue dergi kapağından oluşmaktadır. Örnekleme ise Amerikan dergisi olan Vogue sayılarından özellikle Amerika’nın savaşta etkin olduğu 1942, 1943 ve 1944 yıllarından birer adet olmak üzere üç dergi kapağı, “amaçlı örnekleme ynetemi”yle (Ural, 2011:45) seçilerek belirlenmiştir. Vogue kapakları kadın imgesi ve dönemin moda anlayışı üzerinden iki ayrı şekilde ele alınmıştır. Çalışmada dergi kapaklarının göstergebilimsel açıdan genel bir analizi yapıldıktan sonra kadın imgesi Roland Barthes’ın anlamlandırma şeması üzerinden incelenmiş, kapakta yer alan kadın fotoğraflarının yananlamları üzerinde durulmuştur. Yazılı gösterge olarak kapak üzerindeki sloganlar incelenerek yorumlanmıştır. Dönemin moda ve giyim anlayışı üzerindeki etkisi ise Julia Kristeva’nın metinlerarasılık kuramından modaya uyarlanarak oluşturulan Th. F. Broden tarafından ortaya atılan giysilerarasılık kuramı üzerinden incelenmiştir.

Literatür taramasında “Vogue” dergi kapağı üzerinden dönemin giyim anlayışı ve kadın imgesi üzerine yapılan bir araştırmaya rastlanmamasına rağmen dergi kapakları üzerine yapılan çalışmaların olduğu grlmştir. Ekim (2011), yüksek lisans tezinde Türk patentli kadın dergisi olan Elele’nin kapaklarını görsel tasarımları açısından incelemiştir. Kapaklardaki görsel ve dilsel iletilerin çözümlemesini yaparak dergi kapaklarının hedef kitleye ve zamana göre nasıl değişim gösterdiğini ve söz konusu iletilerin alıcı

tarafından algılanışını gözlemlemek amaçlanmıştır. Bu bağlamda çalışmada göstergebilimin temel kavram ve ilkelerinden yola çıkılarak seçmeci bir yöntem kullanılmıştır. Tufan (2018), çalışmasında “Cosmopolitan” ve “Aysha” dergilerini göstergebilimsel açıdan çözümleyerek dergi kapaklarında yansıtılan kadın imajını araştırmıştır. Her iki dergide de kadının fit, güzel, modayı takip eden ve cinsel kimliği ön planda tutulan bir imge olarak yansıtıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Göstergebilim ve Moda

Anlam bulma ve anlamlandırma çabası bir bakıma insanın varoluşunu sürdürme çabasıdır. Göstergebilim, insanların karşılaştıkları yalın ya da karmaşık dizgeleri anlamlandırma olgusuyla çözümlemesine olanak tanır. “Türkçede göstergebilim diye adlandırılan bilim dalı da en yalın tanımıyla, gösterge dizgelerinin işleyişini bilimsel bir yöntemle inceler ve betimler. Göstergeler duyularımız aracılığıyla algıladığımız, kendileri dışında “başka bir şeyi temsil eden biçim, nesne, olgu vb. olarak tanımlanır” (Rifat, 1992: 12).

Batı dillerinde semiyotik ve semiyoloji olarak kullanımına rastlanan terimler Türkçe’de göstergebilim terimiyle ifade edilmektedir. Bu konuyla ilgili farklı yaklaşımlar mevcuttur. Kimi araştırmacılar semiyoloji ve semiyotik terimlerini birbirleri yerine kullanırken diğerleri ise (Kıran, 1987’den akt. Çiçek, 2016: 142; Rifat 1992: 14) her iki terimin birbirinden ayrılması gerektiğini vurgular. Rifat semiyolojiyi günümüzde doğrudan doğruya bildirişim amacıyla yaratılmış dizgelerdeki göstergeleri yine bildirişim sürecindeki işlevleri açısından araştıran ve dilbilim betimleme yöntemini kullanan etkinlik alanı olarak tanımlarken semiyotik terimini ise bir dizge içindeki anlamların oluşumunu üretiliş biçimini yeniden yapılandıran ve bu amaçla kendine özgü bir kuram geliştiren etkinlik alanı olarak tanımlar (Rifat, 1992: 14).

Çağdaş göstergebilimin temelleri Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce tarafından atılmıştır. Saussure ölümünden sonra öğrencileri tarafından derlenip yayınlanan Genel Dilbilim Dersleri adlı yapıtında dil dışındaki göstergelerin incelenmesinin yolunu açan bir bilim dalı kurulmasını savunur (Saussure, 1998). Bu bilim dalını Fransızca terim olan “semiologie” olarak isimlendirir. Gösterge dizgelerinin işleyişini inceleyen göstergebilimde “Saussure, göstergenin, gösteren (singifield) ve gösterilen (signifier) kavramlarının birbirleri ile ilişkisinden oluştuğundan bahseder” (Saussure, 1998: 111).

Çağdaş göstergebilimin bir diğer öncüsü olan Charles Sanders Peirce ise dilsel ve dil dışı göstergeleri kapsayan bir kuram tasarlayarak bu alanı “semiotic” olarak isimlendirir. Peirce Saussure’un tersine göstergeleri görüntüsel gösterge (ikon), belirti (index) ve sembol (symbol) olarak sınıflandırır. “Görüntüsel gösterge (ikon) gösterge ile gösterilen arasında benzerlik ilişkisi kurar, belirti (index) neden sonuç ve tecrübeye dayalıdır,

Sembol (symbol) ise bir ön kabul ile oluşturulur” (Bülbül – Oğuz, 2012: 1161).

Charles Morris, Louis Hjelmslev, Roland Barthes, Algirdas-Julien Greimas ve Julia Kristeva gibi birçok araştırmacı da antik çağdan beri çeşitli görüşler öne sürülen göstergebilim üzerine araştırmalar yapmış önemli isimlerdir.

Göstergebilim, içinde anlam barındıran, hem kendisi hem de kendisi dışında bir temsil niteliği olan her dizgeyi çözümlene ve yorumlama fırsatı sunan bir yöntem olarak ele alınabilir. Moda ise “...insanların, hem belli bir zaman dilimine uygun görünümlere ilişkin güçlü normları hem de olağanüstü bir seçenek zenginliğini barındıran kültürün belli bir biçimini kendi amaçları doğrultusunda nasıl yorumladıklarını incelemek için eşsiz bir alandır” (Crane, 2018: 13). Bu bağlamda moda ve giyim anlayışı da her dönemin kendi içindeki dinamiklerden etkilenerek dönemi anlamlandırma ve çözümlene fırsatı sunar. Bu bakımdan moda tarihsel bir bellek ve arşiv işlevini de üstlenir. Geniş kültür alanının önemli bir parçası olan moda, tarihsel, ekonomik, sosyal, psikolojik, estetik, siyasi ve inanç boyutlarıyla ele alınıp incelenebilecek çok parametrelili bir olgudur.

17. yüzyılda moda yalnızca tarz ve üslup olarak yorumlanırken günümüzde ise bu algı değişerek bir hareket olarak adlandırılır. Moda kavramı uzam ve zaman içinde evrensellik taşıyan toplumsal ve psikolojik bir fenomen oluşturur (Waquet ve Laporte, 2011: 9-10).

Modanın temel unsurlarından olan giysinin asıl amacı “korumak” olsa da, zamanla modanın göstergesi olarak rol almaya başlamıştır. “Herkesin nesnelere gördüğü yerde göstergebilimcinin gördüğü göstergelerdir” diyen Umberto Eco’nun tanımlamasına göre, bir bildiri aktarmak ereği olan her giysi istemli bir göstergedir” (Aktulum, 2019a: 11).

Moda göstergeleri büyük ölçüde kültür göstergeleri içerisinde ele alınagelmıştır. Bunun en önemli nedeni modanın kitlesel bir davranış biçimi sunması ve dolayısıyla bireysel değil toplumsal yönüdür. Modanın bu toplumsal yönü onun etki alanının genişliğini ve aynı zamanda toplumsal belirli kırılmalara ve dönüşümlere çok hızlı yanıt verdiğini vurgular. Strauss (2013: 15), kültürü, bütünüyle anlamlı bir iletişim kodu ve fiziki dünyanın bir temsili olarak tanımlarken aynı zamanda kültürün bir anlam verme tarzı olduğundan da söz eder. Modanın keyfi ya da rastgele bir düzenleme biçimi olmayıp bu kültürel, toplumsal ve iletişimsel boyutu onun anlamlı bir gösterge olarak ele alınıp incelenmesini gerekli kılmıştır. Öyle ki, coğrafi etkilerden inanç biçimlerine, savaş dönemlerinden refah dönemlerine dek farklılıklar gösteren moda olgusu, temelde anlamlı dizgelerden oluşan bir gösterge sistemi olarak ele alınmaktadır.

“Moda alanında çalışmalar yapan göstergebilimcilerden biri olan Roland Barthes (1967), *Système de la Mode*’u (Moda Dizgesi) adlı yapıtında moda dizgesini yapısalcılığın ve göstergebilimin dayattığı ‘kapalı yapıt’ anlayışıyla kavramaya çalışmıştır” (Aktulum, 2019b: 2). Barthes

çalışmasında modayı moda metinlerinden yola çıkarak incelemiştir. Moda metinlerinin kendine özgü bir dil olduğunu ve okuyucuyu yönlendirici etkiye sahip olduğundan söz etmiştir. Barthes göstergebilimci yaklaşımla moda betimlerini ele alarak giysinin asıl işlevi olan korumak dışında gösterge işlevinin olduğundan bahsetmiştir. “Barthes, modaaya yönelik göstergebilimci yaklaşımını Saussure’ün “Genel Dilbilim Dersleri”nde göstergelerin genel bilim beklentisine uygun olarak yapar” (Aktulum, 2019b: 2). Barthes, Saussure’un yaklaşımına atıfla halk giysilerini, değişmez özelliklerde oldukları için dil olarak tanımlarken, özel tasarım giysilerinden ise söz olarak bahseder.

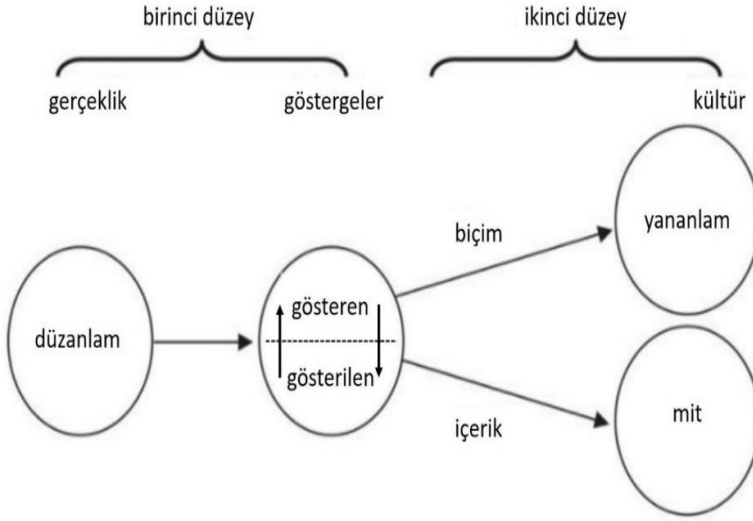
Barthes (1967) “Moda Dizgesi” çalışmasında üç giysi türünden bahseder. Bunlar görüntü giysi, yazılmış giysi ve gerçek giysidir. Görüntü giysi gerçek giysiye göndermede bulunan fotoğraflanmış veya desen olarak resmedilmiş giysi türüdür. Yazılmış giysi dil ile betimlenen giysi türüdür. “Görüntü giysi ve yazılmış giysi yapıları ve gereçleri farklı olmasına rağmen gerçek giysiye göndermede bulunur. Gerçek giysi ise tüketilemez ve giysinin gerçekliğinin bir bölümüdür. Genel bir dile gönderme yapar ve o dilden çıkan her giysi söze karşılık gelir. Görsel ve sözel giysiler de dilin somutluk kazanmış özel biçimleridir, onlar da söze karşılık gelirler. Bu durum ortak dilin sürekli dönüştürülmesiyle yeni sözler üretilmesine imkân tanır “ (Aktulum, 2019b: 3). “Barthes Moda Dizgesi’nde düz anlam ve yan anlamın ayrılmazlığını vurgulamıştır” (İnal, 2003: 19). Düzanlam giysinin bilinen anlamını yansıtırken yananlam metaforik bir anlatıma sahip olur. Bu aşamada giysiye gerçek anlamının ötesinde başka anlam yüklenir. Dolayısıyla yananlam değeri yüklenmiş her giysi artık *şiiresel* sayılır. “Barthes, göstergebilimsel çözümlemenin, bütün olguların dilin dizim ve dizge eksenini üzerinden ele alınmasıyla mümkün olabileceğini söyler” (Bircan, 2013: 24). Barthes (1979) “Göstergebilim İlkeleri” adlı eserinde dizim ve dizgeyi giysi, besin, mobilya ve mimarlık örnekleri üzerinden açıklamıştır. Barthes’a göre giysi de metin gibi anlamlı bildirisi olan dizgelerden meydana gelir.

	Dizge	Dizim
Giysi	Bedenin aynı noktasında aynı anda bulunmayacak olan ve değişimi giyimsel anlamın da değişmesine yol açan parçalar, ek parçalar ya da ayrıntılar öbeği: Şapka/kasket/bere vb.	Aynı kıyafette değişik öğelerin yanyana bulunması: Etek-bluz-ceket.

Tablo 1: Barthes’in giysi üzerine dizge ve dizim örneği (Barthes, 1979: 57).

“Barthes dilbilimsel çözümlemeden göstergebilimsel çözümlemeye geçerken düzanlam (denotation), yananlam (connotation), üstdil (metallanguage) gibi gösterge düzlemlerinden yararlanmıştır. Bu üç anlamlama dizgesi de bir anlatım (gösteren) ve bir içerik (gösterilen)

dizgesine sahiptir” (Bircan, 2013: 25). Barthes’ın anlamlandırma şeması iki düzeyden meydana gelmektedir. Birinci düzey gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşan yorumsuz olarak görülen her şeyi kapsayan gerçeklik düzlemidir. İkinci düzey yananlam düzlemidir. Birinci düzeyin göstergesi ikinci düzeyin göstereni haline gelmesiyle duygu, heyecan ve kültürel değerler ile yorumlanan düzlem meydana getirilir (Fiske, 2003: 116). “Yananlam mit ve çağrışım boyutlarına sahip olduğu için öznel yorumları ve sosyokültürel durumları içerir ve ideolojilerin, anlatıların çözümlemesinde kullanılır” (Bircan, 2013: 25).



Tablo 2: Barthes’ın anlamlandırma şeması (Fiske, 2003: 120).

Roland Barthes (1967), “Moda Dizgesi” çalışmasını, Mikail Baktin’in söyleşimcilik kuramının henüz bilinmediği ve öğrencisi Julia Kristeva’nın metinlerarasılık kuramının oluşturulmadığı dönemde yazmıştır. Barthes söz konusu çalışmasında modanın göndergeselliği boyutuna değinmekten öteye geçemezken kapalı yapıt anlayışına göre moda incelemesinde bulunmuştur (Aktulum, 2019b: 2). Barthes’den sonraki dönemde Julia Kristeva’nın metinlerarasılık kuramında kapalı yapıt anlayışı yerini açık yapıt anlayışına bırakmıştır. Metinlerarasılık yaklaşımı zamanla başka sanatsal alanlarda da kullanılmaya başlamıştır. Moda da metinlerarasılık kuramının kullanıldığı alanlardan biri olmuştur. Thomas F. Broden *le Tissue comme texte: l’intertextualité de la mode vestimentaire (Metin olarak kumaş: giysi modasının metinlerarasılığı)* adlı yazısında moda alanında metinlerarasılık kuramını kullanmıştır (Aktulum, 2019a: 10).

Metinlerarasılık Julie Kristeva tarafından M. Baktin’in söyleşimcilik kuramından esinlenerek ortaya attığı bir yaklaşımdır. “Kristeva’ya göre metinlerarasılık bir metnin metinsel yapısının başka metinlerden alınan birçok kesitin dönüşümleriyle oluşmasını sağlayan metinsel bir etkileşimdir.

Metinlerarasılıkta amaç taklit etmek değil üretkenlikle birlikte önceki metinlerden gelen sözcelerin bir araya getirilerek yeniden-yazılması işlemidir (Aktulum, 2000: 40-44).

“Giysilerarasılık kavramı Th. F. Broden tarafından M. Bahtin’in söyleşimsellik, J. Kristeva’nın ve Roland Barthes’in metinlerarasılık kuramlarından yola çıkarak önerilmiştir” (Aktulum, 2019a: 16). Metinlerarasılık kuramında metinler arasındaki ilişkiden yola çıkılarak yeniden yazma işlemi gerçekleştirilirken, giysilerarasılık kuramında da bu anlayıştan yola çıkılarak metnin yerine giysi konulup giysilerin uyarlanışına değinilmiştir. Metinlerarasılık kuramının izleri moda da görülmektedir. Öyle ki geçmiş dönem etkileri günümüz modasına uyarlanarak tekrar karşımıza çıkabileceği gibi hazır giyim ürünlerinde ise temel kalıp üzerinden esinlenerek üretilen giysiler ortaya koymak mümkündür. Üretilen yeni giysi, esinlenen ürünle birebir benzerlik göstermese de paralel özellikler taşımaktadır.

“G. Genette’in tanımladığı üstmetinsellik giysiye uyarlanarak üstgiysisellik olarak önerilir” (Evecen, 2014: 103). “Üstgiysisellik, bir giysiyi ya da giysi bileşenini değişik tip kostümlere ya da giysi bileşenlerine bağlayan kapsayım ilişkisini belirtir” (Aktulum, 2019a: 18). Giysiler genel sınıflandırmalara tabi tutulmaktadır. Bu sınıflandırmalar koleksiyonların oluşturulduğu sezonlar, giysilerin kullanım alanlarına yönelik sınıflandırmalar veya giysi türleri olarak oluşturulabilir.

Moda, içinde bulunduğu dönem olaylarından etkilenen, kendini yineleyen bir olgudur. Dolayısıyla güncel moda ürünlerinde geçmişin izlerine rastlamak mümkündür. Tasarımcılar “üstgiysisellik” teriminde olduğu gibi model özelliklerini veya tasarım unsurlarının temelini oluşturan özellikleri göz önünde bulundurarak geçmiş stilleri tasarımlarına yansıtabilirler. Jacobson tarafından “bir sözce içinde sözce, bir ileti içinde ileti, bir sözce üzerine sözce” (Jacobson, 1967: 177’den akt. Aktulum, 2000: 94) olarak tanımlanan alıntı moda tasarımında tasarımcıların giysileri değişime uğramadan taklit etme durumlarıyla bağdaşmaktadır. Alıntıda taklitten veya yüksek oranda benzerlikten bahsetmek mümkün olacaktır.

Kültürel birikim bir metni üstmetin, bir giysiyi üstgiysi olarak sınıflandırmaya yarar. Her metin, her giysi belleksel bir birimdir (Aktulum, 2019a: 20). İçinde bulunulan ve geçmiş olaylardan doğrudan veya dolaylı olarak etkilenip şekillenen moda tasarımının kültürel bellekle şekillendiğini ifade etmek yanlış bir yaklaşım olmayacaktır. Bu nedenle dönem giysilerindeki göstergelerin yorumlanabilmesi ele alınan dönemin detay ve özelliklerinin incelenmesiyle mümkün olacaktır. Giysi özellikleri geçmiş dönem izlerini taşıyabileceği gibi yaşanan dönemdeki etkin durumlar veya kısıtlamalar da dönem giysilerinde yansımalar olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Savaş Dönemi Moda ve Giyim Anlayışı

II. Dünya savaşı birçok milletin yer aldığı 1939-1945 yılları arasında nükleer silah ve kitlesel sivil ölümlerin gerçekleştiği büyük yıkımlara sebep olan küresel askeri çatışmadır. Dünya tarihinin tanık olduğu büyük kayıplar verilen en kanlı savaştır. II. Dünya savaşı sırasında savaşa katılan ülkeler ekonomik, endüstriyel, bilimsel, sivil ve askeri güçlerini ortaya süren büyük bir seferberlik içinde olmuşlardır. Küresel çapta bu denli etkiye sebep olan savaş, diğer tüm alanlarda olduğu gibi, dönemin moda ve giyim anlayışını da etkilemiş, köklü değişikliklere gidilmesine neden olmuştur.

II. Dünya Savaşı moda endüstrisi, tasarım ve üretim anlayışı konusunda büyük bir değişimi zorunlu kılmıştır. Modanın merkezi olan Paris, Alman işgali sonrasında önemini yitirmiş, savaş dönemi önemli moda evlerinin kapanmasına neden olmuştur. Hammadde ve üretim olanaklarının kısıtlı olması, daha çok askeri kıyafetlere ağırlık verilmesi gibi nedenlerden ötürü, süse ve gösterişe dayalı giysiler yerine daha sade, kullanışlı, dayanıklı giysiler zorunlu olarak kullanılmıştır. Savaş etkileri moda anlayışının yenilik yaratma algısından ziyade daha çok kullanışlı ve az tüketim gerektiren ürünlerin üretilmesini teşvik etmiştir. Erkeklerin savaş sahasında yer alması nedeniyle kadınlar iş hayatına atılmış ve ev dışında çalışma alanında da etkili olmaya başlamışlardır. Örneğin WLLA (Women's Land Army America) I. ve II. Dünya Savaşı sırasında savaşta olan erkeklerin yerine kadınların tarımsal üretimde yer almasının örneğidir. Bu durum kadın giyiminde değişikliklere gidilmesine neden olarak, kullanışlı giyime olan ihtiyacın artmasına sebep olmuştur. WLLA afiş örneklerinde üniformalar içinde resmedilen kadının, emek gerektiren bir iş yoğunluğu içinde yer almasına rağmen oldukça bakımlı ve neşeli bir şekilde yansıtıldığı görülmüştür (Kavoğlu, 2018: 121-122). Öte yandan çalışma sahasında görev alan kadınlar savaşta da görev almışlardır. Bu durum sokaklarda askeri giysilerin sık rastlanır olmasına neden olmuştur. Gündelik giysilerde dahi askeri etkilerin izleri görülmeye başlanmıştır.

Savaş dönemi kadın giysilerinde bele oturan, kalça hizasına kadar uzanan ve önden düğmeli ceketler yoğun olarak kullanılmıştır. Aplike cepler yerine çoğunlukla kapaklı cepler kullanılırken ceketlerde en fazla üç düğme kullanılmasına izin verilmiştir. Etekler ise bisiklet kullanımı ve hareket konforunu engellemeyecek biçimde diz altı hizasında tercih edilmiştir. Öte yandan yine bisiklet kullanımında fonksiyonel bir etkiye sahip olması nedeniyle pantolon etekler de sıklıkla kullanılmıştır. Etek boylarının kumaş israfının önüne geçebilmek amacıyla çok uzun olmamasına özen gösterilmiş ve hareket kolaylığı için eteklerde pililer kullanılmasına rağmen kumaş israfının önüne geçebilmek amacıyla giysilerde boydan boya pili ve plise kullanımına sınırlandırma getirilmiştir. Sivil giysilerde savaş etkileri nedeniyle çoğunlukla askeri mavi, taba ve yeşil renklerden oluşmuştur. "Bu dönemde yine kadınların külotlu çorap ihtiyacını ortadan kaldıran erkek pantolonu gymeleri ilk kez kabul edilebilir olmuştur" (Fogg, 2014: 283).

Kıtlık dönemlerinde hükümetler de tasarruf sağlayabilmek amacıyla kıyafet yönetmelikleri uygulamışlardır. Yukarıdaki paragrafta bahsedilen kadın giysi anlayışı kıyafet kısıtlamaları doğrultusunda şekillenmiştir. 1941 yılında Britanya hükümeti tasarruf tedbirleri yasasını çıkarmıştır. Yine aynı yıl içerisinde giyside karne sistemine geçilerek malzemeler kuponlar karşılığında alınabilir duruma gelmiştir. 1942 yılında ticaret bakanlığı Moda Tasarımcıları Topluluğu'ndan, kadınları tutumlu olarak da sık olunabileceği konusunda ikna eden giysi tasarımları yapılmasını talep etmiştir. "İngiliz Vogue" dergisi de kadın silüetinin sade, düzenli, pratik ve ciddi" olması gerektiğini vurgulamıştır (Orsborne, 2013: 304).

II. Dünya Savaşı Dönemi Vogue Dergi Kapaklarının Göstergibilimsel Açıdan İncelenmesi

Savaş yılları kitle basının ve sinemanın büyük önem kazandığı ve sıkı kontrol altına alındığı dönemler olmakla beraber bu dönemde broşür, afiş ve karpostallar önemli iletişim araçları haline gelmiştir (Işık ve Eşitti, 2015: 663). Basılı yayımlardan biri olan Vogue, moda, güzellik, yaşam ve kültür konularını kapsayan aylık dergidir. Vogue ilk kez Amerika'da 1892 yılında yayımlanmaya başlayarak günümüzde hala birçok uluslararası basımı ile yayımına devam etmektedir. "XX. Yüzyıl boyunca önde gelen moda dergilerinden biri olan Vogue, moda fotoğraflarıyla moda için uygun giyinen kadının ve giysilerin temsilinde meydana gelen değişiklikleri örnekler" (Crane,2018: 319). İlk yayım tarihi bu denli eskiye dayanan Vogue dergisi geçmişin izlerinin görülebildiği tarihsel bir belge ve arşiv niteliği de taşımaktadır.

I. Dünya Savaşı döneminde toplumsal cinsiyet açısından önemli bir rolünün bulunmasının yanı sıra savaşın kentlere sıçraması ve askerler dışında kadın, erkek, çocuk tüm halkın savaşa çağırılması, kitle iletişim araçlarının ikna propogandalarında kullanılması gibi gelişmeleri öne çıkarmıştır (Işık ve Eşitti, 2015: 663). Aynı durum II. Dünya Savaşı döneminde de gözlemlenmiş ve özellikle dergi, broşür, afiş ve ilanlar hem propoganda aracı hem de eğitici ve moral değerler açısından etkin kullanılmıştır. Bu bakımdan II. Dünya Savaşı dönemi giysi ve kadın algısının incelenmesi açısından "Vogue" dergisinin geçmişe ayna tutan önemli bir kaynak olduğu düşünülebilir.

Bulgular

1942, 1943 ve 1944 yıllarına ait 3 adet Vogue dergi kapağına ilişkin görsel göstergeler, Barthes'in anlamlandırma anlayışına göre gerçeklik düzeyi olarak ele aldığı ve yorumu içermeyen düz anlamdan ve asıl olarak kültür kodlarıyla belirlenen yan anlam ve kültürel kodlar çerçevesinde ele alınmıştır.



Görsel 1: 1942 Nisan Vogue Dergi Kapağı (URL-1)

Gösterge	Düz Anlam		Yan Anlam
	Gösteren	Gösterilen	Kültürel Kodlar
1942 Nisan ayı Vogue Dergi Kapağı Görseli	Vogue Dergi Kapağında yer alan yazı ve elinde broşür tutan kadın görseli	Beyaz, kırmızı ve mavi renklerin ağırlıkta olduğu, elinde yazılı bir materyal tutan kadın görseli	Vatansever, güçlü, irade sahibi ve şık kadın imgesi, Amerikalı kadın, Amerikan Bayrağına yapılan atıf (kırmızı, mavi, beyaz), savaş vurguları, paranın değeri, para yerine bono kullanımının özendirilmesi, cesaret, tutumluluk, ciddiyet.

Tablo 3: 1942 Nisan ayı Vogue dergi kapağındaki kadın imgesinin Barthes'ın anlamlandırma şeması özelinde incelenmesi

Kültürel Kodlar:

Görsel 1'de 1 Nisan 1942 tarihli Vogue dergi kapağına yer verilmiştir. Görsel incelendiğinde ağırlıklı olarak beyaz, kırmızı ve lacivert renklerin kullandığı görülmektedir. Gösterge olarak kullanılan beyaz, kırmızı ve lacivert renkleri Amerika Birleşik Devletleri Bayrağını temsil eden renklerdir. Bu bayrak temsiliyetinin, bir ölçüde birlik, bütünlük, Amerika ve Amerikanlığı da temsil ettiği düşünülebilir.

Kadın figürü göz önünde bulundurulduğunda ise, kapakta savaş bonusu posterinin bir kadın figürü aracılığıyla yansıtıldığı sonucuna ulaşılabilir. Vogue dergisinin hitap ettiği kadın kitleye ulaşmak ve bu kitleyi etkilemeyi amaçladığı düşünülebilir. Kadının beline koyduğu elin pozisyonu güçlü, kendinden emin ve irade sahibi bir kadın imajı yansıttığı anlaşılmaktadır. Öte yandan kadın giysisinde kullanılan renk göstergeleriyle vatanseverlik çağrışımında bulunduğu ve savaş döneminin buhran ve kıtlığına karşın kapakta yansıtılan kadın profilinin bakımlı, şık ve sade bir görünüm ile hedef kitleye örnek oluşturduğu söylenebilir.

Yazılı Gösterge:

Yazılı gösterge olarak “Vogue” dergi adının V harfinin savaş bonusu posterlerinden olduğu görülmektedir. Diğer bir yazılı gösterge olarak ise “YOUR MONEY’S WORTH” “Money at work - for you - for your house - for your country” sloganı kullanılmıştır. Sloganı Türkçe’ye “PARANIZIN DEĞERİ” “Sizin için, eviniz için, ülkeniz için geçerli olan para” olarak çevirmek mümkündür. Yazılı göstergeler aracılığıyla savaş bonolarının kullanımının önemini vurgulandığı, halkı ve özellikle alışverişi yapan kadınların bono kullanımına teşvik edildiği düşünülmektedir. Aynı zamanda kadının zor günlerde paranın değerini bilmesi, daha az harcamaya teşvik edildiği sonucuna ulaşılabilir.

Giysilerarasılık:

Savaş dönemi sivil giysilerinde de askeri üniformaların etkilerini görmek söz konusudur. Sivil giysiler askeri üniformalardan esinlenerek oluşturulan “özgün” ürünlerdir. Bu bağlamda “sivil giysiler kültürel olan üniformalara gönderme yapan giysilerdir” tanımlaması yanlış bir yaklaşım olmayacaktır. Giysilerarasılık anlayışıyla kapakta yer alan kadın giysisi incelendiğinde beyaz, kırmızı ve lacivert renklerinin kullanımıyla Amerikan bayrağı çağrışımıyla vatanseverlik vurgusu yapıldığı düşünülmektedir. Dönem modasının etkileri giysi üzerinde etkili bir şekilde görülmektedir. Savaş dönemi üniformalarının etkisi kadın giysilerine de yansımıştır. Omuzların dik durması için tercih edilen vatka ve erkek yaka kullanımı erkek gibi güçlü bir kadın imajı yaratılmasına ve ceketin ordu üniformasını çağrıştırarak kadının da ciddiyet içinde ordunun bir elemanı gibi görünmesini sembolize edebilmektedir. Öte yandan özgün bir yaklaşımla daha kadınsı bir görünüm elde edebilmek üzere ceket vücuda oturacak şekilde tasarlanmış, ceketin kullanılan kuşaklar siyah şerit ile vurgulanmıştır. Şerit kullanımı aynı zamanda askeri üniformalarda kullanılan bir ayrıntı olarak dikkat çekmektedir. Ceket içine giyilen gömlek yakasının tamamen kapalı olması kadın asker üniformasıyla benzerlik göstermesine karşın fırfırlı bir gömlek yakası kullanılmış olmasının maskülen etkiyi dengelediği söylenebilir. Giyside kullanılan etek formunun da yine kadın asker üniformalarıyla benzerlik gösterdiği düşünülmektedir. Tüm bunların yanı sıra broş, eldiven, şapka ve şapkadaki zincir kullanımının, giysiye feminen

bir etki verdiği kadar yine zincir, eldiven gibi unsurların askeri üniformalara atıfta bulunduğu söylenebilir.



Görsel 2: 1943 Eylül Vogue Dergi Kapağı (URL-2)

Gösterge	Düz Anlam		Yan Anlam
	Gösteren	Gösterilen	Kültürel Kodlar
1943 Eylül ayı Vogue Dergi Kapağı Görseli	Vogue Dergi Kapağında yer alan yazı ve bildiriye bakan kadın görseli	Karanlık ve loş renklerin ağırlıkta olduğu, elinde yazılı bir materyal tutan kadın görseli	Meydan okuyan, kararlı, kendinden emin, güçlü ve göreve hazır kadın imgesi, yeniden varoluş, savaş vurguları vb.

Tablo 4: 1943 Eylül ayı Vogue dergi kapağındaki kadın imgesinin Barthes'in anlamlandırma şeması özelinde incelenmesi

Kültürel Kodlar:

Görsel 2'de 1 Eylül 1943 tarihli Vogue dergi kapağına yer verilmiştir. II. Dünya Savaşı döneminde kadınların iş sahasında yer almaya başlaması yeni ihtiyaç olarak kendini göstermiştir. Renk göstergesi olarak karanlık ve loş bir etki tercih edilerek alacakaranlığın çağrıştırıldığı, bu bağlamda yeni bir varoluş simgelendiği düşünülmektedir.

Kadının beline koyduğu elin pozisyonu ve kavrayış şekli karşılaşılabilecek zorluklara karşı gerekli güce ve aynı zamanda Amerikalı

kadınların savaş döneminde sahip olduğu özveriyi temsil ettiği söylenebilir. Yüz ifadesinin kararlı olmasıyla yananlamda kendinden emin, meydan okuyan güçlü ve göreve hazır bir kadın imajı yaratıldığı ifade edilebilir. Elde tutulan kalem göstereni ise kadınların her an kendilerini bekleyen bu yeni vazifelerine hazır olduğunu ifade ettiği söylenebilir. Renk göstergesi olarak tercih edilen hırka ve şapkanın turuncu olması ve kapağın sağ tarafından gelen ışık hüzmeleri ile güçlü bir kontrast oluşturarak uzakta gerçekleşen büyük bir patlamanın etkisini hissettirmekte, bu patlama savaşın kızıştığını ve bununla birlikte kadınlara olan ihtiyacın önemini ve aciliyetini vurguladığı sonucuna ulaşılabilir.

Yazılı Gösterge:

Yazılı gösterge olarak “Take a Job! Release a Man to Fight!” sloganı yer almaktadır. Sloganın Türkçeye “Bir iş bul! Bırakın erkekler savaşsın” olarak çevrilmesi mümkün olacaktır. Kadının elinde tuttuğu kağıtta “Woman In Necessary Civilian Jobs” başlığı yer almaktadır. Bu başlığı Türkçe’ye ‘Kadınlar Gerekli Sivil İşlerde!’ olarak çevirmek mümkündür. Bu bağlamda fotoğraftaki genç kadının elinde tuttuğu kağıdın bir bildiri niteliği taşıdığı düşünülebilir. Başlığın altında ise “1 st Labor Day” - “İlk İş Günü” yazdığı görülmektedir. Tasvir edilen kadın fotoğrafının ilk iş gününü gerçekleştirecek olan kadın figürünü yansıttığı öngörülebilir. Öte yandan tüm yazılı göstergelerin, kadınları hem ülke ekonomisine hem de aile bütçesine katkıda bulunacak bir iş bulmaları için özendirici bir işlev yüklediği anlaşılabilir.

Giysilerarasılık:

Giysilerarasılık anlayışında uyarlanacak dönemin giysilerini iyi yorumlayabilmek için kuşkusuz o döneme ait bilgi ve kültürel birikime sahip olmak gerekir. Vogue dergi kapağında görülen giyside savaş dönemi etkilerinin baskın bir biçimde giysiye yansıdığı görülmektedir. Askeri üniformaların çağrışımları giysilerarasılık anlayışına uygun olarak dönemin gündelik giysilerine de yansımıştır. Giyside kullanılan renk haki tonlarında olup askeri bir etkiyi çağrıştırmaktadır. Giyilen ceket ve şapkanın feminen havadan uzak üniforma formuna yakın bir biçimde olduğu anlaşılmaktadır. Şapka, eldiven gibi dış giyim unsurlarının giyside kullanılmasıyla birlikte kadının dış hayatta aktif rolüne çağrışımında bulunduğu düşünülmektedir. Öte yandan giyside sunulan tüm bu savaş dönemi izlerine karşın, kullanılan takı, fular ve makyaj ile birlikte maskülen ve feminen etki dengelenerek kadınların iş sahasında hem güçlü hem de bakımlı bir görünüm yansıtabilecekleri ima edilmektedir. Yine dönemin gerekliliklerinden olan malzeme tasarrufuna yönelik örgü ürünlerin yoğun olarak kullanımının izlerini ceket içine giyilen örgü kazakla birlikte görebilmek mümkündür. Örgü kazağın üstüne takılan kemer ile giysi formunda maskülen bir etki yaratılarak kadının iş hayatında etkin, güçlü ve kendinden emin bir profil çizmesine katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 3: 1944 Mart Vogue Dergi Kapağı (URL-3)

Gösterge	Düz Anlam		Yan Anlam
	Gösteren	Gösterilen	Kültürel Kodlar
1944 Mart ayı Vogue Dergi Kapağı Görseli	Vogue Dergi Kapağında yer alan yazı ve ufka bakan kadın görseli	Beyaz kırmızı ve loş renklerin ağırlıkta olduğu, "Kızıl Haç" önünde duran ve ufka bakan kadın görseli	Yardımsaver, hastabakıcı, sade, duru ve barışçıl kadın imgesi, gönüllülük, kızkardeş, birlik, tarafsızlık ve barış vurguları vb.

Tablo 5: 1944 Mart ayı Vogue dergi kapağındaki kadın imgesinin Barthes'ın anlamlandırma şeması özelinde incelenmesi

Kültürel Kodlar:

Görsel 3'te 1 Mart 1944 tarihli Vogue dergi kapağına yer verilmiştir. Dergi kapak fotoğrafında modelin arkasında "Kızıl Haç" yer almaktadır. "Kızıl Haç" uluslararası Kızılhaç hareketinin amblemi olmakla birlikte savaş döneminde gönüllülük, birlik, yardım, tarafsızlık ve barışı simgelemektedir. Fotoğrafta Kızıl Haç'ın yarısının siyah olarak yansıtıldığı görülmektedir ve bu durum savaş döneminin kasvetli ve yas dolu oluşuna çağrışım olarak yorumlanabilir. Işık göstergesi olarak karanlık ve loş bir etki tercih edilerek yine savaş döneminin kasveti yansıtılmıştır. Renk göstergesi olarak Kızılhaç

hareketinin renkleri olarak kullanılan beyaz ve kırmızı renklerin yoğunluğu dikkat çekmektedir. Kadın figürünün ise Kızılhaç hareketinin en önemli bir parçası olarak işlev gördüğü anlaşılabilir. Bu bağlamda kadın imgesi bir bakıma gönüllü hemşireliğe, yardımseverliğe çağrıda bulunmaktadır. Kadının, sade, duru ve gösteriştan uzak bir görünümde hizmet için hazır olduğu düşünülebilir. Yine de sade ve duru görüntünün yanı sıra kendinden emin, bakımlı ve dinamik kadın çağrışımı yaratıldığı söylenebilir.

Yazılı Gösterge:

Yazılı gösterge olarak dergi kapanın sağ al köşesinde küçük yazı tipi boyutunda “GIVE TO THE RED CROSS” yazmaktadır. Türkçe’ye “KIZILHAÇ’A DESTEK VER” olarak çevrilmesi mümkün olan ifadede özellikle kadınların açık bir şekilde Kızılhaç’a yardıma çağrıldığı anlaşılmaktadır.

Giysilerarasılık:

Vogue dergi kapağında görünen giyside Kızılhaç hemşirelerinin üniformalarının etkileri açıktır. II. Dünya Savaşı posterlerinde kullanılan Kızılhaç hemşire üniformaları da beyaz önden düğmeli, erkek yakalı ve belden kuşaklı boydan giysi formundadır. Bu bağlamda Vogue kapağında kullanılan giysi erkek yakalı, manşetli ve belden kuşaklı baskın bir dış giyim olmasıyla Kızılhaç hemşire üniformalarını çağrıştırdığı düşünülmektedir. Kızılhaç hemşire üniforması ve kapakta kullanılan dış giyimle benzerlik ve çağrışım boyutlarıyla giysilerarasılık anlayışının söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan kapakta özellikle dış giyime yer verilmiş olması kadınlara dış hayatta da ihtiyaç duyulduğunu ve kadınların ev dışında da aktif rol oynamaları gerektiği çağrışımı hissettirilmiştir.

Sonuç

İnsanlık tarihinin tanık olduğu büyük buhranlardan biri olan II. Dünya Savaşı, sosyal yaşamın farklı dinamiklerini etkileyerek köklü değişimlerin yaşanmasına neden olmuştur. Moda ve kadın imgesi de bu değişimlerden etkilenecek dönem içerisinde farklılığa uğrayıp yön değiştirmiştir.

Anlam ileten ve kendi dışında bir şey anlatmaya çalışan her dizge bir gösterge olarak kabul edilebilir. Göstergeleri yorumlayan Göstergibilim ise hem bugün hem de tarihsel olarak geçmişin daha kolay yorumlanmasında etkili bir araçtır. Moda göstergelerini pek çok açıdan incelemek ve yeniden anlamlandırmak mümkündür. Göstergibilime önemli katkılar sağlayan R. Barthes, anlamlandırmaya ilişkin düz anlam ve yan anlam bağlamında göstergeleri iki düzeyde ele alır. Barthes’in en önemli katkısı ise anlamlamanın kültürel kodlardan ayrı düşünülemeyeceğidir. Bu bağlamda bu çalışmanın örneklemini oluşturan üç adet Vogue dergi kapağı, tarihsel ve kültürel olarak savaş döneminin içinde bulunduğu durumu ilk elden günümüze yansıtması açısından etkili bir gösterge olarak düşünülebilir.

Öte yandan Vogue dergisi moda ve yaşam dergisi olmasına karşın savaş dönemi sırasında toplumsal konularla ilgilenerek dönem sorunlarını kapak sayfalarına taşımıştır. Savaş dönemi konuları (savaş bonusu, Kızılhaç,

kadınlara iş sahasında ihtiyaç duyulması vb.) kadın imgesi üzerinden kapak fotoğraflarında işlenmiştir. Vogue dergisinin hitap ettiği kadın kitleye ulaşmak ve savaş dönemi konularının kadın imgesi üzerinden işlenmesi oldukça stratejik bir eylem olarak yorumlanabilir. Kadına yönelik dönemsel algı biçimi aşılarak, kadının bakımlı, güzel ve şık olmasının yanı sıra güçlü, kendinden emin, kararlı, vatansever, yardımsever ve fedakâr bir imge olarak da yansıtılması sağlanmıştır. 2016 yılında Harbelioğlu'nun, yüksek lisans tezinde dört farklı kadın dergisi içerisinde seçilen reklamların kadın ile ilişkilendirilerek göstergebilimsel açıdan çözümlemesi yapılmıştır. Burada kadınların çoğunlukla ev hanımı, anne, kız arkadaş, eş gibi farklı rollerde olmasına karşın her zaman güzel ve bakımlı bir figür olarak idealize edildiği görülmüştür. Kadının, idealize edilmiş, şık ve güzel olma algısı Vogue dergisi kapak incelemelerinde de görüldüğü gibi savaş döneminde bile göze çarpan önemli bir vurgudur. Bu bakımdan kadın imgesinin, rolü ve durumu ne olursa olsun öncelikle güzel, alımlı ve şık olarak sembolize edildiği söylenebilir.

Savaş dönemiyle birlikte kadınlar çalışma sahasında daha fazla yer alarak söz sahibi olmuş bu anlamda dönem içerisinde cinsiyet ayrımcılığının önüne geçilmesinin yolu açılmıştır. İncelenen Vogue dergi kapaklarında yansıtılan kadın imgesi göz önünde bulundurulduğunda; şapka, eldiven gibi dışarıda giyilen, tamamlayıcı unsurlar ile birlikte giysilerde kullanılan askeri üniforma kalıpları, kadını askere çağıran bir atıfta da bulunmaktadır denilebilir. Giysilerdeki keskin hatlar ile figürlerin duruşlarındaki kararlılık ve güçlülük benzerlik ve devamlılığa vurgu yapmaktadır. Öte yandan tüm bunların dışında saç, makyaj broş gibi feminen aksesuarların birlikte kullanımıyla kadın giyiminde yansıtılan askeri etki dengelenerek kadının hem güçlü hem de bakımlı bir imge olarak yansıtıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Çakı ve Gülada (2018) tarafından Roland Barthes'ın göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılarak, Nazi propagandasında etkili bir biçimde kullanılan Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi bünyesinde yayınlanan "NS-Frauen-Warte" adlı Alman kadın dergisinin altı kapak resmi incelenmiş ve Alman kadınlarının savaş öncesi dönemde iyi birer anne, eş ve sporcu olarak yansıtıldıkları, savaş döneminde ise Nazi Almanya'sı için savaşa hazır ve vatansever olmaları konusunda yönlendirilmiş oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Savaşa hazır olmak, iş aramak, erkek gibi çalışmaya vurgu yapması açısından benzer sonuçlar incelenen Vogue dergi kapakları için de geçerli görünmektedir. Bu bakımdan Amerikan kadını için de olağanüstü durumlarda güçlü olması gereği üzerinden bir söylem ve propoganda geliştirildiği de söylenebilir.

İncelenen örneklerde, savaşın kadın giyimi üzerinde büyük etkisinin olduğu açık bir şekilde gözlemlenmektedir. Sivil kıyafetlerde dahi askeri üniforma etkileri açıktır. Moda ve giyim savaş dönemi öncesi feminen giyim anlayışından çok daha farklı bir çizgide ilerlediğini söylemek mümkün olacaktır. Sivil kadın ceketlerinde geniş omuzlar, askeri üniforma renkleri ve

üniformaların formları giysilerarasılık anlayışı paralelinde şekillenerek raflarda yer bulmaya başlamıştır. Savaş döneminin moda ve giyim üzerinde bir diğer etkisi de kısıtlamalarla şekillenmiş olmasıdır. Kumaş israfının önüne geçmek, fazla aksesuar, düğme ve fermuar kullanımının kısıtlanması giysilerin formalarının bu sınırlamalar doğrultusunda şekil almasına neden olmuştur. İncelenen Vogue kapaklarında da bu durum açık bir şekilde gözlemlenmektedir.

Sosyolojik, psikolojik ve ekonomik problemlere neden olan savaş, moda anlayışını da önceki dönemlerden çok daha farklı bir rotaya sokarak köklü değişimler yaşanmasına neden olmuştur. Savaş dönemi öncesi feminen ve zarif giysilerin ve rahatsız korselerin yerini hareket kolaylığı sağlayan giysiler almıştır. Bu durum kimi algılanış biçimlerinde modanın zorunlu değişime uğrayarak sekteye uğraması veya katledilişi olarak görülse de kadın özgürlüğünün önünü açmış cinsiyet ayrımcılığının ortadan kalkmasına katkıda bulunmuştur.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Öteki.
- Aktulum, K. (2019a) . Metinsel türsellik ve moda metinlerarasılık – giysilerarasılık – üstgiysisellik. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 21(21), 1-37.
- Aktulum, K. (2019b). Moda ve metinlerarasılık I: Roland Barthes'ın moda dizgesi, https://www.researchgate.net/publication/332100352_ROLAND_BARTHE_S_VE_MODA_DIZGESI (Erişim: 17.05.2020)
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. (Çev.: Berke Vardar, Mehmet Rifat), Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Bircan, U. (2013). Roland Barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17-41.
- Bülbül Oğuz, B. (2012). Sosyal medya dilinin görüntüsel gösterge boyutu ve bunun dile etkisi. *Turkish Studies*, 7(4), 1158-1166.
- Crane, D. (2018). *Moda ve gündemleri: giyimde sınıf, cinsiyet ve kimlik*. (Çev.: Özge Çelik), İstanbul: Ayrıntı.
- Çakı, C. - Gülada, M. O. (2018). Nazizm ideolojisinde Alman kadınları: “NS-Frauen-Warte” propaganda dergisi üzerine inceleme. *Medeniyet ve Toplum*, 2 (2), 89-105.
- Çiçek, M. (2016). Semiyoloji ve semiyotik üzerine düşünceler. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 6 (2), 137-147.
- Ekim, B. (2011). *Görsel iletişim tasarımı açısından dergi kapak tasarımları: elele dergisi kapak tasarımlarının çözümlenmesi*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Evecen, A. (2014). *Modada giysilerarasılık*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş*. (Çev.: Süleyman İrvan). Ankara: Bilim Sanat.
- Fogg, M. (2014). *Modanın tüm öyküsü*. (Çev.: Emre Gözgülü). İstanbul: Hayalperest.

- Harbelioğlu, U. (2016). *Dergilerdeki kadın imgesinin göstergebilimsel çözümlemesi ve sunulan kimlikler*. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Işık, M – Eşitti, Ş. (2015). I. Dünya savaşı propaganda afişlerinde kadın temsillerinin toplumsal cinsiyet bağlamında göstergebilimsel incelenmesi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 70(3), 655-682.
- İnal, A. (2003). Roland Barthes: bir avant-garde yazarı. *İletişim Araştırmaları*, 1(1), 9-38.
- Kavoğlu, S. (2018). II. Dünya Savaşı'nda kadınlara yönelik hazırlanan afişlerin göstergebilimsel çözümlemesi: "Women's Land Army" Örneği. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 29, 111-124.
- Orsborne, A. (2013). *Moda geçmişten günümüze giyim kuşam ve stil rehberi*. (çev.: Duygu Özen). İstanbul: Kaknüs.
- Rifat, M. (1992). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say.
- Ruşan, T. C. (2019). Bir iletişim dizgesi olarak giyim ve giyime yönelik göstergebilimsel çözümlemelerdeki değişkenler. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(1), 81-96.
- Saussure, F. (1998). *Genel dilbilim dersleri*. (Çev.: Berke Vardar). İstanbul: Multilingual.
- Strauss, C. L. (2013). *Mit ve anlam*. (Çev.: Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: İthaki.
- Tufan, G. (2018). Pazarlama aracı olarak dergi kapakları. *Halkla İlişkiler ve Reklam Çalışmaları E-Dergisi*, 1 (1), 84-97.
- Ural, A. - Kılıç, İ. (2011). *Bilimsel araştırma süreci ve SPSS ile veri analizi*. Ankara: Detay.
- Waquet, D. - Laporte, M. (2011). *Moda* (Çev.: Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi.

TÜRK DÜNYASINDA ANA DİL ORTAKLIĞI VE AYIRILMAŞMA

MOTHER LANGUAGE COMMONALITY AND DIFFERENCIATION IN TURKIC WORLD

Mustafa ÖNER*

ÖZ: Türk Dünyasında bugün 20 kadar yazı dili bulunan çağdaş dil yapısının bir “ana dil” üzerinde geliştiği bellidir. Milattan sonra XI. yüzyılda bugünkü Türk Dünyası haritasının hemen hemen sabitleştiği ve bugüne kadar pek değişmeden geldiği bu Türk dili yayılımının çağımızda da ciddi ana dili kayıplarına rağmen linguistik bir milliyet (*Türklük*) oluşturduğu ortadadır.

Kâşgarlı Mahmud’un XI. asırdaki Türk lehçeleri hakkında ayrıntılı bilgiler verdiği *Divânu Luğâti’t-Türk*’ü yazdığı tarihte beş Türk devletinin varlığını biliyoruz (Karahanlı Devleti, İdil Bulgar Devleti, Selçuklu Devleti, Gazneli Devleti ve Uygur Devleti). Oysa Kâşgarlı Mahmud bu eserinde yirmi Türk boyunu anmaktadır: Peçenek, Kıpçak, Oğuz, Yemek, Başgirt, Basmıl, Yabaku, Tatar, Kırgız, Çigil, Tuhsı, Yağma, Uygur vb. İlk Türkologumuzun nadide eserinde haritasını da verdiği XI. asır Türk Dünyası ve bu beş Türk devleti içinde yayılan kavmî zenginlik, bin yıl önceki dil ayrışmasının (*linguistic differentiation*) az çok yansıdığı bir tablodur.

XIX. asır sonlarında bugünkü Türk Dünyasının linguistik görüntüsünün oluşmaya başladığı devirde, W. Radloff’un tespit ettiği dil mirası da söz konusu toplumların basın, yayın ve yaygın eğitim düzeylerinin tam olmadığı, yazı dili uygarlığının sınırlı kaldığı bir lehçeler tablosuna sahiptir. Demokratik veya sosyalist cumhuriyetlerin kurulduğu 1920’ler ertesinde ise önceki çağlarda genellikle dil içinden beslenen ayrışmaların politik bir hız kazanarak çağımızdaki tabloya dönüştüğü bellidir. İşte bu bağlamda Türk Dünyasının dil varlığı hem ana dil kökenli bir ortaklıklar manzumesi hem de coğrafi, kavmî ve nihayet siyasi sebeplerle bir ayrışmalar bütünü olarak tahlil edilmelidir.

Anahtar Kelimeler: Türk Dünyası, ana dil, dil ayrışması, Türk lehçeleri, Türk grameri.

ABSTRACT: *It is evident that the contemporary language structure, which has about 20 written languages in the Turkic World today, has developed on a “mother tongue” (Ursprache). In 11th century it is obvious that this spread of Turkic language, in which the map of the Turkic World today became almost constant and has come unchanged until today, has created a linguistic nationality (Turkishness) despite serious loss of mother tongue in our age.*

We know of the existence of five Turkic states at the time when Mahmud Kashgari wrote Divânu Luğâti’t-Türk, where he gave detailed information about the Turkic dialects in 11th century (Karakhanid State, Volga-Bulgarian State, Seljuk State, Ghaznavid State and Uyghur Khaganate) However, Mahmud Kashgari mentions twenty Turkic tribes (such as Pechenek, Kipchak, Oghuz, Yemek, Bashgirt, Basmil, Yabaku, Tatar, Kırgız, Chigil, Tuhsı, Yagma, Uyghur, etc.) in this work. The 11th century Turkic World and the tribal wealth that spread within these

* Prof. Dr. – Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / İzmir – mustafa.oner@ege.edu.tr (ORCID ID: 0000-0002-2875-8409)



five Turkic states, whose map is also given in her rare work by our first Turcologist, is a picture that more or less reflects the linguistic differentiation a thousand years ago.

At the end of 19th century, when the linguistic image of today's Turkic World began to form, the language heritage identified by W. Radloff has a table of dialects in which the press, broadcasting and common education levels of the aforementioned societies are not complete and the civilization of written language is limited. After the 1920s, when the democratic or socialist republics were established, it is obvious that the differentiations which were generally fed through language, gained a political speed and turned into the picture of our age. In this context, the linguistic existence of the Turkic World should be analyzed as a composition of commonalities based on a mother tongue, as well as a set of differentiations due to geographical, tribal and finally political reasons.

Keywords: Turkic World, mother tongue, linguistic differentiation, Turkic dialects, Turkic grammar.

Genel dil biliminde ana dil (Almanca *Ursprache*) terimi bugün için kaydı olmayan ama eldeki dil kayıtlarına dayanarak yeniden yapılandırılan ana dil kavramı için kullanılmaktadır. Bu bağlamda “*Hint-Avrupa dili*”; Cermen grubu, Latince, Sanskritçe ile karşılaştırmalı dil biliminde yeniden inşa edilen bir ana dil (*Ursprache*) olmuştur (URL-1). Alman dil bilimci August Schleicher (1821-1868), kendi biyolojik yaklaşımı içinde, yeniden yapılandırılmış olan ve yıldız işaretli formlarla *dil* ile *orijinal dili* ayırt etme pratiğini başlatmıştır (Strazny, 2005: 466). A. Schleicher, dili biyolojik bir organizma olarak kabul ediyordu, Darwin'den etkilenen bu görüşte dil, sosyal bir olgudan çok bir evrimin zorunluluğuna boyun eğen bir doğa varlığıdır (Kıral, 1996: 45). A. Schleicher, 1848'deki *Stammbaumtheorie* “Aile Ağacı Teorisi” adlı ve daha sonraki çalışmalarda özel bir ilgi gören eserinde, dillerin gelişimini doğal organizmaların gelişimine benzetmektedir. Bir mükemmel dil olan ana dil (*Ursprache*) çürümesiyle birlikte yavru dillere, temel dillere (*Grundsprachen*) ve daha sonra dillere (*Sprachen*), ağızlara (*Mundarten*), alt ağızlara (*Untermundarten*) ayrılabilir (Andersen - Bache, 1976: 432). Türkiye Türkolojisinde R. R. Arat ve onun kurduğu bilimsel okulda “dil tabii bir varlıktır” anlayışının da bu yaklaşımdan izler taşıdığı anlaşılıyor (bk. Arat, 1963). Biz bu görüşün tahliline hiç girmeden zaten çok yaygın kullanılan “Ana Türkçe” ve dolayısıyla “Türk ana dili” kavramını çağdaş Türk yazı dillerinin ortaklığının esası anlamında kullanmak istiyoruz (krş. Ligeti, 1951: 313; Gabain, 1988: §14).

Bugün Türk Dünyasında mevcut irili ufaklı yirmi kadar yazı dilinden oluşan çağdaş dil yapısının bir “ana dil” üzerinde geliştiği görülmektedir (Eren, 1998: 5). Bunlardan Halaçça, Sarı Uyurca, Salarca gibi bazılarının bugün eğitim, öğretim, basın ve yayın imkânlarından mahrum biçimde sadece konuşma dili biçiminde yaşadığını dikkate alırsak Türk yazı dilleri için tam sayı vermek kolay değildir: Örnek olarak Rusya Bilimler Akademisi Dil Bilimi Enstitüsü yayını olan Tenişev 1997'de gramer tasvirleri verilen 39 adet modern “Türk dili” arasındaki “Alabuga Tatar, Astırhan Karagaş Nogay,

Balkan Türk dilleri, Çulımca, Sonkor Türkçesi, Urumca" gibi maddeler açıkça diyalektlerdir. Yine bu listedeki Karayca, Fu-Yu Kırgızcası, Dolganca, Tofalarca gibi bugün konuşurları çok az olan biçimler de bu yazı dilleri listesinden çıkarılmalıdır (1997: 539-542).

Bilim tarihinde daha XIX. yüzyıl ortalarında Finli bilgin A. M. Castrén tarafından kurulan Ural-Altay dilleri akrabalığı tezinde ilk kez kullanılan Altay başlığı altında toplanan Türk dil niteliğinin tarihî bir ana dile dayandığı bellidir (krş. Tekin, 2004: 404-413). E. V. Sevortyan gibi Sovyet Türkologlarının sıkça kullandığı Ortak Türkçe (*obşçeye tyurkskoje*) terimini veya A. Róna-Tas'ın andığı içerikle *Ana Türkçe* terimini Türkçe için "ana dil" olarak kabul etmek mümkündür (krş. Sevortyan, 1974: 25; Róna -Tas, 2013: 42-44)

M.S. II. bin başlarında bugünkü Türk Dünyası haritasının hemen hemen sabitleştiği ve bugüne kadar az değişerek geldiği bu Türk dili yayılımının çağımızdaki ciddi ana dili kayıplarına rağmen kültürel ve lingüistik bir milliyetin (*Türklük*) esasını oluşturduğu ortadadır. Buna "*Tarihte Türklük*" başlıklı eserin yazarı Macar Türkologu László Rásonyi gibi, ana yurt, ırk, ulus adları, özel adlar, ölü gömme âdetleri, aile, cemiyet, devlet vb. gibi dil dışı objektif belgeler dolayısıyla da *Türklük* diyebiliriz (1993: 1-64). Bilimsel çalışmalarda yaygın olduğu üzere, ana dili Türkçe olan ve kendi topraklarında sakin (*autokhton*) olarak yaşayan toplulukların kültürel sahasına objektif olarak *Türk Dünyası* demek doğrudur. Bu dünyadaki ana dili Türkçe olan bütün toplumlar, siyasi ve millî bilinçlenme farkları olması dolayısıyla bu *Türklük* objektivitesini bugün farklı biçimlerde kabul etseler ve *Türk* adının dar veya geniş içeriği, 1991 ertesinde artan bir hızla tartışılrsa da dil, kültür, ortak köken gibi belge ve bulgular dolayısıyla bilimsel ve pratik olarak bu *Türk Dünyası* başlığı ve adlandırması doğrudur. Lars Johanson'un bu Türk Dünyasında zorla Hristiyanlaştırma ve Ruslaştırma baskısı altında tarihî dil sahasının kaymasını, yaşanan göçleri, din yayılmalarını, coğrafyayı ve yaşantıyı değerlendiren dil dışı faktörler üzerine tahlili daha büyük araştırmalara esas olabilir (krş. Johanson 2001). Henryk Jankowski'nin ortak tarihî edebî dilin yanı sıra ortak coğrafya ve iklim şartlarını ve siyasi durumu de değerlendiren yaklaşımı çok ilgi çekicidir ama biz burada sadece ana dil üzerinde durmakla yetineceğiz (krş. Jankowski, 2010).

Türk devletlerinin son bin yıldaki siyasi egemenlik alanı XVI. yüzyıl itibarıyla Doğu Avrupa, Kuzey Afrika, Orta Doğu ve Hindistan'ı içine alan en büyük sahasıyla şüphesiz ki bugünkü Türk Dünyasından çok daha geniş bir alanı kaplar. Ama bu Türk egemenlik alanını, "ana dil" belgelerine göre objektif olarak *Türk Dünyası* başlığı altında anmıyoruz.

Yeni Çağ'da deniz gücü olarak kendi ana vatanlarından çok daha geniş alanlara yayılan İspanyolcanın, Portekizcenin, Fransızcanın ve özellikle buhar teknolojisi ile okyanusları aşan emperyal güç Britanya'nın, yani İngilizcenin dünyası bir "*ana dil*" dünyası değildir. Buralarda önceki sömürgelerde efendilerin dillerinin konuşurları, örneğin Hindistan, tabii

olarak bir İngiliz Dünyası dâhilinde sayılamaz. Oysa Türk Dünyasında son bin yılda Orta Asya, Orta Doğu ve Doğu Avrupa'da Türkleşme (Türkçe konuşur hâle dönüşme = *turcophonie*) bununla karşılaştırılmayacak kadar cüzi olduğu için Türk Dünyası ana dili Türkçe olan toplumların dünyasıdır, yani esasen Türk dili dünyasıdır. Fakat tam bu bağlamda özellikle Sovyet sosyalizminin “*Türk dilli halklar*” (тюркоязычных народов) terminolojisinin Türk aidiyetini sadece dile indirgeyen ve ortak kültürel kökenden pek söz etmeyen yaklaşımını da tenkit etmek gerekir.

Bugün bu Türk dili alanında 20 kadar Türk yazı dili vardır; yukarıda belirtildiği gibi hangilerinin yazı dili olduğu veya hangilerinin birer konuşma diyalekti olarak yaşadığı hâlen belgelenmeğe muhtaç olduğu için itibari bir rakam verilmektedir. Zaten üstün devlet şartları bambaşka olan Türkiye Türkçesi ayrı tutulursa Sovyetler Birliği dâhilindekiler 1966'da ansiklopedik çalışmalarda standart grameri ve sözlüğü yapılmış 23 adet Türk yazı dili tespit edilmişti (*Yazıki Naradov SSSR külliyyatının Tyurksie Yazıki* başlıklı II. cildi). Bunlar arasından Altay Türkçesi, Şor Türkçesi, Çulım Türkçesi, Baraba Tatarcası gibileri yazı dili olarak belirtilseler de bugün itibarıyla çok az konuşurlarıyla, yok olma tehlikesi altında yaşamaktadır, Karayca ise aslında ölü dil sayılır (krş. Baskakov 1966).

Çağdaş Türk yazı dilleri, Orta Çağ'a veya dil tarihinde Orta Türkçe denen dönemine kadar dayanan belirgin bir Türk grameri ve söz varlığı karakterine sahiptir. Son bin yılda Türk yazı dilinin kültür merkezlerinden uzakta kalmak gibi tarihî sebeplerle Genel Türk dilinden ayrı düşen Schönig'in "kıyı dilleri" kapsamında değerlendirdiği Güney Sibiryaya Türk yazı dilleri bile Eski Türkçe grameri ile veya Kâşgarlı Mahmud'un tespit ettiği söz varlığıyla denkleştirilebilecek zor olmayan fonolojik özelliklere sahiptir (krş. Schönig 2013: 221-222).

M.S. VII-VIII. asırlardan beri izlenen yazı dili kayıtları, Türk Dünyasındaki “ana dil” veya başka bir ifade ile “Ana Türkçe” üzerinden çağdaş dil varlığına dair karşılaştırmalı çalışmalar yapmak için yeterlidir. Türkoloji de gelişmeğe başladığı XIX. asırdan beri, öncüsü olan Hint-Avrupa dil biliminin bu tarihî-karşılaştırmalı yöntemini esaslandırmıştır. Çağımızda Türk dili araştırmalarında bu yöntemi kullanarak Ana Türkçeyi (*protürk*) bugünkü dil varlığıyla bir mukayese zemini olarak kullanan E. R. Tenişev, T. Tekin, A. M. Şçerbak, B. A. Serebrennikov vb. uzmanlar bu ana dilin tasvirini belirlemiş durumdadırlar.

Tarihî gramer uzmanlarının en değerli başvuru kaynağı olan Kâşgarlı Mahmud'un kendi çağında, XI. asırdaki Türk lehçeleri hakkında ayrıntılı bilgiler verdiği *Divânu Lugâti't-Türk*'ü kaleme aldığı tarihte beş Türk devletinin varlığını biliyoruz: Karahanlı Devleti, İdil Bulgar Devleti, Selçuklu Devleti, Gazneli Devleti ve Uygur Devleti. Oysa Kâşgarlı Mahmud bu eserinde yirmi Türk boyunu anmaktadır: Peçenek, Kıpçak, Oğuz, Yemek, Başgirt, Basmıl, Yabaku, Tatar, Kırgız, Çigil, Tuhsı, Yağma, Uygur vb. (Karahan, 2013: 31). İlk Türkologumuzun nadide eserinde haritasını da verdiği XI. asır Türk

Dünyası ve bu beş Türk devleti içinde yayılan kavmî zenginlik, bin yıl önceki tabii dil ayrılaşmasının (*linguistic differenciation*) yansıdığı bir tablodur. Bu bağlamda F. S. Barutcu-Özönder, *dilde türlenme, diyalektal farklılaşma, diyalekt kimliği* gibi kavramları kullanarak “dil değişmesi ve başkalaşması durmaz, ancak öldüğünde durur” diyerek çok yararlı bir tahlil yapmıştır (2006: 63-68).

XI. yüzyıldaki bu ayrılaşmış dil durumunun Güney Sibiry - Türkistan - İdil boyu arasında yayılan bu kadar geniş coğrafya tek bir devlet içinde ve tek bir yazı dili altında birleştirilmiş bir üst dile bağlanmadığı için gayet tabii bir sonuç olduğunu vurgulamak gerekir. Türkolojinin henüz gelişmeğe başladığı çağda, 1926'da M. F. Köprülü bu olguyu şöyle ifade ediyor: “Türkler arasında 'Tukie'lerden daha evvel umumi bir edebiyat lisanı ve onunla yazılarak her tarafa yayılmış kuvvetli bir yazılı edebiyat olmaması, lisanın gelişmesine ve muhtelif lehçe ve şivelere ayrılmasına sebep olmuşsa da muhtelif Türk şubelerinin birbirleriyle devamlı münasebetlerde bulunarak ve devamlı olarak yeni siyasi heyetler teşkil etmek üzere toplanıp dağılmaları, sonra muhaceretler, bu lehçe ayrılıklarının büsbütün derinleşmesine mâni olmuştur” (Köprülü, 2004: 52). Türk toplum yaşantısının en eski esası olan yarı yerleşik ve yarı göçer olma (*nomadizm*) durumu ve büyük göç hareketleri, lehçeler arasında tarih boyunca süren çok faydalı bir kargaşaya yol açmıştır (Mısır'da Kıpçakçanın Oğuzcalaşması, Çağataycadaki Oğuzca gramer unsurlarının varlığı, Kırım'daki Osmanlı yazı dilinin yaygınlığı vb.).

XI. yüzyıldaki Oğuz ve Kıpçak kavimlerinin yeni yurtlarına göçlerinden sonra, Türk edebî dili tarihinde XIII. yy.'dan itibaren, Türkistan'da Uygur - Karahanlı - Çağatay; İran ve Anadolu'da Oğuz; İdil - Ural - Kafkasya - Mısır hattında Kıpçak kavimlerinin ağırlıkta olduğu üç yazı dilinin yapılandığı Türkolojide kabul edilmiştir. Orta Çağ ve Yeni Çağ'ın kültür merkezleri olan saray, medrese ve tekke çevresinde yükselen klasik Şark gelenekleri örneğindeki yazılı edebiyatın da bu üç edebî dil üzerinden modern zamanlara kadar kesintisiz geldiğini görmekteyiz.

Başka bir tasnif esasında coğrafi adlandırma ile Doğu Türkçesi, Kuzey Türkçesi ve Batı Türkçesi diyebildiğimiz bu tarihî dil varlığının birer edebî dil olduğunu belirtmeliyiz. Türkolojideki tasnif geleneğinde tarihî ve siyasi devlet varlıkları üzerinden de Çağatay, Altın Ordu ve Osmanlı edebiyat dilleri adlandırması da vardır. XIX. yüzyılın son çeyreğine kadar bütün Türk Dünyasında genel olarak bu klasik edebî dillerin farklı güçlerde devam edegeldiğini belirtmeliyiz.

Modernleşme çağı olan XIX. yy.'da ise basılı kitap, basın-yayın faaliyeti, hızlanan okullaşma süreci, daha önceki el yazması dil ürünlerinin yayıldığı tarih boyunca görülmedik bir trafik başlatmıştır: İstanbul-Kazan-Mısır-Kafkasya arasındaki bu basılı (*matbu*) dil kültürünün Orta Çağ'daki Nevayi, Fuzuli gibi büyük ediplerin tesir güçleri sayesindeki sözlü ve yazılı dolaşımından kat kat daha büyük olduğunu belirtmek gerekir. Basılı kültür

(matbu kitaplar, *vakıtlı matbuat*) yayılımı XIX. yy. sonları ve XX. yy. başlarında yarım asır gibi kısa bir sürede Türk kültür merkezleri arasında büyük bir haberdarlık ortamının ve dolayısıyla lehçeler arası temasların oluşmasına neden olmuştur: Kafkasya, Kırım ve Kazan yazı dili merkezlerindeki Osmanlıca etkileri vb.; devlet kurumları öncülüğünde olan modernleşme dolayısıyla XIX. yy. başlarından beri olgunlaşan Osmanlı İmparatorluğu'nun birçok bakımdan gelişkin olan dilinin bu sahalarda başat hâle geldiği açıktır. Türkistan merkezli klasik edebî dilin (Çağatay edebî dili) kendi sahasının çok uzaklarında bile etkili olduğu ve İdil-Ural'daki Kıpçak esaslı lehçe içinde bir harmanlanmaya yol açtığı da görülür. Sonuç itibarıyla XVI. yy.'dan beri siyasi egemenliğin kalmadığı bu *Deşt-i Kıpçak* sahasında özellikle XVIII. yy. ertesinde mektep ve medrese merkezli yazı dili olgunlaşmasında önce Çağataycanın, Tanzimat sonrası da Osmanlıcanın etkileri gözlenmektedir.

XIX. yüzyıl sonlarında bugünkü Türk Dünyasının bazı görüngülerinin oluşmaya başladığı modern devirde, W. Radloff'un benzersiz sözlüğünde tespit ettiği dil mirası da söz konusu toplumların basın, yayın ve yaygın eğitim düzeylerinin eşit derecede yayılmadığı, yazı dili uygarlığının sınırlı kaldığı bir lehçeler tablosuna sahiptir. Hemen XX. yüzyıl başlarında Osmanlı ve Rusya imparatorluklarındaki meşruti düzen sayesinde gelişen basın ve yayın dili, sonra demokratik veya sosyalist cumhuriyetlerin kurulduğu 1920'ler ertesinde ise önceki çağlarda genellikle dil içinden beslenen ayrımlaşmaların bir de dil dışından kaynaklanan politik bir hızla çağımızdaki tabloya dönüştüğü bellidir. İşte bu bağlamda Türk Dünyasının dil varlığı hem ana dil kökenli bir ortaklıklar manzumesi hem de coğrafi, kavmî ve nihayet siyasî sebeplerle bir ayrımlaşmalar bütünü olarak tahlil edilmelidir. Türk Dünyasında millet bilincinin gelişmeğe başladığı XIX. asırdan beri gündemde olan "ortak dil" konusuna burada girilmeyecektir. Politik dil bilimi yaklaşımının Türk Dünyasında ortak basın-yayın dili, ortak iletişim dili, ortak yazı dili, ortak eğitim dili gibi türlü düzlemlerde gündeme getirdiği konu için azımsanmayacak bir kaynakça oluşmuş hâdedir (krş. Ercilasun, 1992).

Bugün siyasi bağımsızlığa sahip olan çağdaş Türk Dünyasını, Bağımsız Türk Dünyası diye adlandırmak şüphesiz uygun bir başlıktır: Toplam 4.730.000 kilometrekare (bağımsızlığı kabul edilmiş beş Eski Sovyet Cumhuriyetinin 3.946,951 kilometrekarelik alanı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin 783.562 kilometrekarelik alanı) genişliğinde bir alan kaplayan Bağımsız Türk Dünyasının en doğusunda Kazakça en batısında Türkiye Türkçesi arasında, Talât Tekin ve Lars Johanson gibi uzmanlar tarafından daima vurgulandığı üzere "karşılıklı anlaşma oranı" yüzde yüz değildir veya özgürce sohbet etme düzeyi yoktur (Tekin, 1978; Johanson, 2016: 6). Ancak Kazakça-Kırgızca, Tatarca-Başkurtça veya Türkiye ile Azerbaycan arasındaki komşular arası dil duvarı, Fransızca-İspanyolca arasındaki mesafe ile mukayese bile edilmeyecek kadar küçüktür. Bu Türk dili alanı doğu-batı ekseninde Oğuz, Kıpçak, Karluk gibi varlıkları bin yıldır

bilinen tarihî lehçelerin bugün yayıldığı sahaların sınırlarında tedricen azalıp çoğalmaktadır. Kâşgarlı Mahmud'dan beri ses yapısı ve söz varlığı esaslı ayrılaşması belli olan bu dil alanında Avrupa kıtasında son bin yılda oluşan dilleşme ve kopmalar ile bağımsızlaşma tarihinin Türk Dünyasında hiç öyle yaşanmadığı da açık bir vakiadır. Burada daha Türk adının görüldüğü çağlardan beri tarih sahnesinde daima var olan bozkır imparatorluklarının kavimler veya milliyetler üstü kuruluşlarının etkisi doğrudan etkilidir, sanırım.

Hint-Avrupa dillerinin doğu ucu ile batı ucu arasındaki uzaklığın Türk Dünyası içindeki tarihî diyalektler veya edebî diller arasında hiç bulunmadığı tarihî delillerle açıkça ortadadır: Türk klasik edebiyatının eserlerini doğusundan batısına anlama arzusunu gösteren Nevayi eserleri sözlüğü (*Abuşka Lügati*) veya onun muhteşem edebiyatının Osmanlıca nazireleri hiç değilse okumuşların bu tarihî lehçe duvarını sınıadıklarını ispat eder.

Çağdaş Türk Dünyasındaki dil varlığının nasıl adlandırılacağı üzerine (dil, yazı dili, lehçe, diyalekt, şive) tartışmak yerine bugün 153 milyonluk nüfusu barındıran Bağımsız Türk Dünyasının dünya çapındaki ekonomik, kültürel ve siyasi kapasitesine odaklanmak ve bu yolda Türkolojinin verimlerinden yararlanmak gereği ortadadır. Bir de hâlen sayısal verilerine tam vâkıf olmadığımız Rusya, Çin, Afganistan, İran gibi komşu ülkelerdeki büyük Türk varlığı sorunu gündemdedir. Bağımsız Türk Dünyasının dildeş kardeşlerinin kendi ülkelerindeki iç barışına ve siyasal hakları sorunlarına yönelmek akılcı bir tutum olacaktır.

Türk Dünyasının tarihî ve millî bir miras olarak edindiği ana dil ortaklığının ve ayrılaşmanın gramer ve söz varlığı sınırları netleştirilmiş değildir. Ana Türkçe esaslı ses yapısının daha XI. yüzyılda görülen ayrılaşma (*differenciation*) ve bin yıl içinde bu geniş alanda düzenli öğretim dili birleştiriciliğinden yoksun tablosu sonucunda türeyen konuşma dillerindeki düzensiz çoğalmalar bugünkü Türk Dünyasında fonetik bir kargaşaya varmıştır. L. Bazin daha 1959'da *Philologiae Turcicae Fundamenta*'nın giriş makalesinde bunu açıkça belirtmiş fakat buna karşılık Türk fonolojik tutarlılığına da dikkat çekmiştir: “Çok sayıdaki Türk ağızlarında görülen son derece çeşitli seslerin tamamıyla fonetik bir anlatımı, ortak bir görünüm vermek şöyle dursun, ancak bir karışıklık ve tutarsızlık intibai uyandırmaktan öteye gidemez. Buna mukabil, fonolojik tahlil, yani çeşitli Türk dillerinde fonemler sisteminin fonksiyonel incelenmesi, hemen hemen ilk bakışta, basit ve berrak, ana hatlarıyla tutarlı bir yapının görülmesini sağlar.” (1979: 16)

Ana Türkçeden beri varlıkları belirgin olan ünlü fonemlerinin birbirine ön damak-arka damak, dar-geniş ve düz-yuvarlak karşıtılarıyla denkleştirilen 8 adet sestene oluştuğu açıktır. Ünlülerde dördüncü bir nitelik olan uzunluk-kısalık ise her dönemde ve her alanda belirleyici değildir, fonolojik değer taşımaz. Türkmençe örneğindeki gibi anlam ayıran fonemik

uzun ünlülerin varlığını istisna edersek uzun ünlü konusu Genel Türkçede ihmal edilebilir (krş. Bazin, 1979: 16; Kononov, 1981: §47; Şçerbak, 1970: 26-30; Serebrennikov, 2011: 23). Karluk grubunda (Özbekçe ve Yeni Uygurca) bugün görülen yabancılaşma sürecinde /ı/ gibi asli Türk foneminin zayıflaması, ana dilde esas olan 8 ünlüdeki ortaklığı ve ses uyumlarını bozan en ciddi sorun olarak ortadadır (Kononov, 1960: § 6; Kaydarov, 1966: § 2).

Ana dil, tarihî olarak ünsüz yapısında evrim geçirmiş ve zenginleşmiştir: Söz başında sedalı-sedasız denkliği olmaksızın 4 adet patlamalı ünsüz /b/ /t/ /k/ /ç/ ve 2 adet sızıcı ünsüz /s/ ve /y/ esası oluşturmaktaydı. Söz içinde ise daha çok sayıda ünsüz gözlenmektedir: *p-b, t-d, k-g* seda çiftleri ve /ç/ ünsüzü; 4 adet genizli (m, n, ñ, ñ), 4 adet sızıcı (y, s, z, ş), 2 adet akıcı (l, r) olmak üzere toplam 17 ünsüz fonem vardır (Bazin, 1979: 20; krş. Şçerbak, 1970: 77-106; Kononov, 1981: § 48-56; Serebrennikov, 2011: 38).

Ana Türkçe ile Çuvaşça ilişkisini veren r/z ve l/ş ses denkliği ve sadece Halaççada korunan söz başı /h/ ünsüzü Türk Dünyası genişliğindeki dil varlığında çok belirleyici özellikler değildir, ihmal edilebilir: Bugün Çuvaşçayı r-l dili ve Halaççayı da *hadağ* dili olarak ayırdıktan sonra; ana dilden kalan söz içindeki /d/ ünsüzünü dış ünsüzü olarak koruyan Sibiry'a'daki Yakutça *atağ* ~ Tuvaca *adağ* ~ Hakasça *azağ* yazı dillerini de belirtmeliyiz. Eski Türkçeden beri bin yıldır kopmadan tarihî yazı diliyle çağımıza kadar gelen söz içindeki /y/ ünsüzlü (Oğuz, Kıpçak, Karluk) yazı dilleri büyük bir çoğunluk ve yaygınlıkla Türk Dünyasının asıl dil varlığını meydana getirirler; anılan Çuvaşça, Yakutça, Tuvaca, Hakasça bugünkü Türk Dünyasının kenar (*periferik*) yazı dilleri olarak bir çember oluşturmaktadır, Halaçça ise İran'da Türk dili haritasının tam ortasında arkaik özellikleriyle bir adacıktır. (krş. Arat, 1953: 135-136; Tekin, 2013: 336-337; Schönig, 2013: 221-222).

Türk yazı dili uygarlığını Eski Türkçeden beri sürdüren Oğuz, Kıpçak, Karluk için söz içindeki /ğ/ sesinin ilk hece ile sonraki hecedeki durumu belirleyici olmuştur: ET tağlığ > Karluk tağlığ ~ Kıpçak tavlı ~ Oğuz dağlı. (Arat, 1953: 136; Tekin, 2013: 337-338) Yani ana dildeki gramerin bu üç tarihî lehçede bu ünsüzün damakta veya dudakta süreklileşmiş evrimiyle sürdüğünü veya eridiğini açıkça görüyoruz: /ğ/ > /ğ/ ~ /v/ > ø.

Söz başındaki ET /t/ ünsüzünün genellikle aynen korunduğu Kıpçakça ve Karlukça dışında, Oğuzca /d/ sedalı biçimi de ünsüzün teşekkül noktası değişmeden sadece sedalı (ötümlü) telaffuzuyla ayrılmaktadır: ET til > Karluk til ~ Kıpçak til ~ Oğuz dil. Ünsüzlerin teşekkül noktasının değişmediği basit sedalılaşıma dışında bir de yine söz başında teşekkül noktası aynı kalmak üzere düzensiz süreklileşme (TT, Az. b- > v-) eklenebilir. Kâşgarlı Mahmud'dan beri tasvir edilen söz başı y > c süreksizleşmesi ancak genç Kıpçak yazı dillerinin kimisinde düzenli (Krç.-Blk., Kırg. /c/ Kzk. Kkpl. j) kimisinde düzensiz (Tat., Krm.) olarak belirmiştir. Bunlar Türkçe söz

yapısının fonolojik olarak izlenmesini engellemeyen basit ünsüz kaymalarıdır.

İçteki bu /ğ/ ünsüzünün süreklileşmesi ile baştaki /t/ ünsüzünün aynen korunması veya sedalılılaşması gibi basit fonetik farklarla bugünkü Türk Dünyası dil varlığında dört Oğuz (TT, Az., Trkm., Gag.) on Kıpçak (Tat., Bşk., Krm., Kry. Krç.-Blk., Kmk., Nog., Kklp., Kzk., Kirg.) ve iki Karluk (Özb., Uyg.) yazı dilinin meydana getirdiği 16 Türk yazı dilini yazılı veya sözlü olarak izleyebiliyoruz. Ses değişimleri düzeyindeki bu fonetik özellikler, Türk Dünyası genelinde en uçtaki Çuvaş ve Yakut dış daireleri dışarıda tutulursa Türkçe bir sözün algılanmasına engel değildir. Bunlar Kâşgarlı Mahmud'un bilgi verdiği XI. yüzyıldan çağımıza kadar bin yıldır bilinen bu üç yazılı dil kolunun bugünkü dil mirasının başlıca ses özellikleridir, çağdaş Türk yazı dillerinin ana dille mukayeseli çok ayrıntılı ses yapısı tasvirleri birkaç eserde yapılmıştır (Şçerbak, 1970; Tenişev, 1984; Serebrennikov, 2011).

Ana dilden kalan 300 kadar kök fiil (kök fiillerin Eski Türkçe, Kıpçakça ve çağdaş Kıpçak yazı dillerindeki tespit ve tahlili yapılmıştır: bk. Sırtı 2019) ve bunların binlerce gövde türevi büyük bir ortaklık oranıyla sürmektedir (krş. Öner 2007; Öner 2010). Ana dildeki genel söz varlığı için E. R. Tenişev'in genel redaksiyonuyla Türk dillerinin karşılaştırmalı-tarihî grameri dizisindeki Leksika cildinde yaklaşık 1000 söz tahlil edilmiştir (Tenişev, 1997; krş. Eren, 2002). Söz varlığında bin yıldır aynı kalan tabakanın yanı sıra, Arapça ve Farsça gibi etkin komşu dillerden alıntılanan söz kadrosunun üç yazı dilinde müşterek olarak bulunması dil ortaklığı bakımından tarihî bir şanstır. Türk Dünyasında, İstanbul'da, Türkistan'da veya Baltık kıyılarındaki Tatar muhacir topluluklarında aynı alıntı kadrosunun bugün de yaşaya gelmesi çok ilgi çekici bir vakiadır.

Türk gramerinin şekil bilgisinde yapım morfolojisi kökleri büyük oranda denk olan ve ekleri ise yukarıda anılan basit fonetik farklarla (ET - GUÇI > Karluk -GıÇI ~ Oğuz -Icl ~ Kıp. -vÇI vb.) takip ve idrak edilebilir haldedir. M. Erdal'ın *Old Turkic Word Formation* başlıklı eserinde tespit ettiği Eski Türkçe yapım gövdelerinin büyük oranda tarihî bir ortak miras oluşturduğunu söylemek gerekir. İşlevleri belli olan +IA- veya +Daş gibi yapım morfemleri, Türk yurtlarının ve Türk lehçelerinin son asırları ayrı yaşadığı dönemde birbirinden bağımsız, ortak olmayan sınırlı sayıda bir söz varlığı üretmiş olabilir (krş. Mansuroğlu, 1960; Taş, 2009; Öner, 2006; Öner, 2016).

Gramerde en çok kullanılan isim çekimi, isim bildirmesi (*copula*) ve fiil çekimi de morfolojik farklardan ziyade ana dilden bugüne kalan morfemlerin fonetik farkları düzeyinde ayrılaşmıştır. Türk isim çekiminde fonetik farklarla denkleşen (-IAr ~ -nAr ~ -DAr vb.), bu ortaklığın dışında kalan önemli morfem farkları şöyle belirtilebilir (Tarihî Türk Lehçelerinin adları altında bugünkü yazı dilleri grup halinde anılmaktadır):

<i>Genitif</i>	Oğuz -In/-nIn	Kıpçak -nIn	Karluk -nIn
<i>Akkuzatif</i>	Oğuz -I	Kıpçak -nI	Karluk -nI
<i>Datif</i>	Oğuz -A	Kıpçak -GA	Karluk -GA
<i>Ablatif</i>	Oğuz -Dan	Kıpçak -Dan	Karluk -Dın

Türk fiil çekiminde ise morfolojik ayırışmanın daha fazla olduğunu görüyoruz:

<i>Öğr. Geç. Z.</i>	Oğuz -DI	Kıpçak -DI	Karluk -DI
<i>Gör. Geç. Z.</i>	Oğuz -mIş	Kıpçak -GAn	Karluk -GAn

Eski Türkçede bağımsız bir morfemi olmayan şimdiki zaman çekimi, tarihte ayırışmanın yaşandığı çağdan sonra meydana geldiği için üç tarihî lehçede belirgin farklar oluşmuştur; şimdiki zamanın basit değil birleşik morfolojisi ve devamındaki ekleşmeler bu farkların esasıdır:

Şim. Z. *Oğuz* -Iyor / -Ir / -yAr [TT. yazıyor ~ Az. yazır ~ Trkm. yazyar]

Kıpçak -A / -AdI / -At [Tat. Bşk. yaza ~ Kzk. jazadı ~ Kırg. cazat

tur-, yat-, yüri-, otir- ekleşmeleri: Kzk. jazıp jadır, jazıp jür, jazıp tur, jazıp otir
~ Kırg. cazıp cata, cazıp cürö, cazıp tura, cazıp otura vb]

Karluk -A / yap-, yat-, tur- [Özb. okiydi ~ Uyg. okuy;

Özb. işlayaptı ~ Uyg. yeziptu

Özb. kelayotir ~ Uyg. yezivatır vb.]

Türk gramerinde {özne → tamlayıcılar → yüklem} sırasındaki söz diziminin esasen korunduğunu ve tamlayıcıların sona atıldığı yabancılaşmış sentaksın ancak Gagauzca, Karayca ve Çuvaşça gibi kenar (*periferik*) dil alanında görüldüğünü belirtelim (krş. Ersoy, 2015: 23).

Sonuç olarak Türk Dünyasının ana dilden, gramerin ses, şekil ve söz dizimi düzlemlerinde büyük bir ortaklık ile çağımıza kadar geldiğini belirtmek gerekir. Burada notlar halinde göstermeğe çalıştığımız maddeler üzerine dilin içinde yapılacak daha ayrıntılı tahliller bu olguyu değiştirmez.

Türk Dünyasında dildeki bu ortaklığın yanı sıra görülen çoklu yapı ise, tarihî şartları daima değişen milyonlarca kilometrekareye yayılmış Türk yurtlarının kavmî yapı, göçler, devletler arası siyasi çekişmeler, yazılı diline erken ya da geç ulaşmak vb. gibi dil dışı unsurlar dolayısıyla oluşan dil ayırışmasından kaynaklanmıştır.

Tarihî Türk lehçelerinin veya çağdaş Türk yazı dillerinin varlıkları ise aynı ana dile dayanan bugünkü Türk Dünyasının siyasi yapılanmasının bir sonucudur. Türk ana diline dayanan bu dünyanın sosyolinguistik şartlar dolayısıyla tekli değil çoklu yapısı ise; örneğin Hint-Avrupa dillerinin son iki bin yıldaki ayırışması ve dilleşmesi tarihi ile karşılaştırılmayacak kadar birbirine yakın ve iç içedir. Nihayet, Türk toplulukları arasında kadim töreden yaşama tarzına, kitabî devirler öncesi inançlardan deyimlere kadar ortak olan gramer dışı kültür öğelerinin varlığı ve bunlara dair modern

devirlerde gelişen ortak köken bilinci ve yakınlaşma arzusunun burada tasvir edilen Türk Dünyası dil varlığı tablosunu daima değiştirme gücüne sahip olduğunu da eklemek gerekir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Andersen, F. - Bache, C. (1976). August schleicher: Towards a better understanding of his concept of language Cchange. *Anthropological Linguistics* , Dec., 1976, Vol. 18, No. 9, 428-437.
- Arat, R. R. (1953). Türk şivelerinin tasnifi. *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası*, C. X, 59-139.
- Arat, R. R. (1963). Dil tabii bir varlıktır. *Türk Kültürü*, I/3, 1-6.
- Baskakov, N. A. /Red./ (1966). *Yazıki naradov SSSR -Tyurksie yazıki*. Moskva: NAUK
- Bazin, L. (1979). Türk dillerinin müşterek tarafları ve temayülleri. (Çev.: E. Gemalmaz), *Tarihî Türk Şiveleri*, (Haz. Mehmet Akalın), 15-30, Ankara: Atatürk Üniversitesi.
- Ercilasun, A. B. (1992). *Türk dünyası üzerine incelemeler*. Ankara: Akçağ.
- Eren, H. (1998). *Türklük bilimi sözlüğü I. Yabancı Türkologlar*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Eren, H. (2002). Türk dilinin etimolojik sözlüğüne katkılar. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* Cilt: 50, Sayı: 2002/1, 106-160.
- Ersoy, F. (2015). Türk lehçeleri arasındaki söz dizimi farklılıkları üzerine. *X. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı*, 18-26, Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Gabain, A. M. (1988). *Eski Türkçenin grameri*. (Çev.: Mehmet Akalın), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Jankowski, H. (2010). Orta Asya Türk dillerinin bazı ortak özellikleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 17 (2), 131-142.
- Johanson, L. - Csato, E. A. /Ed./ (1998) *The Turkic languages*. London: Routledge.
- Johanson, L. (2001). Türk dünyasının sınırları: Türk topluluklarının gelişmesinde bağlayıcı ve ayırıcı unsurlar. *Türkbilig*, 2001/2, 168-177.
- Johanson, L. (2016). Turkic: Portrait of a language family. *The Uppsala Meeting - Proceedings of the 13th International Turkish Linguistics Conference*, Book Editor(s): Éva Á. Csató, Birsel Karakoç, Astrid Menz, Harrassowitz Verlag.
- Karahan, A. (2013). *Dîvânu Lugâti't-Türk'e göre XI. yüzyıl Türk lehçe bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Kaydarov, E. (1966). Uygurskiy (Novouygurskiy) yazık. *Yazıki Naradov SSSR - Tyurksie Yazıki*, 363-386, Moskva: Nauk.
- Kononov, A. N. (1960). *Grammatika sovremennogo Uzbekskogo literaturnogo yazıka*. Moskva-Leningrad: Akademiya Nauk SSSR.
- Kononov, A. N. (1981). *Grammatika yazıka Tyurkskih runıçeskih pamyatnikov VII-IX vv*, Leningrad: Nauka.
- Ligeti, L. (1951). Çin yazısıyla yazılmış barbar glossarları meselesi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt: 9, Sayı: 3, 301-327.

- Mansuroğlu, M. (1960). Türkiye Türkçesinde söz yapımı üzerine notlar. *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. X, 5-24.
- Öner, M. (2006). Türkçede isimden fiil yapımı üzerine notlar. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 3 (1), 60-76.
- Öner, M. (2007). Ortak Türkçe söz varlığı denemesi (Dede Korkut Kitabı fiilleri üzerine). *Tunca Kortantamer İçin*, 447-464, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Öner, M. (2010). Bugünkü Kıpçak Türkçesi söz varlığı denemesi. *Türk Dili Araştırmaları Belleten 2008/2*, 77-97.
- Öner, M. (2016). Tatarcada +DAş ekli sözler (Farsça ve Osmanlıca ile tarihî-karşılaştırmalı leksikoloji denemesi). *Prof. Dr. Tofiq Hacıyev Kitabı*, (Haz.: B. A. Gökdağ, N. Muradov), 391-398, Ankara: Akçağ.
- Özönder-Barutcu, F. S. (2006). Türk diyalektolojisinin araştırma yöntem ve tekniklerine dair birkaç söz: bakış ve hedefler. *I. Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, (25-26 Mayıs 2006), 63-68, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Rásonyi, L. (1993). *Tarihte Türklük*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Róna-Tas A. (2013). *Türkolojiye giriş*. (Çev.: İsa Sarı), Ankara: Nobel.
- Schönig, C. (2013). Modern Türk dillerinin eş zamanlı tasnifi ve tarihsel yönleri. *Dil Araştırmaları*, S.12, 221-257.
- Serebrennikov, B. A. - Gadjeva, N. Z. (2011) *Türk yazı dillerinin karşılaştırmalı-tarihî grameri*. (Çev.: Tevfik Hacıyev - Mustafa Öner) Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Sevortyan, E. V. (1974). *Etimoloğışeskiy slovar Tyurkskih yazıkov (Obşçetyurkskiye i mejtyurkskiye osnovi na glasniye)*, 767. Moskva: Akademiya Nauk SSSR.
- Strazny, P. /Ed./ (2005). *Encyclopedia of linguistics*. New York.
- Şçerbak, A. M. (1970). *Sravnitel'naya fonetika Tyurkskih yazıkov*. Leningrad: "NAUK".
- Taş, İ. (2009). *Kutadgu Bilig'de söz yapımı*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tekin, T. (1978). Türkçe ile Kazakça arasında karşılıklı anlaşılabilirlik. *Genel Dilbilim Dergisi* C. 1-2, Şubat-1978, 33-42.
- Tekin, T. (1989). Türk dil ve diyalektlerinin yeni bir tasnifi. *Erdem* 5, S. 13, 141-168.
- Tekin, T. (2004). Altaic languages". *Makaleler II, Tarihî Türk Yazı Dilleri* (Yayıma Hazırlayanlar: E. Yılmaz - N. Demir), 404-413, Ankara: Öncü Kitap.
- Tenişev, E. R. /Red/ (1984) *Sravnitel'naya-istoričeskaya tyurkskih yazıkov. Fonetika*, Moskva.
- Tenişev, E. R. (1989). Millî döneme kadarki Türk dilleri. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 301-308.
- Tenişev, E. R. /Red/ (1997) *Yaziki Mira - Tyurkskie yazıki*, Moskva: İzdatel'stvo İndrik.
- Tenişev, E. R. /Red/ (2002). *Sravnitel'naya-istoričeskaya tyurkskih yazıkov. Regional'nie Rekonstruktsii*, Moskva: NAUK

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/ursprache> (Erişim Tarihi: 17.10.2020)

TUVA TÜRKÇESİNDE HAYVANLARA YAŞLARINA GÖRE VERİLEN İSİMLER



NAMES RELATED TO THE AGES OF ANIMALS IN THE TUVAN TURKISH

İlker TOSUN*

ÖZ: Hayvan adlarını incelemek bir kültürü derinlemesine analiz edebilmemiz için son derece önemli veriler sunmaktadır. Türk kültüründe çeşitli hayvanların (at, dağ keçisi, ayı, geyik vb.) önemli bir yeri olmuştur. Türk dilinin söz varlığında özellikle av hayvanlarına ve besi hayvanlarına ait çok sayıda adlandırma mevcuttur. Sibirya'da Balkanlara kadar geniş bir coğrafyada yaşayan Türk halkları, hayvanlara çeşitli ölçütlere göre adlar vermiştir. Bilhassa at, koyun, keçi, geyik, sığır vb. hayvanların renkleri, taşıdıkları lekeler, işaretler bu hayvanların sınıflandırılmasında önemli birer ölçüt olmuştur. Bu ölçütlerin yanı sıra hayvanların yaşları da onların isimlendirilmesinde önemli bir faktördür. Tuva Cumhuriyeti, hem yaban hayvanlarının hem de at, sığır, geyik, koyun, keçi, deve vb. hayvanların yaşamasına elverişli bir coğrafyaya sahiptir. Tuvalar karaca, yaban keçisi; at, koyun, inek, Ren geyiği, keçi, yak, sığın ve deve gibi hayvanlara çeşitli isimler vermişlerdir. Bu çalışmada Tuvaların hayvanlara yaşlarına göre verdikleri isimler incelenecektir. Bu isimler Eski Türkçe dönemi ile karşılaştırılacak ve etimolojileri hakkında bilgi verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Tuva Türkçesi, hayvan adı, söz yapımı, dil ilişkileri, ad bilimi.

ABSTRACT: Studying animal names provides extremely important data for us to analyze culture in depth. Various animals (horse, mountaingoat, deer, etc.) have a considerable place in Turkish culture. In the vocabulary of the Turkish language, there are many names for wild animals and livestock animals. The Turkish peoples, who spread over a wide geography from the Balkans to Siberia, named animals according to various criteria. In particular, the colors, stains, and marks of animals such as horses, sheep, goats, deer, and cattle have been essential criteria in the classification of these animals. In addition to the secriteria, the age of animals is also a significant factor in naming them. The Republic of Tuva has geography suitable for both wild animals and animals such as horses, cattle, deer, sheep, goats, and camels. Tuvinians gave various names to animals such as bear, marmot, wolf, roe deer, wild goat, horse, sheep, dog, cow, reindeer, goat, yak, deer, and camel. In this study, the names that Tuvinians give to animals according to their ages will be examined. These names will be compared with the Old Turkish period and information will be given about their etymologies.

Keywords: Tuvan Turkish, animal name, word formation, language contact, onomastics.

* Dr. Öğretim Üyesi – Kırklareli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü / Kırklareli – ilker.tosun@klu.edu.tr (ORCID ID: 0000-0003-1428-4772)



This article was checked by Turnitin.

Giriş

Ad biliminin alt dallarından biri olan *hayvan ad bilimi* (zoonimi), bir toplumun meydana getirdiği soyut ya da somut kültürü araştırma odağı haline getiren tüm bilim dalları için kıymeti tartışılmayacak bir bilim alanıdır. Zira insan topluluklarının hayvanlarla olan ortaklık ilişkisi tarihin bütün akışı boyunca dünya üzerinde kurulan medeniyetlerin karakterini ve kaderini belirlemiştir. İnsanlık tarihinin belki de en önemli dönüm noktalarından birisi doğada mevcut olanın yaşamın idamesi için kullanılmasına dayalı avcı-toplayıcı yaşam tarzının yerini yerleşik hayatın almasıdır. Yerleşik hayat ise hayvanların evcilleştirilmesi ile doğrudan ilgilidir. Hayvanların evcilleştirilmesi, belirli tür hayvanların kendi ortamlarından ve sürülerinden uzaklaştırılması, insan yararı için yetiştirilmesi, beslenmesi, uysallaştırılması demektir. Antropoloji açısından hayvanların (ve bitkilerin) evcilleştirilmesi ise avcılık-toplayıcılıktan gıda üretimine ve yerleşik topluma geçişi, şehir devletlerine dönüşecek ilk köylerin kuruluşunu, işbölümünün ve uzmanlaşmanın, yönetici tabaka ve sınıfların başlangıcını ifade etmektedir (Emiroğlu vd., 2009: 370).

Av-avcı ve yetiştirici-evcil hayvan ilişkisi, kültürü ve dolayısıyla kültürün taşıyıcısı olan dili etkilemiş; hayvanlarla ilgili pek çok soyut veya somut unsur kültürde ve o kültürün dilinde yerini bulmuştur. Bu nedenle arkeolojiden antropolojiye, dil biliminden tarihe varıncaya değin pek çok bilim dalı hayvan ad biliminin sağlayacağı bulguları kullanmak durumundadır. Örnek vermek gerekirse hayvan adlarının incelenmesi¹, o toplumun bireylerine (antroponim), gök cisimlerine (astronim), yaşanılan yere (toponim), milletlere (etnonim), bitkilere (fitonim), zamanı oluşturan parçalara (hrematonim) vb. verdiği adların ve aynı şekilde kişilerin (antropozoonim), gök cisimlerinin (astrozoonim), yaşanılan yerlerin (topozoonim), milletlerin (etnozoonim), bitkilerin (fitozoonim), zamanı oluşturan parçaların (hrematozoonim) adlarından oluşan hayvan adlarının da öğrenilmesini sağlayacaktır².

Peki, bir toplum hayvanlara nasıl isim verir? Hayvanların geleneksel ölçütlere göre sınıflandırılmasıyla biyolojik ölçütlere göre sınıflandırılması birbirinden farklı yöntemlere dayanmaktadır. Biyolojide sınıflandırma (*taksonomi*) çeşitli farklı bilimsel bakış açıları olmakla birlikte, genelden özele doğru sıralanan “*âlem* > *şube* > *sınıf* > *takım* > *familiya* > *altfamiliya* > *cins* > *tür*” başlıkları ile yapılır ve hayvanlar Carolus Linnaeus’un *Systema Naturae* adlı çalışmasında olgunlaştırdığı Latince ikili adlandırma yöntemiyle adlandırılır. Kültürel sınıflandırmada ise hayvanlar, yabani veya evcil olmalarına; av veya besi hayvanı olarak değerlendirilmelerine, iş için

¹ Türk dilinde hayvan ad bilimi alanında pek çok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar arasında Ali Rıza Gönüllü’nün “Türklerin Bazı Hayvanlara Verdiği İsimler”; Hamit Zübeyir Koşay’ın “Kara Kırğızlarda Ehli Hayvanlarla İlgili Kelimeler”; Türkiye’nin Bazı İllerinde Hayvanlara Takılan Adlar” gibi çalışmaları anmak gerekmektedir. Detaylı bilgi için bk. (Sakaoğlu, 2001).

² Hayvan ad bilimi ve diğer ad bilimi dalları hakkında detaylı bilgi için bk. (Şahin, 2016).

kullanılmalarına, renklerine, doğurganlıklarına, damızlık veya iğdiş olmalarına ve yaşlarına göre sınıflandırılmakta ve adlandırılmaktadır.

Tuv.'da hayvanların sınıflandırılması ile ilgili çalışmamıza konu olan ölçüt ise yaşa dayalı sınıflandırmadır. Bu makalede *a't* "at", *elik* "karaca", *hoy* "koyun", *inek* "inek", *ivi* "Ren geyiği", *öşkü* "keçi", *sarlık* "yak, Tibet öküzü", *sın* "Mus geyiği, sığın", *te* "yaban keçisi", *teve* "deve" gibi hayvanların³ öncelikle genel isimleri, bu isimlerin Türk dilinin tarihsel ve çağdaş dönemlerindeki görünüşleri ve kökenleri üzerinde durulmuş; Tuvaların hayvanları yaşlarına göre adlandırırken hangi ölçütleri temel aldıkları belirlenmeye çalışılmış; hayvanlara verilen isimlerin şekil bilgisi ve anlam bilgisi özellikleri araştırılmıştır.

Tuva Türkçesi Söz Varlığında Hayvanlar

Tuva Türkçesinde "canlı" kavramı, *amitan* "1. canlılar, 2. insan 3. halk 4. her şey, herkes" veya *dirig amitan* "canlılar" ifadeleri ile karşılanmaktadır (Monguş, 2003: 128). Tuvalar *amitan* kavram alanı içerisinde değerlendirdikleri hayvanları, yukarıda zikredildiği gibi kendi türleri içerisinde geleneksel bir sınıflandırmaya tabi tutmaktadır.

Tuvalar hayvanları evcil veya yabani olmalarına (*tos çüzün mal*⁴ "dokuz renk hayvan", *azıral* "evcil", *aal malı* "evcil hayvan", *azırandı* "evcil" *mal* "mal, besi hayvanı"; *araatan* "yırtıcı, yabani hayvan", *aş-meş* "av hayvanı", *çerlik* "yabani hayvanlar" (Monguş, 2003: 144, 135), (Tenişev, 1968: 529, 601, 593); cinsiyetlerine (*er balık* "erkek balık", *kıs balık* "dişi balık"; *er börü* "erkek kurt", *kıs börü*, *diji börü* "dişi kurt"; *askır moortay* "erkek kedi", *be* "kısırak", *inek* "inek, dişi sığır" (Monguş, 2003: 86, 36; 2011: 325, 184, 598), (Tosun, 2019b: 110), (Dorju, 2011: 55); doğurganlıklarına (*hunajın* "üç yaşındaki inek, ilk yavrusunu doğuracak inek", *kolçaŋgı* "gebe Ren geyiği", *dunguş* "ilk defa doğum yapan hayvan", *kızır hoy* "hiç doğurmamış veya bir yıl içinde hiç kuzulamayan koyun, kısır koyun"); damızlık ya da enenmiş olmalarına (*irt* "enenmiş koç" (*bk. hoy*), *çarı* "enenmiş erkek Ren geyiği", *akta* "enenmiş erkek at") ve renklerine göre (*ak a't*, *maŋgan-ak* "kar beyaz", *kıskıl-ak* "al donlu", *kara haydak* "kara sağmal vb.; Kenin-Lopsan, 2019: 356, 357) adlandırmaktadırlar.

Hayvanların Yaşlarına Göre Adlandırılması

Bu sahada hayvanları yaşlarına göre isimlendirirken sadece belirli bir yaştaki hayvana özgü olan ve sadece onun için kullanılan sözcükler mevcut olduğu gibi, birden çok hayvan türünün yaşını belirten ve sıfat niteliği taşıyan sözcükler de kullanılmaktadır.

³ Tuvalar ayı, köpek, dağ sıçanı, vaşak, çalıhorozu gibi hayvanlara da yaşlarına göre isim vermektedir. Araştırmanın sınırlılıkları nedeniyle bu hayvanlar çalışmaya alınmamıştır.

⁴ Tuvalarda *tos çüzün mal* "dokuz renk hayvan" adı verilen hayvanlar şunlardır: *öşkü* "keçi", *hoy* "koyun", *inek* "inek", *a't* "at", *sarlık* "yak", *teve* "deve", *sın* / *ivi* "geyik", *elçiğen* "eşek", *ıt* "köpek" (Kenin-Lopsan, 2019: 261).

Büyükbaş ve Küçükbaş Hayvanlara Ait Yaş İfadeleri

Tuv.'da küçükbaş hayvanlara *şeer mal* (Tenişev, 1968: 591); inek, yılki, yak gibi büyükbaş hayvanlara ise *boda / boda mal / mıyıtıg boda mal* "boynuzlu büyükbaş hayvan" (<Mo. *boda* "at, inek, deve gibi büyük davar, Lessing, 2003: 173)⁵ adları verilmektedir (Monguş, 2003: 269). Bu sahada kimi büyükbaş ve küçükbaş hayvanlar, Moğolcadan alıntılanan genel ifadelerle adlandırılmaktadır:

• **dönen** "dört yaşında, büyükbaş ya da küçükbaş hayvan": Sema Barutçu Özönder, Muhakemetü'l Lugateyn (2011: 80) incelemesinde *dönen* sözcüğünün "dört yaşında erkek at" anlamı taşıdığını; bununla birlikte sözcüğün aslında "dört yaşlı, dört yaşında" anlamına geldiğini, "dönen at" anlamını bir ellipse hadisesiyle (eksilti) kazandığını ifade etmektedir. Mukaddimetü'l Edeb'in Çağatayca-Moğolca çevirisinde (Poppe 2009: 44) *dönen üker* "dört yaşında öküz" biçimiyle örneklenen *dönen* sözcüğü, Moğolcada hem eril hem de dişil biçimleri ile görülmektedir: *dön-e(n)* "dört yaşında olan erkek hayvan (boğa, deve veya fil; dört yaşındaki erkek çocuk); *döneci(n)* "dört yaşındaki dişi hayvan (inek, deve, fil; dört yaşındaki kız), (Lessing, 2003: 425). Hasan Eren (1999: 121) *dönen* sözcüğünü "üç yaşını geçen at ya da deve" olarak anlamlandırmakta ve bu sözcüğün Nog. *dönen* "üç yaşında aygır", Kzk. *dönen* "üç yaşında hayvan", Kklp. *dönen* "dört yaşında at", Alt. *tönön* "dört yaşında tay ya da dana" anlamlarında kullanıldığını belirtmektedir. Bu sözcüğün dört sayısını ifade eden *dö biçimiyle ilgili gören Sevortyan (1980: 279), Eren'in ÇTL örneklerine ilaveten sözcüğün Uyg. *dönen*, Özb. *dönön* ve Tuv. *dönen* örneklerini vermekte; ayrıca Moğolca ile beraber Kzk., Alt., Uyg.'da mevcut olup Tuv.'da bulunmayan dişil *dönejin* sözcüğünü de incelemektedir.

Tuv.'da *dönen*, üç yaşını bitirip dört yaşına erişen büyükbaş ve küçükbaş hayvanlar için kullanılmaktadır: *dönen inek* "dört yaşında inek" (*bk.* inek), *dönen öşkü* "dört yaşında keçi" (*bk.* öşkü), *dönen mal* "dört yaşında büyükbaş hayvan" (Monguş, 2003: 494), *dönen sarlık* "dört yaşında yak boğası", *haynak dönən* "dört yaşında melez yak" (*bk.* sarlık). Sözcüğün bu sahadaki en dikkat çeken kullanımı aslında her biri yaş bildiren *tejik* "üç yaşında erkek dağ keçisi" ve *çuñmajık* "üç yaşında dişi dağ keçisi" gibi sözcüklerin önüne gelerek bu hayvanların dört yaşında olduğunu belirtmesidir: *dönen tejik* "dört yaşında erkek yaban keçisi", *dönen çuñmajık* "dört yaşında dişi dağ keçisi" (*bk.* te). Buna ek olarak *dönen* sözcüğü hayvanlarda erillik, dişillik bildiren *er* ve *kıs* sözcükleri ile birlikte dört yaşında erkek ve dişi yak anlamı kazanmaktadır: *er dönən* "dört yaşında erkek yak", *kıs dönən* "dört yaşında dişi yak" (*bk.* sarlık). Sözcük aynı zamanda +LA isimden fiil yapım ekiyle genişletilebilmektedir: *dönnenne* "dönen olmak, dört yaşında olmak" (Monguş, 2003: 494), (*bk.* hunan).

⁵ Moğolcada *boda* 1 inek veya öküz, 1 ata, ½ deveye, 7 koyuna veya 14 keçiye eşit mal varlığı birimidir. Bu sözcük Tuv.'da olduğu gibi, Moğolcada da piyon ve şah hariç satranç taşları için kullanılmaktadır (Lessing, 2003: 173).

• **hunan / kunan; hunajın** “iki/üç yaşında hayvan”: Özönder (2011: 79), “üç yaşına basmış tay” anlamına gelen *gunan*’ın Moğolca bir sözcük olduğunu; bu sözcüğün Alt. ağızlarında, Özb., Uyg.’da *gunan*; Kzk. *qunan*, Krg.’da *kunan* biçimlerinde görüldüğünü ve “üç yaşında, üç yaşlı” anlamında olup tıpkı *dönen* sözcüğünde olduğu gibi bir “ellipse” (eksilti) yolu ile oluştuğunu söylemektedir: *gunan at >gunan*. Lessing (2003: 586), eril biçimi *guna(n)* “üç yaşındaki hayvan (daha çok boğa, öküz veya kaplan; üç yaşında; ayın üçüncü günü); dişil biçimi *gunaci(n)* “üç yaşındaki inek; üç yaşındaki dişi hayvan” biçiminde kaydetmiştir. Sevortyan (2000: 141-143), eril biçimin *guna(n)* *kunança*, *kunak*, *kunaş* örneklerinde olduğu gibi -ça, -çak, -k ve -ş ekleri ile küçültmeli bir biçimde kullanıldığını tespit etmiştir. Tatarintsev (2004: 295), “üç yaşında hayvan” anlamına gelen sözcüğün Tuv.’da bir “Mongolizm” olduğunu dile getirmektedir.

Moğolcadaki *guna(n)* sözcüğü Tuv.’da *kunan / hunan* biçimleri ile karşımıza çıkar. Bu ikili kullanıma rağmen Moğolcadaki dişil biçim *gunaci(n)*, bu sahada *hunajın* olarak mevcuttur, *kunajın* ise Tuv. söz varlığında yoktur (Monguş 2011: 230). Tenişev (1968: 265, 494), sözcüğü *kunan / hunan*, “dişi ya da erkek üç yaşında buzağı, tay ve yak”; *hunajın* ise “iki yaşında inek” olarak kaydetmiştir. Monguş Kenin-Lopsan, yapmış olduğu derlemelerde tıpkı *dönen* sözcüğünde olduğu gibi *hunan* sözcüğünün anlamını genel literatürden farklı olarak kimi örneklerde “üç yaş”, kimi örneklerde ise “iki yaş” olarak tespit etmiştir. Araştırmacının belgelediği örnekler şunlardır: *hunan* “iki ile üç yaş arasında yak (Tibet öküzü)”, *er hunan* “iki yaşındaki erkek yak”, *kıs hunan* “iki yaşındaki dişi yak”, *haynak hunan* “yak ile ineğin çiftleşmesinden olan 2 yaşında melez yak”; *hunan öşkü* “iki yaşında keçi”; *duzak* “iki yaşında, hunan keçi; ilk defa doğuran, oğlaklı keçi”; *togdu* “ilk kuzusunu doğuran koyun, iki yaşında veya hunan koyun”, *şilege* “enenmiş hunan, iki yaşında koç”; *kazıra* “iki yaşında buzağı, hunan”, *hunajın* “üç yaşındaki inek, ilk yavrusunu doğuracak inek”; *çavaa* “iki yaşında tay, hunan”; *taylak* “hunan olmuş veya iki ila üç yaşında erkek ya da dişi deve”, *tejik* “hunan erkek dağ keçisi”, *çuñmajık* “hunan dişi dağ keçisi” (Kenin-Lopsan, 2019: 351-367).

Yukarıdaki bilgiler ışığında *kunan / hunan, hunajın* sözcüklerinin Tuv.’da “iki yaşında büyükbaş, iki yaşında küçükbaş hayvan” veya “üç yaşında büyükbaş, üç yaşında küçükbaş hayvan” anlamında varlığını sürdürdüğü; tıpkı *dönen* gibi kimi zaman tek başına kimi zaman da bu tür hayvanların adlarının önüne gelerek yaş belirttiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Moğolistan’da yaşayan Sengel Tuvalarında *kunan* biçimi saptanan sözcük, bir anlam daralmasına uğrayarak sadece “üç yaşında at yavrusu” anlamı taşımaktadır (Seren, 2006: 15). Ayrıca *kunan / hunan* tıpkı *dönen*’de olduğu gibi +LA eki ile genişletilmiştir: *kunanna-* / *hunanna-* “iki/üç yaşında olmak, *hunan / kunan* olmak” (Monguş, 2011: 230).

• **kijaalaŋ** “üç/dört yaşında hayvan”: Gerek TRS’de (1968: 272) gerekse TDTS’de (2011: 264) *dönen* ile eşanlamlı olarak gösterilen *kijaalaŋ*

Moğolca kökenlidir: *kijaalaŋ* < Mo. *kicagalang* /*kicalang* “dört yaşında evcil hayvan” (Lessing, 2003: 754). Khabtagaeva (2009: 72), Moğolcadan Tuv.’a geçen bu sözcüğün Halha Moğolcasında *xyajālan*, Buryatçada *xizālaŋ* yaşadığını ve bu dillere ise Türk lehçeleri üzerinden geçtiğini düşünmekte ve sözcüğün etimolojisini şu şekilde göstermektedir: *kijaalaŋ* < Mo. **kijālaŋ* <**kidigalaŋ* <**kiduyalaŋ* <*kidu*-GAn+lAng <*kidu*- “kesmek”. Dorju (2011: 81), sözcüğü PH ağzına özgü olarak değerlendirmekte ve “üç yaşında at veya *hunan* inek” olarak anlamlandırılmaktadır.

• ***soyaalaŋ*** “dört yaşında, dönen yılki”: Dört yaşında olma anlamı taşıyan *soyalaŋ*, Moğolcadır: *soyālaŋ*<Mo. *soyugalang* “beş yaşında at, öküz; üç yaşında koyun” (Lessing, 2003: 1123). Khabtagaeva (2009: 73), etimolojik izahını *soyālaŋ* <Mo. *soyoyalaŋ* <*soyoya* +lAng “beş yaşında at, öküz; üç yaşında koyun <*soyoya* “göz-diş, diş, dışarı bakan ön dişler; sivri diş” olarak vermekte ve sözcüğün Halha Moğolcasında *soyōlon*, Buryatçada, Tunka Moğolcası ve Sayan Buryatçasında *hoyōloŋ* biçiminde kullanıldığını kaydetmektedir. Bu sözcük de *kijaalaŋ* gibi TRS’de(1968: 385) ve TDTS’de (2011: 723) *dönen* ile eş anlamlı gösterilmektedir. Aynı eserde sözcüğün bilhassa atların yaşını belirtmek için kullanıldığı ifade edilmiştir. Dorju (2011: 112), *soyalaŋ*’ın PH ağzında “dört yaşında at veya inek”, Tand. ağzında “dört yaşında büyükbaş hayvan”, Tere-H. ağzında ise “dört yaşında, dönen” anlamında kullanıldığını tespit etmiştir.

• ***şüdüleŋ*** “üç yaşında sığır”: TRS’de *kunan* sözcüğünün eşanlamlısı olarak kaydedilen *şüdüleŋ*, Moğolcadır: <Mo. *sidüleng* “üç yaşındaki at veya öküz, iki yaşında koyun” (Lessing, 2003: 1083). Khabtagaeva (2009: 275), Rassadin’e dayanarak sözcüğün Halha Moğolcasında *şüdlen*, Buryatçada *şüdüleŋ*, Sayan Buryatçasında *şüdlen-şüdelen*, Kalmukçada *şüdlen* biçimleri ile yaşadığını belirterek sözcüğün etimolojisini şöyle vermektedir: *şüdüleŋ* <Mo. **şidüleŋ*<*sidü*+lAng. Sözcük TH ağzında *şüdlen*, KH ağzında *şüldeŋ* / *şürlen*, US ağzında *şürleŋ*, *şürlden* biçimleri ve “iki yaşında büyükbaş hayvan, inek veya yılki” anlamları ile tespit edilmiştir (Dorju,2011: 169).

Belirli Hayvanlara Göre Verilen İsimler

• ***a’t*** “at”: TDTS’de “1. tek toynaklı, kuyruğu saçaklı, yeleli, büyük evcil hayvan, yılki 2. On iki hayvanlı takvimde yedinci yılın adı 3. bir satranç taşı” (Monguş 2003: 185) olarak tanımlanan at (*equus caballus*) tek toynaklılar, atgiller familyasından, küçük başlı ve kısa kulaklı, uzun kıllı, yele ve kuyruğu olan, geniş bir tırnakla çevrilmiş olan, üçüncü parmağının ucu ile yere basan, bütün dünyaya yayılmış, erkeğine aygır, dişisine kısarak denen” bir tür olarak kabul edilmektedir (Karol vd., 2010: 61).

Tuv.’da erkek at, *askır* “enenmemiş, yetişkin erkek at, aygır”⁶, *akta* “enenmiş erkek at” (<Mo. *agta* “iğdiş edilmiş, iğdiş”, Lessing, 2003: 25); dişi at *be* “kısarak”, *kızırak* “kısarak”, *kulunnug be* “yavrulamış kısarak”; “binit olarak

⁶Tuv. *askır*, ET’de *adgır* biçimi ile Köl Tegin, Bilge Kagan ve Yabogan (A84) yazıtlarında tanıklanmaktadır. Sözcüğün kökeni ile ilgili tartışmalar için bk. (Aydın, 2016: 12).

eğitilmemiş at”, *emdik at* “yabani at” (Kenin-Lopsan, 2019: 355), *dezik* “yabani kısarak” (Tsen.), *şoy at* “evcilleşmemiş at” (UH, ÇH), vb. olarak adlandırmaktadır (Dorju, 2011: 49, 166).

Tuv.’da at yavrusu genel olarak *kulun* “tay, at yavrusu” adını almaktadır. At yavrularına, yukarıda da izah edildiği gibi, diğer büyükbaş ve küçükbaş hayvanlarla ortak olarak kullanılan ve bir yaş belirten isimler verilmektedir: *kunan* “üç yaşındaki tay”, *dönen* “dört yaşındaki tay”, *soyalañ* “dört yaşındaki at veya inek” (PH, Tand.), *şüldeñ / şürleñ / şüdüleñ* “iki yaşında büyükbaş hayvan, inek veya yılki” (KH), *kijaalañ / hjaalañ* “dört yaşında at veya hunan inek” (PH, TH), (Dorju, 2011: 112, 169, 146), “dişi düşmüş olan çavaa” (Kenin-Lopsan, 2019: 355). At için yaş belirten isimlendirmeler ise şöyle örneklenebilir: *çavaa* “sonbaharda doğan bir yaşındaki tay”, *bogba* “yılının bir yaşındaki yavrusu, bir yaşındaki kulun” (Tenişev, 1968: 505), *sarbaa* “sonbaharda doğan bir yaşındaki tay”, *bogba-çavaa* “yılının bir, iki yaşındaki yavruları”, *doraat* “bir, iki yaşındaki tay” (MT, Öv.), (Dorju, 2011: 108, 54).

Tuvalar, atların yaşını dişlerinin durumuna göre belirlemektedir: *ses diştig* “sekiz dişli; dört yaşındaki aygır veya kısarak” (Darja, 2009: 66); *diji hozunda a’t* “yaşlı at” (Öv.), (Dorju, 2011: 51), *söök-diş* “dokuz veya on yaşını geçmiş yaşlı at, dişleri dökülen, güçten düşen yaşlı at” (Kenin-Lopsan, 2019: 357). Sayı isimleri hayvanların yaşını ifade etmekte kullanılmaktadır. Darja (2009: 66), beş yaşından büyük kısarak ve aygırlar için verilen isimleri şöyle sıralamıştır: *beş harlıg* “beş-altı yaş aralığında at”, *aldı harlıg* “altı-yedi yaş aralığındaki at”, *çedi harlıg* “yedi-sekiz yaş aralığında at”, *ses harlıg* “sekiz-dokuz yaş aralığındaki at”, *tos harlıg* “dokuz-on yaş aralığındaki at”.

• **elik** “dişi karaca”; **hülbüs** “erkek karaca”: Karaca (Lat. *Capreolus capreolus*) çift parmaklılar takımının, geyikgiller familyasından, 120 cm kadar uzunlukta, yazın kırmızımsı, kışın kül rengimsi, erkeklerinde dik, silindirik şeklinde ucu dallı boynuzlar bulunan, Avrupa ve Asya’da yaşayan bir türdür (Karol vd., 2010: 335). Sibiryaya karacasının literatürdeki adı ise *capreolus pygargus*’tur.

Tuv.’da *elik*, “dişi karaca” için kullanılan bir adlandırmadır. Ancak bu ad, tıpkı *sun*’da olduğu gibi, kimi TT kaynaklarında farklı bir anlam taşımaktadır. Hasan Eren (1999: 132), *elik* sözcüğünü “dağ keçisi” anlamında kullanmış, bu hayvana Türkçede “yağmurca” adının da verildiğini eklemiştir. TS’de de *elik*, “dağ keçisi” anlamındadır⁷ (Türkçe Sözlük, 2005: 627). Aynı sözlükte ‘dağ keçisi’nin tanımı ise şöyledir: Boynuzlugiller familyasından, ufak sürüler halinde yaşayan, çok çevik bir tür antilop, *elik*, yağmurca (*Rupicapra tragus*), (Türkçe Sözlük, 2005: 460). Mehmet Ölmez (2007: 155), Tuvaca’nın Söz Varlığı’nda *elik* için “karaca, tayga keçisi, taigaziege, wildziege” açıklamasını vermiştir.

⁷ Türkiye Türkçesi ağızlarında *elik* sözcüğü; *elik*, *elik keçi*, *eliyh keçisi* biçimleri ve “dağ keçisi, karaca” anlamıyla yaşamaktadır (Derleme Sözlüğü, 1993: 1717, 1718).

Türk dilinin yazılı vesikaları içerisinde en erken Abakan (E48) yazıtında *iç yer eliki artzun* “iç yer geyiği artsın!” cümlesinde tanıklanan sözcük, Moğolistan yazıtlarında mevcut değildir. Erhan Aydın (2019: 158), Irk Bitig’in 63. ırkında ve Kutadgu Bilig’in 79. beytinde birer kez görülen sözcüğün “Sibirya Türk dilli halklarının diyalektik sözcüklerinden biri” olarak değerlendirilebileceğini düşünmektedir.

Bu sözcüğün US ağzında *elek* biçimi bulunmaktadır (Dorju, 2011: 177).Yine US ağzında, “dişi karaca” için *kojagar-ediree* ifadesi de kullanılmaktadır. Bu adlandırma, tıpkı *sun*’da olduğu gibi hayvanın boynuz özellikleri dikkate alınarak yapılmıştır:<*kojagar* “sivri”+*ediree* “çentiklenmiş boynuz” (Dorju, 2011: 74). TO ağzında “dişi karaca” için *huran* sözcüğü de kullanılmaktadır (Dorju, 2011: 144). Sözcüğün etimolojisi için bir kayıt bulunmamakla birlikte, Moğolcadaki *ğura* “erkek karaca, vahşi keçi, boynuzsuz erkek karaca” (Lessing, 2003: 587) ile ilişkilendirilebilir. Dikkat edildiği üzere *huran* ve *ğura* sözcüklerinde bir cinsiyet farkı söz konusudur. Aşağıda izah edilecek olan *hülbüs* örneğinde görülebileceği gibi kimi zaman aynı isimlendirme yazı dili veya ağızlarda ya da kaynak dil veya hedef dilde birtakım anlam farklılıklarına sahip olabilmektedir.

Tuv. *hülbüs* “erkek karaca” sözcüğü, en erken Kutadgu Bilig’in 79. beytinde *elik külmiz oynar çiçekler öze / sıgun muygak ağnar yorır tip keze* “dişi karaca, erkek karaca çiçekler üzerinde oynuyor / erkek geyik, dişi geyik sıçrayıp oynayıp koşuyorlar” görülmektedir (Arat, 1999: 20; 2003: 17). Rassadin, sözcüğün çağdaş Türk lehçelerinde Alt. *külmüs*, Hak. *külbüs*, Tofa. *hülbüs* biçimleri ile yaşadığını saptamıştır (Rassadin, 1971: 192).

Yukarıda da değinildiği gibi hayvan isimlerinin yazı dili ve ağızlardaki anlamları farklılaşabilmektedir. BT, BH, UH ve Çaa-H ağızlarında *külbüs / külmüş* biçimleri ile görülen sözcük, Dorju’ya göre *kıs elik* yani “dişi karaca” anlamındadır (Dorju, 2011: 80). Bu sözcüğün +Ak küçültme eki ile genişletilmiş biçimi *hülbüzek*, “karaca yavrusu” demektir (Tosun, 2019a: 204).

Yaşlarına göre dişi ve erkek karacalara verilen isimler şöyledir: *çahaalay* “bir yaşında elik” (TH), *çiñge kızıl* “bir yaşında hülbüs”< *çiñge* “ince” + *kızıl* “kızıl, kırmızı” (KH), *hoçagaltay* “bir yaşında hülbüs” (TH), *kök-ka’jık* “bir yaşında elik”<kök “boz” + *kajık* “aşık kemiği” (KH), *sarjık / sarçık* “bir yaşında elik”<sarı(g)?+jık/+çık “küçültme eki” (Us, PH, KH); *sarındık / sarınçık* “iki yaşında elik” (ÇH, SH, TH), *şaaşa / çaaşa* “iki yaşında hülbüs” <şaaşa “gözenekli” (TO), (Dorju, 2011: 153, 155, 141, 76, 108, 109, 162), *kojagalday* “bir yaşında sığın veya hülbüs”, *saradak* “bir yaşında mıygak veya elik” (Monguş, 2011: 147, 643).

• *hoy* “koyun”: Evcil koyun (Lat. Ovis ammon aries) çift parmaklılar takımının, boynuzlugiller familyasından, tıknaz, sağlam yapılı; eti, derisi ve kılı için yetiştirilen, bütün dünyaya yayılmış türdür (Karol vd., 2010: 217).

Tuvaların kullandığı on iki hayvanlı takvimde 8. sırada olan *hoy* “koyun”, Türk dilinde en erken Köl Tigin yazıtında *teñgri küç bértök üçün*

kaşım kaşan süsi börüteg ermiş yağısı koñ teg ermiş. “Ebedi gök güç verdiği için babam kaşanın ordusu kurt gibiymiş, düşmanı koyun gibiymiş (KT D 12) ve *költégin koñ yılda yeti yégirmike uçdı* “Köl Tegin koyun yılının on yedisinde (sonsuzluğa) uçtu (KT, KD) cümlelerinde tespit edilmektedir (Aydın, 2014: 59, 60; 74, 75). Koyun sözcüğü, GT’de hem bir hayvan türünün adı, hem de o hayvan türünün dışisine verilen bir ad olarak görülmektedir. Tuv.’da “koyunun dışisi” için *kıs hoy* ifadesi kullanılmaktadır. Bu kullanım aynı zamanda koyunun doğurganlığını dile getirmektedir. Doğurgan olmayan koyunlar için Tuv.’da *kızır hoy* “hiç doğurmamış veya bir yıl içinde hiç kuzulamayan koyun, kısır koyun” tamlaması kullanılmaktadır. (Kenin-Lopsan, 2019: 354).

Tuv.’da koyunun erkeği, *koşkar* “koç, damızlık koç” adını taşır⁸. Hasan Eren (1999: 248), *koşkar* sözcüğünün anlamını “dövüş için yetiştirilmiş iri koç” olarak vermektedir. Tatarintsev (2004: 208) kelimenin aslında bir antropomorfizm olduğunu, yani insana ait bir sıfat iken zamanla hayvan için kullanılmaya başlandığını beyan etmektedir. Bu sahada *koşkar*, “damızlık koç” için, *irt* ise “enenmiş koç” için kullanılan sözcüklerdir (Monguş, 2011: 184; 2003: 593). Bu iki sözcük de küçültme eki +ÇİGAŞ ile genişletildiği takdirde “iki yaşında” olma bildirir: *koşkarjıgaş* “iki yaşında damızlık koç”; *irtçigeş* “iki yaşında enenmiş koç” (Kenin-Lopsan, 2019: 353). Damızlık koç için kullanılan sözcüklerden birisi de *kuja*’dır. Khabtagaeva’ya göre (2009: 161) *kuja* “damızlık koç”, Türk dilinden Moğolcaya ve oradan da Tuv.’a geçmiş bir yeniden kopyalama örneğidir: Tuv. *kuja* < Mo. *kuja, Halha *huc*, Buryat *huşa*; Kalmuk *hutsa* < Türk. Bu sözcük de tıpkı *koşkar* ve *irt* gibi küçültme eki aldığı takdirde “iki yaşında kuzu” anlamı taşımaktadır: *kujajık* “iki yaşında kuzu, koşkarjıgaş” (Monguş, 2011: 218).

Kuzuya Tuv.’da *huragan* “bir yaşında kuzu” adı verilmektedir. Khabtagaeva (2009: 268), koyunla ilgili adlandırmaların pek çoğunda olduğu gibi, bu sözcüğü de yeniden kopyalama olarak kabul etmekte; Türkçe *qozı ve Erdal’ın topluluk adı yapan (collectives) ekler arasında incelediği +GAN’dan oluşan sözcüğün önce Moğolcaya, sonra da Tuv.’a geçtiğini düşünmektedir: Tuv. *huragan* < Mo. *kuragan < *quri + GAN < ET. qurı < *qorı krş. ET qozı “kuzu” ~ Tuv. *kozaga* “dağ keçisi yavrusu”.

Tuv.’da hayvanlara doğdukları mevsime göre verilen isimler mevcuttur. Güzün doğan kuzular *küskülek*; ilkbaharda doğanlar ise *çaskılak* adını alırlar (bk. öşkü). Buna ilaveten, Tuv.’da “güzün doğan kuzu” anlamında *hençe* sözcüğü de kullanılmaktadır. Sözcük Moğolcada *kence* “kötü sonuç, yan etki; ikinci ürün, yaşlı anadan babadan olan çocuk; zayıf çocuk (Lessing, 2003: 724) anlamı ile yaşamaktadır. Khabtagaeva (2009: 102), *hençe*’nin Halha Moğolcasında *henj*, Buryatçada *henze*, Aşağı Uda diyalektinde *kenze*, Oryatçada *kendzë* olarak görülen sözcüğün Türk dilinden geldiğini düşünmektedir. Mevsimle ilgili adlandırmalardan biri olan *sesiirge*,

⁸ Tuva Türkleri, “damızlık erkek keçi” anlamında gelen *dege* “teke” sözcüğünü aynı zamanda *koşkar* “koç” için de kullanmaktadır (Monguş, 2003: 409).

“yazın doğmuş ve hiç tüyü kesilmemiş bir yaşındaki kuzu” anlamındadır (Tenişev, 1968: 374). Khabtagaeva (2009: 163), *se(k)siirge* olarak kaydettiği sözcüğün Moğolcadaki ölü bir kök olan *segse*’den geliştiğini düşünmektedir. Araştırmacı Halha Moğolcasında *segsüüreg*, Buryatçada *hegse*, Kalmukçada *seksäg* biçimleri görülen sözcüğün etimolojisini şu şekilde göstermektedir: Tuv. *se(k)siirge* < Mo. *segsüürge* < *segsegürge* < **segse* -Gür+GAN.

Tuv.’da “bir yaşındaki koyun” için kullanılan sözlerden birisi de *togdu*’dur (Tenişev, 1968, 414). Sözcük, DLT’de (2014: 889), *toklı* “altı aylık kuzu” olarak kayıtlıdır. TT ağızlarında *tohlu*, *toklu*, *tokluk*, *tohli*, *toğlı* “koç, altı aylıkla bir yaş arasında kuzu; bir yaşında kuzu, iki yaşında kuzu” (Derleme Sözlüğü, 1993: 3943, 3948) anlamları görülen sözcüğün kökenine ilişkin en belirgin kayıt yine DLT’de (2014: 889) mevcuttur: *tokluk* “boynuzsuzluk; insanın başının saçsız, hayvanın boynuzsuz olması”. Öte taraftan Tenişev (2001: 433), sözcüğün kökenini *tog-* “doğmak, doğurmak” fiili ile ilgili görmektedir. Hasan Eren (1999: 401) ise bu görüşü reddederek DLT’deki *tokluk* sözcüğünün +LİK eki ile yapılmış olması durumunda OT’de *tohluğ* biçiminde olması gerektiğini; bununla birlikte Rusçada *tohtuj* “boynuzları çıkmaya başlayan burulmuş koç” sözcüğünün kullanılmasının düşündürücü olduğunu söylemektedir.

Bu sahada “iki yaşında enenmiş kuzu” anlamında kullanılan *şilege* (Kenin-Lopsan, 2019: 353) Moğolca *silüge* “üç yaşında koyun, toklu” (Lessing, 2003: 1098) ilişkilidir. Clauson (1972: 868), OT’den itibaren tanımlanan ve ÇTL’de yaşamaya devam eden *şişek* “iki yaşında koyun” sözcüğünü Moğolca *silüge* ile ilgili görmüştür. Hasan Eren (1999: 288-390) ise *şişek*’in *silüge* ile birleştirilemeyeceğini, sözcüğün DLT’de kayıtlı *tışek* “iki yaşında koyun” ile ilgili olduğunu savunmaktadır.

• **inek** “inek”: Evcil sığır (Lat. *Bos primigenius taurus*) çift parmaklılar takımından, etinden ve sütünden yararlanan bir türdür (Karol vd., 2010: 217). Tuvaların kullandığı on iki hayvanlı takvimde ikinci sırada olan *inek* anlam bakımından GT ile paraleldir. Sözcük, Türk dilinde en erken Irk Bitig’in 41. falında *ürün esri esri inçek buzagulaçı bolmış* “ak benekli inek buzağılamak üzere imiş” (Yıldırım 2017: 42) cümlesinde tanımlanmaktadır.

Tuvalar ineği sağmal ve doğurgan olmalarına göre de adlandırır. Eğer inek, sağmal ise *haydak* (Tenişev, 1968: 462); kısır ise *suway* (<Mo. *subai “kısır inek, kısırak” Khabtagaeva, 2009: 246) adını almaktadır. Tuv.’da ineğin erkeği, damızlık olmasına ya da enenmişliğine göre isimlendirilmektedir. Bu sözcüklerden ilki *buga* “enenmemiş erkek inek, boğa” Türk dilinde en erken Tonyukuk yazıtında dört kez, Karabalgasun II yazıtında ise bir kez kişi adı olarak tanımlanmıştır (Aydın, 2016: 22). Ölmez’e göre (2007: 100) sözcük Türk dilinden Moğolcaya geçmiştir: ET *buka* > Mo. buq-a “boğa”. İkinci sözcük *şarı* “1. öküz; 2. boğa” ise Khabtagaeva’ya göre (2009: 159) Moğolca kökenlidir: *şarı* < Mo. *şara < şar ~ çar “öküz”; Halha *şar*; Buryat *sar*, Sayan Buryat “şara”, Kalmuk *tsar*.

GT'de olduğu gibi Tuv.'da da "bir yaşında inek yavrusu" için *bızaa* sözcüğü kullanılmakta, cinsiyet ayrımı da diğer hayvanlarda olduğu gibi *er bızaa* "erkek buzağı", *kıs bızaa* "dişi buzağı" biçiminde yapılmaktadır (Kenin-Lopsan, 2019: 354). Sözcük Türk dilinde ilk olarak yukarıda değinilen Irk Bitig 41. falın devamında *ürün eşri erkek buzagu kelürmiş* "ak benekli bir erkek buzağı dünyaya getirmiş" (Yıldırım, 2017: 42) cümlesinde tespit edilmektedir.

Kenin-Lopsan (2009: 354), bu sahada *molurga*'nın bir yaşından iki yaşına kadar olan buzağıları adlandırmak için kullanıldığını ifade etmektedir (*bk. sarlık*). Tuva ağızlarında *bo'ldurga / booldurga* varyantlarının da bulunduğunu ekleyen Tatarintsev (2008: 131, 132), Şçerbak'ın sözcüğün kökenini hayvanın yaşı açısından değerlendirip *bıldır* "geçen yıl" ile ilgili gördüğünü aktarmaktadır. Araştırmacı ise *molurga*'yı *böltür- / *boltur-"beslemek" fiili ile ilişkilendirmektedir.

İki yaşında buzağı için *kazıra* ve *saydak* adlandırmaları mevcuttur. Tenişev (1968: 218) *kazıra* için "iki yaşında tosun; iki yaşında düve" anlamlarını vermekte; Kenin-Lopsan (2019: 354) ise *kazıra*'nın tam iki yaşında olduğunu, bu yüzden aynı zamanda *hunan* olarak da adlandırıldığını söylemektedir. Sözcük köken itibarıyla Moğolcadaki *hasirag (üker)* "üç yaşındaki sığır, düve" sözcüğü ile ilişkilidir (Lessing, 2003: 1453). Yazı dilinde olmayan ve sadece ÇH ve SH ağızlarında tespit edilen *saydak* sözcüğü "iki yaşında büyük baş hayvan" (Dorju, 2011: 20) anlamında kullanılmaktadır.

Yukarıda kökeni ve kullanımları hakkında bilgi verilen *şarı* ve *buga* sözcükleri, küçültme eki +ÇIk ile genişletildiklerinde inek yavrusunun yaşı bildirilmektedir: *şarıjik* "üç-dört yaş arasında enenmiş tosun"<şarı "1. öküz; 2. boğa"+jik; *bugajik* "iki üş yaşlarında enenmemiş damızlık büyük baş hayvan"<buga "enenmemiş erkek inek, boğa"+jik (Kenin-Lopsan, 2019: 354).

Sığırlarda da yaş tayini dişlerin çıkmasına, dökülmesine veya aşınmasına göre yapılmaktadır. Tuv.'da *aldı diştig* "altı dişli" 4-5 yaşındaki sığırlar için kullanılır (Darja, 2009: 243). Aynı adlandırma deve için de kullanılır ancak, devenin altı dişe sahip olması daha geç yaşlarda gerçekleştiği için *aldı diştig* hayvanın 6-7 yaş aralığını belirtir (*bk. teve*). Yukarıda bahsedilen *hunan / kunan; hunajın* "iki/üç yaşında hayvan", *dönen* "dört yaşında, büyükbaş ya da küçükbaş hayvan, *şüdülen* "üç yaşında sığır", *kjaalañ* "üç/dört yaşında hayvan", *soyaalañ* "dört yaşında, dönen yılki" adlandırmaları hem büyükbaş hem de küçükbaş hayvanların yaşlarını belirtmekte kullanılan ortak adlardır. Tere-H ağızında *soyalañ* sözcüğü *soñgu* "sonuncu" sözcüğü ile birlikte "beş yaşında inek" anlamını taşımaktadır (Dorju, 2011: 112).

• *ivi* "ren geyiği": Ren geyiği (Lat. Rangifer tarandus) çift parmaklılar takımının, geyikgiller familyasından 200 cm kadar uzunlukta, 110 cm kadar yükseklikte, hem dişisinde hem de erkeğinde boynuz bulunan, gerdanı yelesi

bir türdür (Karol vd., 2010: 556). Tuv.'da Ren geyiği genel olarak *ivi* veya *songu çüktün ivizi* "kuzey geyiği" adlarını almaktadır. Sözcük hakkındaki en erken kayıt DLT'dir. Kaşgarlı sözcüğü (2014: 111, 119) *ıwık* "çöl ve sahralarda yaşayan dişi ceylan" biçimi ve anlamı ile kaydetmiş ve örnek olarak *ıwık bir birke uğlaşdı* "ceylanlar birbirlerinin arı sıra gittiler" ve *ol maņa ıwık awlattı* "o bana ceylan avlattı" cümlelerini vermektedir. KB dizininde "kayalıklarda yaşayan geyik" anlamıyla verilen sözcük Fergana nüshasında *sıgın muygak erse sukak ya ıwık/saņa yim tükemez ay edgü kılık* "erkek ve dişi dağ keçileri, ak geyik veya sarp kaya geyikleri / senin için tükenmez bir yiyecek, ey iyi tabiatlı" beytinde görülmektedir (Arat, 1979: 184;1999: 534; 2003: 387). Tuvalarla yakın akraba olan Tofalarda bu hayvana *ibi* adı verilmektedir ki fonetik olarak arkaik bir biçim olarak değerlendirilebilir (İlgin, 2015: 80).

Tuvalar, Ren geyiğini öncelikle yabancı ve evcil olmalarına göre adlandırır. Örnek vermek gerekirse, Tere-Höl bölgesinde evcilleştirilmiş Ren geyikleri için *azıral* "evcil" (Darja, 2009: 229) sözcüğü kullanılmaktadır. Bu ifade muhtemelen *azıral ivi* "evcil geyik" tamlamasının eksiltili (ellipsis) bir kullanımıdır. Yabancı Ren geyiği ise *çerlik ivi* "yabancı Ren geyiği" (Kenin-Lopsan, 2019: 353) veya *aņ ivi* "yabancı Ren geyiği" adını almaktadır (Darja, 2009: 229). Ren geyikleri de doğurgan, kısır, enenmiş, damızlık olmalarına göre isimlendirilir. Tuvalar, Ren geyiği boğalarına *eder* "damızlık geyik" adını vermektedir. Ren geyikleri boynuzları ve postları için yetiştirilmekle beraber aynı zamanda, bilhassa Toju (ve Moğolistan'da Duha) bölgesinde birer binit olarak kullanılırlar. Ancak, damızlık Ren geyikleri, çiftleşme dönemlerinde insanlar için tehlike yarattığından birer binit olarak değerlendirilmez. Bu nedenle, eğer damızlık ihtiyacı yoksa bu hayvanlar enenir ve kendilerine *çarı* denir (Kenin-Lopsan, 2019: 361). Binek olarak kullanılan Ren geyikleri ise çoklukla *munar çarı* "binek çarı" adını almaktadır (Darja, 2009: 229). Eneme işlemi ayrıca yaşlanan damızlık geyiklere de uygulanır ve böyle Ren geyiklerine *bogona* denmektedir (Kenin-Lopsan, 2019: 361). Bununla birlikte bu sözcükler enenen geyiğin yaşını bildirmemektedir. Ağız bölgelerine göre farklılık göstermekle beraber, Tuva'da enenen Ren geyiğini yaş bakımından niteleyen *kuuday* sözcüğü bulunmaktadır. Dorju'ya göre (2011: 79) *kuu* "boz" ve *day* "tay, at" sözcüklerinin birleşmesinden oluşan *kuuday*, TO ağızında sadece "enenmiş Ren geyiği" anlamı taşırken, Tere-H. ağızında "iki yaşında enenmiş Ren geyiği" olarak değerlendirilmektedir. Kenin-Lopsan (2019: 361) ise *kuuday*'ı "üç ile dört yaş arasında enenmiş yabancı erkek geyik" olarak tanımlamakta, bu geyiklerin enenmelerine rağmen yabaniliklerinden dolayı binit olarak kullanılamayacaklarını ilave etmektedir.

Tojular, dişi Ren geyiğine dişi deve için de kullanılan *ingen* adını vermektedir. Gebe geyik ise *kolçaņğı* adıyla anılır (Darja, 2009: 229). Gerek yazı dilinde, gerek ağızlarda yavrulmuş dişi Ren geyiği *mındı* adını alır. Bu sözcük kimi kaynaklarda "dört yaşındaki dişi Ren geyiği" demektir (Kenin-Lopsan, 2019: 360); *kızır mındı* ise kısır geyikler için kullanılan bir

tanımlamadır. Yazı dilinde *mındıjak* veya TO ağzında ise *mındıçak* (Dorju, 2011: 91) sözcükleri *mındı*'nın +ÇAk küçültme eki ile genişletilmiş biçimleridir ve "iki yaşında hiç yavrulamamış dişi Ren geyiği" (Kenin-Lopsan, 2019: 361) anlamındadır. Kenin-Lopsan (2019: 361), *mındıjak* / *mındıçak* ile köken bakımından ilgili görebileceğimiz *mınçak* için "iki yaşını aşmamış ve henüz yavrulamamış dişi Ren geyiği" kaydını düşmüştür.

Tuvalar Ren geyiklerinin dişi ya da erkek yavrularına *anay* "Ren geyiğinin küçük yavrusu, oğlak" adını vermektedir. Bu kelime aynı zamanda keçi ve yaban keçisi (çuşma) oğlağını da belirtmektedir (Monguş 2003: 130). Ölmez (2007: 75) sözcüğün yapısını ana+y; Tataritnsev (2000: 114-115) ise *an+kay (küçültme eki) biçiminde izah etmektedir. Kenin-Lopsan (2019: 361) *anay*'ı "yeni doğmuş Ren geyiği yavrusu" olarak değerlendirmekte; *kuu anay* "boz oğlak" adlandırmasının bir ile iki yaş arasındaki yavrularının; *hur anay* (bk. huragan) ise bir yaşındaki erkek ya da dişi Ren geyiği yavrularının adı olduğunu söylemektedir.

Ren geyiği yavrusu için kullanılan *edirik* ve *e'zirik* / *ezirik* sözcükleri dikkat çekicidir. Darja'ya göre (2009: 230) *edirik*, tıpkı *anay* sözcüğünde olduğu gibi küçültmeli bir isimdir ve *ed-* (ederer) "takip etmek, eşlik etmek" sözcüğünden türetilmiştir. Tenişev (1968: 608), *ezirik* için "karaca yavrusu" anlamını vermektedir. TO ağzındaki varyant *e'zirik* ise "yeni doğmuş Ren geyiği yavrusuna söylenen küçültmeli söz" demektir (Dorju 2011: 176).

Ren geyiği yavrusu için *daspan* / *taspan* sözcüğü kullanılır. Tataritnsev (2002: 105), sözcüğün *das* "büyük erkek geyik" sözcüğüne +tan isimden isim yapım ekinin bir varyantı olarak kabul ettiği +pan ekiyle oluşturulduğunu düşünmektedir. Bir yaşındaki Ren geyiklerini adlandırmada kullanılan sözcüklerden olan *hokaş*, Kenin-Lopsan'a göre (2019: 361) şefkat/küçültme ifadesi taşımaktadır. TO ağzında iki yaşında Ren geyiği yavrusuna verilen isim olan *doŋgur* (Dorju 2011: 53), yazı dilinde *döŋgür* biçimindedir, "boynuzsuz" veya "kısa boynuzlu" anlamı taşır ve *doŋgur*'dan farklı olarak dört yaşını geçmiş erkek Ren geyiklerini niteler (Monguş, 2003: 495). Geyikgillerin genel özelliği boynuzlarının deri ile örtülü olması ve bu derinin bazı sürelerde dökülmesidir. Tuvalar karacalara, sığınlara ve Ren geyiklerine yaşlarına göre isim verirken, bu hayvanların boynuzlarında görülen bu değişimleri dikkate almaktadır (bk. *elik*, *hülbüs*, *sın*). Yirmi yaşına kadar yaşayabilen Ren geyikleri de döktükleri deri sayısına göre isimlendirilmektedir: *iyi-düktüg kuuday* "dört yaşında erkek Ren geyiği" (Tere-H); *iyi-düktüg mıyıs* "dört yaşında erkek Ren geyiği" (TO); *üş-düktüg mıyıs* "beş yaşına kadar erkek Ren geyiği" (TO), (Dorju, 2011: 61, 131).

• **öşkü** "keçi": Evcil keçi (Lat. *Capra hircus*) çift parmaklılar takımının, boynuzlugiller familyasından, yaban keçisinden evcilleştirilmiş; sütü, tüyü ve derisi için yetiştirilen bir türdür. (Karol vd., 2010: 217). Tuv.'da keçi için kullanılan *öşkü*⁹ sözcüğü ET'deki eçkü'den gelişmiştir. EUT'de *eçkü süti bilän*

⁹ Erz.ve TH ağzında *üşkü* bk. (Dorju, 2011: 131).

qajinatip içscär “keçi sütüyle kaynatıp içse” ve *iki sayliş qojun iki sayliş ečkü* “iki sağmal koyun, iki sağmal keçi” (Nadelyayev, 1969: 162); DLT’de (2014: 46) *erkeç eti yem bolur, ečkü eti yil bolur* “erkecin eti deva olur; keçinin eti şişirici (yel) olur” ifadelerinde tanıklanan sözcüğün kökeni hakkında çok sayıda izah mevcuttur¹⁰.

Tuv.’da *öşkü*, GT’de olduğu gibi hem hayvan türünün hem de o türün dişisi anlamındadır. Tuvalar hiç yavrulamamış ya da bir yıl içinde oğlak dünyaya getirmemiş keçilere *kızır öşkü* “kızır keçi” adını vermektedir. İnekler için de kullanılan *haydak* sözcüğü “sağmal keçi” ve “yavrusu ölen sağmak keçi” anlamındadır (Kenin-Lopsan, 2019: 352). Keçinin erkeği, TT’de olduğu gibi *dege* “teke” olarak adlandırılır. Bu hayvanlar damızlıktır, enenmez. Yine “damızlık erkek keçi” için *huna* sözcüğü de (<Mo. *uhun-a / uhan-a* “erkek keçi, teke, Lessing, 2003: 1375) kullanılır. Kenin-Lopsan (2019: 352), *huna*’nın iki yaşından büyük damızlık hayvan olduğunu belirtmektedir.

Enenmiş tekeler için Tuvalar *irt-serge* “enenmiş koç, teke” ve *serge* “üç yaşını geçmiş enenmiş teke” sözlerini kullanırlar. Khabtagaeva (2009: 161) Tuv.’daki *serge* sözcüğünün Moğolca olduğunu (<Mo. *serke* “hadım edilmiş keçi); Halha Moğolcasında *serh*, Buryatçada *herhe*, Kalmukçada *serkä* biçimlerinin görüldüğünü söylemektedir. BH ve BT ağızlarında “büyük erkek keçi” için *i’rgek* sözcüğü kullanılmaktadır (Dorju, 2011: 63). Bu sözcük TO ağızında “büyük erkek geyik” anlamına gelirken, *dag-irgek* ifadesi ise ayı için kullanılan bir örtmece sözdür (Monguş, 2003: 370). Sözcüğün kökeni şöyle gösterilebilir: *irgek*<irg (< ET. irk “koç) +ek (küçültme eki); (Tekin, 2003: 80), (Erdal, 1991: 40).

Tuvalar, keçi yavrusunu *anay* olarak isimlendirir. Bu sözcük aynı zamanda Ren geyiği yavrusu için de kullanılır (bk. *ivi*). Dişi oğlaklar *kıs anay*, erkekler ise *er anay* adını alır (Kenin-Lopsan, 2019: 352). Tuva söz varlığında kuzu ve oğlakları birlikte ifade eden birleşik sözler de mevcuttur: *anay-hençe* “koyun veya keçinin yavruları, oğlaklar ve kuzular”; *anay-huragan* “koyun veya keçinin yavruları, oğlaklar ve kuzular” (Monguş, 2003: 131). Bu sahada yeni doğmuş oğlaklarla ilgili kullanılan isimler ise şöyle sıralanabilir: *ösküspeek* “annesini kaybetmiş oğlak, öksüz oğlak”, *iyispeek* “ikizler; yavruyken annelerini kaybetmiş oğlaklar”¹¹; *şaraçaş* “yeni doğmuş oğlak”, *ılım çaş* “yeni ayaklarının üzerinde duran küçük oğlak”, *dorukkan anay* “güçlenmiş oğlak; üç aylık olan veya otlamaya başlayan oğlak”(Kenin-Lopsan, 2019: 352). Oğlaklar da kuzular gibi doğdukları mevsimlere göre isim alırlar: *küskülek* “güzün doğan oğlak veya kuzu” (US ağızında *küskülük* Dorju, 2011: 81); *çaskılak* “ilkbaharda doğan oğlak ve kuzu” (Kenin-Lopsan, 2019: 352). Oğlakların yaşlarını belirgin olarak gösteren adlandırmalar ise

¹⁰ “keçi” sözcüğünün etimolojik izahı hakkında geniş bilgi için bk. Demirci, 2013: 274-282.

¹¹ Türkiye Türkçesi ağızlarında anasını kaybetmiş oğlaklar için *beçen* “anası ölmüş oğlak” ve *emtiş* “anasız büyüyen kuzu veya oğlak”; ikiz doğan oğlaklar için ise *yalkı* sözcükleri kullanılmaktadır (Derleme Sözlüğü, 1993: 593, 1742).

şöyle sıralanabilir: *seynek / seenek* “bir yaşında enenmiş oğlak, enenmiş teke” (Monguş, 2011: 657; 795); *seençik* “bir yaşında enenmiş teke” (PH), (Dorju, 2011: 116). Moğolca *seynüg* “iki yaşındaki keçi” (Lessing, 2003: 1063) sözcüğü ile ilgili olmakla birlikte sözcüklerin sonundaki +Ak ve +çık küçültme ekleri dikkate alınmalıdır.

Tuva yazı dilinde *duzak* “iki veya üç yaşında olup bir kere yavrulmuş keçi, oğlaklı çebic” (Monguş, 2003: 509); US ağzında *dı'zak* “bir yaşını geçmiş, iki yaşına yaklaşan keçi” ve TO ağzında *çuzak* “iki yaşında oğlak” (Dorju, 2011: 58, 157); çağdaş Türk lehçeleri arasında Kzk. *tusak* “iki yaşından büyük koyun”, Krg. *tusak* “kuzu”; *jusak* “bir yaşında oğlak”, Alt. *d'uzak* “bir yaşında oğlak”, Özb. *tusak ~ tusag, duşak* “iki yaşında kuzu; evcil koyun”, Yak. *tıhasag* “iki yaşında düve”, Nog. *tosak* “iki yaşında kuzu” biçimleri ve anlamları ile yaşamaktadır (Tatarintsev, 2002: 261-262). Bu kelime, Moğolcada *cusag* “çeğic, toklu, iki ile üç yaş arasındaki dişi koyun, keçi veya geyik; ilk defa yavrusu olan koyun, keçi, geyik” biçimindedir (Lessing, 2003: 1669). Viladimirtsov, Moğolcadaki *cusag*'ın **cus-* “yazlamak, yaz geçirmek” fiilinden türediğini belirtir. Tatarintsev ise (2002: 262-263), Tuv.'da *duzak* sözcüğün diğer anlamı olan ‘tuzak’tan hareketle kelimenin kökenini bu minvalde arar. Araştırmacı *duzak*'ın tu-~to- “kapatmak” fiilinden geliştiğini düşünmektedir.

Keçiler için yaş bildiren başka bir sözcük de *hunajık*'tır (Kenin-Lopsan, 2019: 352). *huna* “damızlık keçi” sözcüğünün +Çık küçültme ekiyle genişletilmiş biçimidir (bk. *buga, bugajık; şarı, şarjık, te, tejik; çuñma, çuñmajık; kuja, kujajık*). Üç yaşındaki keçi UH ve US ağzında *dagalay* (Dorju, 2011: 46); iki ile üç yaş arası keçi *dönen öşkü*; üç ile dört yaş arası keçi *aldı diştig öşkü* “altı dişli keçi”, dört ile beş arası keçi ise *çedişken öşkü* adını almaktadır (bk. *dönen, aldı diştig teve; aldı diştig inek; çedişken teve*), (Kenin-Lopsan, 2019: 352).

• **sarlık** “yak, Tibet öküzü”: Yak (Lat. *Bos mutus*), çift parmaklılar takımından Kuzey Tibet çöllerinde 5000m yükseklikteki alanlarda yaşayan, 90 cm kadar boynuzu olan, vücutları kıllı bir memeli türüdür (Karol vd., 2010: 698).

Tuvalar, yak için *sarlık* sözcüğünü kullanırlar. TDTS'de *sarlık* “genellikle yüksek yerlerde yaşayan, topraktan otlayan, uzun tüylü büyükbaş hayvan” (Monguş, 2011: 647) olarak tanımlanmıştır. Bu hayvan için Moğolcada *şarlug* “yak, Asya'nın uzun tüylü sığırı” (Lessing, 2003: 1050) kullanılır. Damızlık yak'a *sarlık bugazı* “yak boğası, damızlık yak”, enenmiş yak'a ise *sarlık şarızı* “enenmiş erkek yak” adı verilir. Dişi yaklar *kıs sarlık* “dişi yak” adını almaktadır. Eğer dişi yak yavruluyorsa *törüür sarlık* “doğurgan yak”; eğer bir ya da daha fazla yıl boyunca yavrulamamışsa *suvay sarlık* “kısır yak” olarak adlandırılır (Kenin-Lopsan, 2019: 358).

Yaklar için kullanılan adlandırmalar aynı zamanda inekler ve diğer bazı büyükbaş hayvanlar ile ortaklık göstermektedir. Yak yavrusu, *sarlık bızaazi* “yak buzağısı”; iki yaşındaki yak *molurga*; üç yaşındaki yak *hunan*,

dört yaşındaki yak ise *dönen* olarak adlandırılır. Bu hayvanların cinsiyetlerine göre adlandırma ise bu sözcüklerin başına *er* ya da *kıs* getirilerek belirtilir: *er moldurga* “iki yaşında erkek yak”, *kıs hunan* “üç yaşında dişi yak”, *er dönen* “dört yaşında erkek yak” vb. (Kenin-Lopsan, 2019: 358). Yak boğasının dölediği inek doğurursa bu melez hayvan *haynak bızaa* “melez buzağı” adını alır. Melez yak büyüdüğüne ona yaşına göre *haynak moldurga* “melez dana”, *haynak hunan* “üç yaşındaki melez yak”, *haynak dönen* “dört yaşındaki melez yak” denir (Kenin-Lopsan, 2019: 358, 359). Yetişkin yaklar ise *ulug sarlıktar* “büyük yaklar, beş altı yaşında yak” adını alırlar. Yukarıda da bahsedildiği gibi, yakların yaşları da sayı adları ile belirtilebilmektedir: *beştig* “beş yaşında”, *aldılıg* “altı yaşında”, *çedilik* “yedi yaşında”, *sestig* “sekiz yaşında”, *tostug* “on yaşında”, *onnug* “on yaşında”, *on birlik* “on bir yaşında”, *on iyilig* “on iki yaşında” vb. (Kenin-Lopsan, 2019: 358-359).

• **sın** “mus geyiği, sığın”: Geyikgiller (Lat. cervidae, cervus) memeliler sınıfının, toynaklılar üst takımının, çift parmaklılar takımının, geviş getirenler alt takımının sığır ve davarlar üst familyasından; genellikle erkekleri dallanmış boynuzlara sahip, boynuzları deri ile örtülü ve her sene atılarak yenilenen ince yapılı, kısa kuyruklu, yılda iki defa renk değiştiren, ince bacaklı ve çok çevik türleri olan bir familyadır (Karol vd., 2010: 247). Tuva coğrafyasında birden çok geyik türü yaşamaktadır. Bu geyik türleri içerisinde, Tuv. söz varlığındaki ağırlığı açısından *sın* “sığın” (Lat. Alces alces) ön plana çıkmaktadır.

Türk dili ile ilgili çeşitli çalışmalarda *sın* “mus geyiği, sığın” türünün *alageyik* / *ala geyik* olarak da adlandırıldığı görülmektedir (bk. Eren 1999: 363; Türkçe Sözlük, 2005: 64). Literatürde *alageyik* (Lat. dama dama) çift parmaklılar takımının, geyikgiller familyasından 140 cm kadar uzunlukta, 90 cm kadar yüksekliği olan, yazın ak benekler taşıyan, erkekleri boynuzlu bir tür (Karol vd., 2010: 25) olarak tanımlanmakta ve yaşam alanı bakımından *sın*’dan ayrılmaktadır. Literatürde *sın* “mus geyiği, sığın” türünün anlamında görülen muğlaklıkta sözcüğün tarihsel süreçte ve çağdaş Türk lehçelerinde yaşamış olduğu anlam değişmelerinin etkili olduğu anlaşılmaktadır. En erken Bilge Kağan bengu taşının batı yüzündeki *yay bolsar üze t[en]gri] ... köwürgesi eterce anç[a]... tagda sığın etser sakınur men*. “yaz geldiğinde ebedi gök, davulların gümbürdemesi (misali), öylece, dağda geyiklerin böğürmesi (misali) düşünürüm” (Aydın, 2014: 109) cümlesinde görülen bu sözcük, DLT ve KB’de *sığın* (Nadalyayev, 1969: 503) olarak tespit edilmiştir.¹²

Aynı durum, bu geyik türünün erkek ve dişisinin adlandırmasında da görülmektedir. Erkek mus geyiği için kullanılan *buur* sözcüğü Türk dilinde aynı zamanda “damızlık erkek deve” anlamındadır. Hasan Eren (1999: 62-63) buğur ve buğra sözcüklerini ilişkili görmekte, Trkm’de *buğra*, Kzk ve

¹² *sın*, Türkiye Türkçesi ağızlarında *sığın* “bir çeşit karaca”; *zığın* / *zihın* “geyik, alageyik” biçimleri ile tespit edilmiştir (Derleme Sözlüğü, 1993: 4366).

Krg'de *būra*, biçimiyle yaşayan sözcüğün sonundaki -a'nın bir ek olduğunu ifade etmektedir. *sun*'ın dışısı için kullanılan *bulan* sözcüğü ise Tuv. ve Çuv.'da "geyik" için kullanılan bir söz iken, Krg. ve Nog. Türkçesinde "ceylan", Özb.'de "vahşi at" anlamı taşımaktadır (Besli, 2010: 135).

Tuv.'da *sun-mıygak* (bk. hülbüs) birleşik sözcüğü "erkek ve dişi mus geyiği" anlamındadır (Monguş, 2011: 793). Dişi mus geyiği için kullanılan sözlerden birisi olan *mıygak*¹³ ise Türk dilinde en erken EUT'de *muygak* biçimi ile "ol muygaknıñ başqıyasın tutup" ve "yemä muygak sığınug... itärür ermiş" cümlelerinde tanıklanmaktadır (Nadalyayev, 1969: 347). Ölmez (2007: 217), sözcüğü "dişi Sibiry geyiği" olarak adlandırarak gelişimini şöyle izah etmiştir: *muygak* < **munygak*.

Sığın yavrusu TO ağızında *inig* olarak isimlendirilmektedir. Tataritnsev (2002: 374) *inig* sözcüğünü *inek* ile ilgili görmekte, sözcüğün *in- "doğurmak" fiilinden -(i)g ekiyle türetilmiş bir isim olduğunu düşünmektedir.

Yaşa göre isimlendirmelerde hayvanın bilhassa boynuzuyla ilgili fiziksel özelliklerinin dikkate alındığı görülmektedir: *adır-kes* "üç yaşında erkek mus geyiği" <adır "ayrım, dal, budak" + kes "çentik, kesik" (Tere-H), *adır-kestigdas* (bk. adır-kes), (TO), *çıdıgmıyıs* "iki yaşında mus geyiği" <çıdıg "kokmuş, çürümüş" + mıyıs "boynuz" (Tere-H); *ediree mıyıs* "sının bir yaşındaki yavrusu" <ediree "çentiklenmiş boynuz" + mıyıs "boynuz" (US), *kojagar-mıyıs* "iki yaşında sun" <kojagar "sivri" + mıyıs "boynuz" (US), *hod'gar* "bir yaşında sun yavrusu" <hod'gar <kojagar "sivri" (TO), (Dorju, 2011: 42, 160, 176, 74, 138); *kojagalday* "bir yaşında sun veya karaca" <kojagar?, *örge-mıyıs* "bir yaşında sun" <örge "kazık, sopa" + mıyıs "boynuz" (Monguş, 2011: 174, 520)

Bu sahada mus geyiğine yaşına göre verilen diğer isimler şunlardır: *aybija inig* "iki yaşını geçmiş dişi mus geyiği" (TO), *çıl-keşpe* üç yaşını geçmemiş yavru vermeyen dişi mus geyiği" (Tere-H), *sarıgılıg* "üç yaşında sun" (Tere-H), *soyaa* "iki yaşında sun" (Tere-H), *sıringıt* "bir yaşında sun" (KH), *toş* "bir yaşında sun" (TO), *saradan / saradak* "bir yaşında mıygak veya elik" (US) vb. (Dorju, 2011: 42, 161, 108, 112, 116, 123, 107). Tuv.'da belirli bir yaş belirtmemekle birlikte, yetişkin olma anlamı taşıyan şu sözcükler *sun* için kullanılmaktadır: *çölege* "yetişkin sun" (TO), *şügje* "yetişkin büyük sun" (ÇH, SH, UH), (Dorju, 2011: 157, 168)¹⁴.

• *te* "erkek dağ keçisi"; *çuñma* "dişi dağ keçisi": Dağ keçisi, (Lat. *Rupicapra rupicapra*) çift parmaklılar takımının, boynuzlugiller familyasından 120 cm kadar uzunlukta, 75 cm kadar yükseklikte, eti ve derisi için avlanan, Anadolu, Avrupa ve Kafkasya'da yüksek dağlarda

¹³*Mıygak* sözcüğü Tuv.'da hem bir hayvan adlı yıldız adı (zookozmonim), hem de bir bitki adı (fitonim) olarak karşımıza çıkmaktadır: *Üş-mıygak* "Orion Takım Yıldızı (TT Avcı Takım Yıldızı); *mıygak-haragan* "ağu ağacı" (Monguş, 2011: 385).

¹⁴*sınmak* sözcüğü, *sun*'ın +Ak küçültme eki ile genişletilmiş biçimidir ve evcil sığınlar için kullanılan bir şefkat ifadesidir (Monguş, 2011: 793).

yaşayan çok çevik bir türdür (Karol vd., 2010: 150)¹⁵.

Tuv.'da "erkek yaban keçisi, dağ keçisi", *te* adını almaktadır. Mehmet Ölmez (2007: 271), bu sözcüğün *teke>*tege>*tē* biçiminde geliştiğini belirterek benzer ses olayları için *ses, tos, ten* sözcüklerini örnek verir. Dağ keçisinin dişisi ise *çuñma* olarak isimlendirilir. Yaban keçisinin erkek veya dişi oğlağı *kozaga* olarak adlandırılır (Kenin-Lopsan, 2019: 296). BT ve KH ağzında *kozaga* "bir yaşında dağ keçisi" anlamındadır. Tere-H ağzında dişi dağ keçisi yavrusu *eşigen*'dir (Dorju, 2011: 74, 180).

Dağ keçilerine yaşlarına göre isim verilirken de küçültme eki kullanılmaktadır: *borlançık* "bir yaşındaki dağ keçisi"; *sarjık* "bir yaşındaki dağ keçisi yavrusu", *çuñmajık* "üç yaşındaki dişi dağ keçisi", *öleseynek* "üç yaşındaki yaban keçisi" (Kenin-Lopsan, 2019: 296; Darja, 2009: 391). Büyükbaş ve küçükbaş hayvanlar için kullanılan *hunan* ve *dönen* sözcükleri, dağ keçilerinin de yaşını belirtmektedir: *hunan tejik* "üç yaşındaki erkek dağ keçisi"; *hunan çuñmajık* "üç yaşındaki dişi dağ keçisi"; *dönen tejik* "dört yaşındaki erkek dağ keçisi", *dönen çuñmajık* "dört yaşındaki dişi dağ keçisi" (Kenin-Lopsan, 2019: 296).

Yaban keçilerinin yaşları, diğer hayvanlardan farklı olarak tüylerinin renklerine göre verilmektedir: *kızılte* "kızıl erkek dağ keçisi, iki yaşında" (US); *karate* "üç yaşında kara erkek dağ keçisi" (US); *kızıl tejik* "dört yaşından büyük, rengi kızılımsı erkek dağ keçisi"; *hüreñ tejik* "dört yaşından büyük kahverengi erkek dağ keçisi", *oy te* "dört yaşından büyük kula erkek dağ keçisi", *karala te* "koyu alaca dağ keçisi; tabanları, boynu koyu alacaktır, kula dağ keçisinden yaşça büyüktür", *kuşk-karala te* "koyu alaca dağ keçisi; alaca renkli, mükemmel endamlı, olgun dağ keçisi", *ak-oy te* "ak kula dağ keçisi, oldukça yaşlıdır; kasları kısalmış, boynuzu genişlemiştir" (Dorju, 2011: 70; Kenin-Lopsan, 2019: 296; Darja, 2009: 391).

• **teve** "deve": Deve (Lat. Camelidae, camelus) memeliler sınıfının, çift parmaklılar takımının geniş getirenler alt takımının, topuk tabanlılar üst familyasından, iki parmaklı ve uzun bacaklı, mideleri üç odalı olup kırkbayır olmayan; alyuvarlarının söbe biçiminde olmasıyla memeliler arasında özel bir durum gösteren, yük taşımada ve binek hayvanı olarak kullanılan, susuzluğa karşı oldukça dayanıklı, Asya ve Afrika'da yaşayan bir familyaya mensuptur (Karol vd., 2010: 165).

Türk dilinde "deve" en erken Tonyukuk yazıtında *egri tewe* "tek hörgüçlü deve" biçiminde yer almaktadır: *sarıg altun ürün kız koduz eğri tewe ağı buñ'suz kelürti*. "Sarı altın, beyaz gümüş, kızlar (ve) karılar, (tek) hörgüçlü develer, ipeklileri sıkıntısızca getirdiler" (Aydın, 2014: 128). Irk Bitig istisna edilirse, bu hayvanın tek başına kullanıldığı ilk yazıt, Del-Uul I yazıtıdır (Aydın, 2019: 72): *(a)ltmış : kul(a)n öl(ü)rtim : (a)ltı t(ä)bä*

¹⁵ Yaban keçisi (*Rupicapra rupicapra*) ve yaban koyunu (*Ovis argali*) literatürde birbirine karıştırılan hayvanlardandır. Tuva Türkleri yaban koyunu için *argar* sözcüğünü kullanmaktadır (Kenin-Lopsan, 2019: 297).

öl(ü)rt(ü)m : *y(e)g(i)rmi bör(i) öl(ü)rt(ü)m* “altmış yaban eşeği öldürdüm, altı deve öldürdüm, yirmi kurt öldürdüm” (Şirin,2016: 310-311).

Tuv.'da *teve* “deve” için cinsiyete dayalı isimlendirme için şu sözcükler kullanılmaktadır: *adan* “enenmiş erkek deve, iş devesi”, *buura* “erkek deve”, *çarı* “erkek deve (veya geyik)”, *eŋgin / iŋgin* “dişi deve” (Kenin-Lopsan, 2019: 359; Darja, 2009: 242, 243). Tuv. yazı dilinde *bodagan* ve US, UH, ÇH, Tand, Öv. ağızlarında *modagan* “bir yaşındaki deve yavrusu” anlamındadır (Monguş, 2003: 269; Dorju, 2011: 88). Khabtagaeva (2009: 129), sözcüğün yapısını şöyle izah eder: *bodagan* < Mo. botogan “bir yaşında deve yavrusu” < ET¹⁶ *boto “deve yavrusu” + GAn. Sözcükteki +GAn eki, Tuv.'a Moğolca üzerine geçmiş olan ve Türkçe kökenli kimi hayvan isimlerinde (*huragan* “kuzu” görülen ve Moğolca +GAnA ve Türkçe +GAn ile ilişkili kabul edilen bir ektir (Khabtagaeva, 2009: 129 ve Erdal, 1991: 87-88).

Tuv.'da *buura* “üç yaşında enenmemiş, damızlık deve” Moğolcada *bugur(a)* “erkek deve” anlamındadır (Lessing, 2003: 211). Khabtagaeva (2009: 161), bu sözcüğün yeniden kopyalama (reborrowing) olduğunu belirterek ederek sözcüğün kökenini şöyle göstermektedir: *buura* “dişi deve” < Mo. **būra* < *buyura*; Halha *būr*; Buryat *būra*; Kalmuk *būra* < Türk. *buğura* “damızlık deve” ~ Tuv. *būr* “dişi mus”. Erhan Aydın (2016: 21), sözcüğün Türk dilinde en erken *buğura* biçimi ve kişi adı olarak Çaa-Höl X ve Tuva B yazıtlarında görüldüğünü söylemektedir. Sözcük TT ağızlarında *buğur* “1. damızlık deve, 2. burulmuş erkek deve, 3. erkek deve, 4. deve yavrusu” anlamları ile tespit edilmiştir (Derleme Sözlüğü, 1993: 781).

Tuv.'da deve yavrusu için kullanılan adlandırmalardan biri de *dorum* “bir yaşını geçmiş deve yavrusu’dur. TT ağızlarında *dorum*, *darımı*, *doğrum*, *doğurum*, *dorumcuk*, *dolim*, *doli*, *dovli*, *döli*, *doli*, *dovli*, *torum*, *türün* biçimleri ile tanıklananan (Derleme Sözlüğü, 1993: 1539,1568; 3970,4014) *dorum*, Tatarintsev’e göre (Tatarintsev, 2002: 211), tıpkı *bodagan* gibi, bir yeniden kopyalamadır. Araştırmacı sözcüğü GT’deki *torun* ile ilgili görmektedir: *dorum* < Mo. *torum* “iki yaşındaki genç deve” < ET. *tor- “büyüme” –(ı)m (<-un). Hasan Eren (1999: 415), Levitskaya’nın da *dorum* sözcüğünü *torun*’a bağladığını ancak *torun*’un Ermeniceden Türk diline bir kopyalama olduğunu belirtmektedir.

Tuv. yazı dilinde *daylak* “iki yaşında deve yavrusu”, Erz. ve Tere-H ağızında *taylak* “üç yaşında deve” olarak tespit edilen sözcük (Dorju, 2011: 118), TT ağızlarında *daylak*, *daylah* “dişi deve, damızlık erkek deve, boynunda tüy olmayan pehlivan deve, deve yavrusu”; *taylak* “yeni doğmuş at yavrusu, biniye gelmiş iki yaşında at yavrusu, bir yaşında at yavrusu, dört yaşında at, binilmeye alıştırılmamış at, çok güçlü ve iri hayvan, deve yavrusu, üç ya da dört aylık tavşan yavrusu, ergenlik çağına girmiş kız” olarak kayıtlıdır (Derleme Sözlüğü, 1993: 1389, 3852). Hasan Eren (1999: 399) Kzk. “deve yavrusu”, Nog., Tat. ve Kırg. *taylak*; Özb. *taylak* olarak yaşayan

¹⁶*boto* sözcüğü ET’de Altın-Köl I yazıtının 6. satırında tanıklanmaktadır. İrk Bitig’in 5. ırkında ise *botola*- “deve yavrulamak” fiili görülmektedir (Aydın, 2016: 20).

sözcüğün *tay* “at yavrusu” +lak eki biçiminde vermekte, bu +lAk ekinin Türk dilinde hayvan ismi yapımında kullanılan bir ek olduğunu ifade etmektedir. Eren ayrıca, Räsänen’in *tay-lök* (lök “erkek deve”) izahının doğru bulunmadığını. Moğolcada *taylag* “kısırlaştırılmadan önceki deve, üç-beş yaş arasındaki deve” olarak yaşayan sözcük (Lessing, 2003: 1188), Tatarintsev’e göre *bodağan* ve *dorum* gibi yeniden kopyalamadır. Araştırmacı sözcüğü atçılık terminolojisinden devecilik terminolojisine geçmiş bir terim olarak değerlendirmekte ve gelişimini şöyle açıklamaktadır: *daylak* <*tay* “at yavrusu” -la (isimden fiil yapım eki), “*tay* olmak” -k “fiilden isim yapım eki” (Tatarintsev, 2002: 62, 63).

Deve ile ilgili başka bir sözcük de *düngüş*’tür. Kenin-Lopsan, devenin bu çağını “en az üç yaşında ve en az bir kez yavrulmuş deve” olarak tanımlamakta ve *eñgin* deve ile arasındaki farkı şöyle belirtmektedir: Düngüş deve ile eñgin deve arasındaki fark şudur: *düngüş* deve yavrulduğunda “eñgin” adını alır veya ona “yavruolu deve” denilir (Kenin-Lopsan, 2019: 359). Üç yaşındaki develer için kullanılan sözcüklerden biri *adan*’dır. Tuv.’da “üç yaşında enenmiş deve (Kenin-Lopsan, 2019: 359); iş devesi (Tenişev, 1968: 37)” anlamıyla görülen sözcük, Moğolcada *ata(n)* “iğdiş deve” biçimindedir (Lessing, 2003: 92). Tatarintsev (2000: 57, 58), Tuv.’da deve terminolojisinin Moğolcadan alınmakla beraber, bu terminolojinin Moğolcaya da Türk dilinden geçmiş olabileceğini düşünmektedir. Araştırmacı, Sevortyan ile aynı düşünceyi paylaşarak sözcüğün kökenini şu şekilde gösterir: *adan* < *at- an/-gan/-agan “iğdiş edilmiş deve”.

Bu sahada “dört yaşından büyük deve” anlamında ise *çedişken deve* tamlaması kullanılmaktadır (Kenin-Lopsan, 2019: 359): *çedişken*<çet- “yetmek, yetişmek”-iş “işteşlik eki” -ken (fiilden isim yapım eki, sıfat-fiil eki) “yetmiş, yetişkin deve”. Develerin yaşa bağlı adlandırmalarında, hayvanın dişlerinin durumu da dikkate alınmaktadır (*bk.* at, inek). Örnek vermek gerekirse, kesici dişlerin sayısı hayvanın yaşını göstermektedir: *iyi diştig* “iki dişli; 4-5 yaş aralığındaki deve”, *dört diştig* “dört dişli; 5-6 yaş aralığındaki deve”, *aldı diştig* “altı dişli; 6-7 yaş aralığındaki deve” (Darja, 2009: 224).

Sonuç

Yukarıdaki verilerin ışığında Tuva Türkçesinde hayvanlara yaşlarına göre verilen isimler hakkında şunlar söylenebilir: Tuv.’da *a’t* “at”, *elik* “karaca”, *hoy* “koyun”, *inek* “inek”, *ivi* “Ren geyiği”, *öşkü* “keçi”, *sın* “Mus geyiği, sığın”, *te* “yaban keçisi”, *teve* “deve” gibi hayvan adları ve bu hayvanların cinsiyetlerine, renklerine, doğurgan ya da kısır olmalarına, damızlık ya da enenmiş olmalarına, yaşlarına göre aldıkları adlar GT ile paralellik göstermektedir. Bu hayvan adları, bazı anlam farklılıkları olmakla birlikte, Türk dilinin erken dönem vesikalari olan Köl Tegin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Del Uul I, Çaa-Höl, Tuva B, Yabogan, Altın Köl I ve Irk Bitig gibi runik harfli metinlerde, EUT ya da daha sonraki dönemlere ait olan DLT, KB,

Mukaddimetü'l Edeb ve Muhakemetü'l Lugateyn gibi eserlerde tanıklanmaktadır.

Hayvan adları ve bilhassa hayvanlara yaşlarına göre verilen kimi adlar, Tuv. ile Moğolca ve Moğolca ile Türk dili arasındaki dil etkileşimini gözler önüne sermektedir. Örnek vermek gerekirse Tuv.'daki *dönen, hunan / kunan, kunajın, kijaalañ, südüleñ, soyaalañ* gibi büyükbaş ve küçükbaş hayvanlara verilen yaş adlandırmaları Moğolcadan Tuv.'a geçmiş sözcüklerdir. Ancak bu dil etkileşiminin başka bir boyutu da bulunmaktadır. Moğolcadan Tuv.'a kopyalanan hayvan adlarının önemli bir kısmı aslında birer yeniden kopyalamadır; bu sözcükler bilhassa EUT döneminde Moğolcaya, Moğolcadan da Tuv.'a geçmiştir (*bk. kuja, huragan, hençe, buga, buura*).

Tuv.'da GT'de olduğu gibi hayvanların yaşlarını belirtirken hangi mevsimde doğdukları da dikkate alınmaktadır. Bu isimlendirmeler bazen mevsim adları ile doğrudan ilgilidir: *çaskılak* "ilkbaharda doğan oğlak veya kuzu" <ças "ilkbahar"+kü (aitlik eki) +lak (muhtemelen +Llk isimden isim yapım ekinin bir biçimi); *küskülük / küsküle* "güzün doğan oğlak veya kuzu" < küs "güz" +kü (aitlik eki) +lük (isimden isim yapım eki). Kimi zaman da hayvana doğduğu mevsime göre bazı özellikli isimler verilmektedir: *çavaa* "sonbaharda doğan bir yaşındaki tay", *dötpe* "güzün doğmuş, dört beş aylık kuzu", *hençe* "güzün doğan küçükbaş hayvan", *sarbaa* "sonbaharda doğan bir yaşındaki tay" (*bk. a't, hoy*).

Bu sahada sayı isimlerine +Llg isimden isim yapım eki eklenerek "sayının bildirdiği yaşta olma" anlamında sözcükler türetebilmektedir. Bu sözcükler hem insan hem de hayvanların yaşını belirtebilmektedir: *iyilig* "iki yaşında", *üstüg* "üç yaşında", *dörttüg* "dört yaşında", *beştig* "beş yaşında" (*bk. sarlık*).¹⁷

Türk dilinde, küçültme ekleri temel işlevleri olan küçültme, sevgi, sefkat vb. yanında hayvan isimlerine eklenerek, "o hayvanın yavrusu" ya da "küçük hayvan" anlamında sözcükler türetebilmektedir. Tuv.'da da bilhassa +ÇİGAŞ, +ÇAK, +(A)k gibi küçültme ekleri bilhassa bu anlamda sözcükler türetme konusunda üretkendir: *huna* "damızlık erkek keçi", *hunajık* "enenmemiş iki yaşında teke"; *şarı* "öküz, boğa", *şarıjık* "üç ila dört yaş arasında enenmiş tosun"; *koşkar* "damızlık koç", *koşkarjıgaş* "iki yaşında enenmemiş koç"; *irt* "enenmiş koç", *irtçigeş* "iki yaşında enenmiş koç"; *hülbüs* "erkek karaca", *hülbüzek* "karaca yavrusu" vb.

GT'de olduğu gibi Tuv.'da da keçi, deve, inek ve at, dişlerinin sayısına, aşınmasına veya düşmesine; *sın* ve *ivi* gibi geyikgiller familyasına mensup hayvanlar boynuzlarına; yaban keçilerine tüylerinin rengine göre ad verilmektedir: *iyi diştig* "iki dişli; 4-5 yaş aralığındaki deve", *ses diştig* "sekiz dişli kısrak veya aygır", *diji hozunda a't* "yaşlı at", *aldı diştig* "altı dişli, 4-5 yaşındaki sığırlar"; *doñgur / döñgür* "boynuzsuz, kısa boynuzlu Ren geyiği;

¹⁷ Buna benzer bir kullanım için Türkiye Türkçesi ağızlarında Kadınhanı'nda, Karaçay aşiretinden derlenen *törtlü* "dört yaşında tay" sözcüğü örnek olarak verilebilir (Derleme Sözlüğü, 1993: 3984).

adır-kes “dallı çentik boynuz, üç yaşında erkek mus geyiği”, *kojagar-mıyıs* “sivri boynuz, iki yaşında sını”; *kızılte* “kızıl erkek dağ keçisi, iki yaşında” (US); *karate* “üç yaşında kara erkek dağ keçisi” (US); *kızıl tejik* “dört yaşından büyük, rengi kızılımsı erkek dağ keçisi”.

KISALTMALAR

Eser Kısaltmaları: *DLT* Divanu Lugati't Türk, *KB* Kutadgu Bilig, *TDTS* Tıva Dildıñ Tayılbırlıg Slovarı (Monguş, 2003, 2011), *TRS* Tuvinsko-Russkiy Slovar (Tenişev, 1968).
Dil Kısaltmaları: *Mo.* Moğolca, *Rus.* Rusça.
Lehçe Kısaltmaları: *Alt.* Altay Türkçesi, *ÇTL* Çağdaş Türk Lehçeleri, *Hak.* Hakas Türkçesi, *Kklp.* Karakalpak Türkçesi, *Krg.* Kırgız Türkçesi, *Kzk.* Kazak Türkçesi, *Nog.* Nogay Türkçesi, *Özb.* Özbek Türkçesi, *Tat.* Tatar Türkçesi, *Tofa*Tofa Türkçesi, *Trkm* Türkmen Türkçesi, *TT* Türkiye Türkçesi, *Uyg.* Uygur Türkçesi, *Yak.* Yakut (Saha) Türkçesi
Ağız Kısaltmaları: *Çaa-H* Çaa-Höl ağzı, *ÇH* Çöön-Hemçik ağzı, *Erz.* Erzincan ağzı, *KH* Kaa-Hem ağzı, *MT* Mönğün-Tayga ağzı, *Öv.* Övür ağzı, *PH* Pii-Hem ağzı, *SH* Süt-Höl ağzı, *Tand.* Tandı ağzı, *Tere-H* Tere-Höl ağzı, *TH* Tes-Hem ağzı, *TO* Toju ağzı, *Tseng.* Sengel ağzı, *UH* Ulug-Hem ağzı, *US* Usinsk ağzı.
Dönem kısaltmaları: *Çağ.* Çağatay Türkçesi, *ET* Eski Türkçe *EUT* Eski Uygur Türkçesi, *GT* Genel Türkçe, *HT* Harezmi Türkçesi, *OKT* Orta Kıpçak Türkçesi

KAYNAKÇA

- Ali Şir Nevai (2011). *Muhakemetü'l lugateyn*. (hzl.: Sema Barutçu Özönder), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Arat, R. R. (1999). *Kutadgu Bilig I, (Metin)*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Arat, R. R. (2003). *Kutadgu Bilig II (Çeviri)*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Arat, R. R. (1979). *Kutadgu Bilig III (İndeks)*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Aydın, E. (2014). *Orhon yazıtları, Köl Tegin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongi, Küli Çor*. Konya: Kömen.
- Aydın, E. (2016). Eski Türk yazıtlarında bitkiler ve hayvanlar. *Türk Kültürü*, 1-51.
- Aydın, E. (2018). *Taşa kazınan tarih, Türklerin ilk yazılı belgeleri*. İstanbul: Kronik.
- Aydın, E. (2019). *Sibirya'da Türk izleri, Yenisey yazıtları*. İstanbul: Kronik.
- Besli, E. (2010). *Eski ve Orta Türkçe hayvan isimlerinin etimolojisi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Clauson, Sir G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth century Turkish*. Oxford: Oxford University Press.
- Darja, V. (2009). *Traditsionniye mujskiye zanyatiya Tuvintsev*. Kızıl: Tuvinskoe Knijnoe İzdatel'stvo.
- Demirci, Ü. Ö. (2013), “keçi” kelimesi. *Geyik kitabı*. 274-282, İstanbul: Kitabevi.
- Derleme Sözlüğü* (1993). 12 Cilt, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Dorju, M. D. (2011). *Tıva dıldıñ dialekt slovarı*. Kızıl.
- Emiroğlu, K. - Aydın, S. (2009). *Antropoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Erdal, M. (1991). *Old Turkic word formation: a functional approach to the lexicon, 2 vols*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Eren, H. (1999). *Türk dilinin etimoloji sözlüğü*. Ankara.
- İlgın, A. (2015). *Tarihi karşılaştırmalı Tofa (Karagas) Türkçesi (biçim bilgisi)*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

- Karol, S. - Suludere, Z. - Ayvalı, C. (2010). *Biyoloji terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Kâşgarlı Mahmud (2014). *Dîvânu Lugâti't-Türk, giriş-metin-çeviri-notlar-dizin*. (hzl.: Ahmet B. Ercilasun, Ziyat Akkoyunlu), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Kenin-Lopsan, M. (2019). *Tuvaların gelenekleri*. (Akt.: İlker Tosun). Ankara: Bengü.
- Lessing, F. D. (2003). *Moğolca-Türkçe sözlük*. (Çev.: Günay Karaağaç), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Khabtagaeva, B. (2009). *Mongolic elements in tuvan*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Monguş, D. A. (2003) *Tıva dıldıñ tayılbırlıg slovarı CI*. Novosibirsk: Nauka.
- Monguş, D. A. (2011) *Tıva dıldıñ tayılbırlıg slovarı CII*. Novosibirsk: Nauka.
- Nadelyayev, V. M. (1969). *Drevne tyurskiy slovar*. Leningrad.
- Ölmez, M. (2007). *Tuvacanın sözvarlığı, Eski Türkçe ve Moğolca denkleleriyle*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Poppe, N. N. (2009). *Mujaddmetü'l Edeb, Moğolca-Çağatayca çevirinin sözlüğü*. (Çev.: Mustafa S. Kaçalın), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Rassadin, V. İ. (1971). *Fonetika i leksika Tofalarskogo yazıka*. Ulan-Ude: Buryatskoe Knijnoe İzdatel'stvo.
- Sakaoğlu, S. (2001). *Türk ad bilimi I, giriş*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Seren, P. (2006). *Moolda Sengel Tıvaların çançıldarı*. Kızıl: Respublika Tipografiyası.
- Sevortyan, E. V. (1980). *Etimologičeskiy slovar' Tyurskih yazıkov, (V, G, D)*. Moskva: Akademiya Nauk SSSR.
- Sevortyan, E. V. (2000). *Etimologičeskiy slovar' Tyurskih yazıkov, (K)*. Moskva: Akademiya Nauk SSSR.
- Şahin, İ. (2016). *Adbilim*. Ankara: Pegem.
- Şirin, H. (2016). *Eski Türk yazıtları söz varlığı incelemesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tatarintsev, B. İ. (2000). *Etimologičeskiy slovar' Tuvinskogo yazıka*. C.1, Novosibirsk: Nauka.
- Tatarintsev, B. İ. (2002). *Etimologičeskiy slovar' Tuvinskogo yazıka*. C.2, Novosibirsk: Nauka.
- Tatarintsev, B. İ. (2004). *Etimologičeskiy slovar' Tuvinskogo yazıka*. C.3, Novosibirsk: Nauka.
- Tatarintsev, B. İ. (2008). *Etimologičeskiy slovar' Tuvinskogo yazıka*. C.4, Novosibirsk: Nauka.
- Tekin, T. (2003). *Orhon Türkçesi grameri*. İstanbul: Simurg.
- Tenişev, E. R. (red.). (1968). *Tuvinsko-Russkiy slovar*. Moskva: İzdatel'stvo, Sovyetskaya Entsiklopediya.
- Tenişev, E. R. (2001). *Stravnitel'no-istoričeskaya grammatika Tyurskih yazıkov-leksika*. Moskva: Nauka.
- Tosun, İ. (2019a). Tuva Türkçesinde +Ak eki. *Prof. Dr. Hidayet Kemal Bayatlı Hatıra Kitabı*, (Ed. Ali İhsan Öbek vd.), 200-214, İstanbul: Kerkük Vakfı.
- Tosun, İ. (2019b) Cinsiyet kategorisi bağlamında Tuva Türkçesinin söz varlığı. *Türk Bitig, Türklük Bilimi Araştırmaları*, 99-122, Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Yıldırım, F. (2017). *İrk Bitig ve Orhon yazılı metinlerinin dili*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

THE CONCEPT OF IMMIGRANT IN SALMAN RUSHDIE'S STORY CALLED "GOOD ADVICE IS RARER THAN RUBIES"

SALMAN RUSHDIE'NİN "İYİ NASİHAT YAKUTLARDAN BİLE ENDER
BULUNUR" ADLI ÖYKÜSÜNDE GÖÇMEN KAVRAMI

Ayla OĞUZ*

ABSTRACT: In the European context, it is observed that immigration has changed the socio-economic structures of the countries in Europe including Britain and turned them into postcolonial societies. Indeed, immigration and mobility exist at every stage of the life cycle. In addition, human migration has occurred since the beginning of history, either by force or due to slavery or colonization. In this sense, migrations in the nineteenth and twentieth centuries were largely related to industrialization and globalization. Britain accepted a significant number of immigrants from its colonies where it lost power since the Second World War. The flow of immigrants from Asia and Africa continued until the 1990s. Immigration has exposed immigrants to an endless sense of otherness and difference. Bringing the hope of living with better living conditions in a foreign country, the immigrant must deal with social, cultural, and psychological humiliation, marginalization, and exclusion. In this context, Salman Rushdie's short story "Good Advice Is Rare Than Rubies" has been examined in order to reveal the perception of immigrants and marginalization imposed on people through Miss Rahena trying to immigrate to England.

Keywords: Immigration, immigrant, marginalization, Britain, postcolonial, Rushdie.

ÖZ: Avrupa bağlamında bakıldığında Britanya da dahil olmak üzere göçün Avrupa'daki ülkelerin sosyo-ekonomik yapısını değiştirdiği ve onları postkolonyal toplumlara çevirdiği gözlemlenmektedir. Nitekim göç ve hareketlilik yaşam döngüsünün her aşamasında mevcuttur. Ayrıca insan göçü tarihin başlangıcından beri gerek güç yoluyla gerekse köleliğe ya da kolonileşmeye bağlı olarak gerçekleşti. Bu anlamda on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllardaki göçler büyük ölçüde endüstrileşme ve küreselleşme bağlamlı idi. Britanya İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren güç kaybına uğradığı sömürgelerinden önemli oranda göçmen kabul etmiştir. Asya ve Afrika'dan göçmen akımı 1990'lara kadar devam etmiştir. Göçmenlik göç eden insanları bitmek bilmeyen bir ötekilik ve farklılık duygusuna maruz bırakmıştır. Yabancı bir ülkede daha iyi yaşam koşulları ile yaşama umudunu beraberinde getiren göçmen sosyal, kültürel ve psikolojik açıdan aşağılanma, ötekileştirilme, dışlanma gibi sorunlarla baş etmek zorunda kalır. Bu bağlamda Salman Rushdie'nin "İyi Nasihat Yakutlardan Bile Ender Bulunur" adlı kısa öyküsü İngiltere'ye göç etmeye çalışan Miss Rahena yoluyla insanlara dayatılan göçmen algısını ve ötekileştirmeyi ortaya koymak amacıyla incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Göç, göçmen, ötekileştirme, Britanya, postkolonyal, Rushdie.

* Doç. Dr. – Gaziosmanpaşa Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü İngiliz Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı / Tokat – ayla.oguz@gop.edu.tr (ORCID ID: 0000-0001-7112-6549)



This article was checked by Turnitin.

1. Introduction

After the Second World War, migration to European countries including England increased in a great amount. In this period the nature of migration to Britain changed and immigrants from the Commonwealth countries started to come to England in a great majority. One of the most important reasons for this situation is the British Nationality Act, adopted in 1948. Due to this, the immigrant population became an important factor in the ethnic appearance of Britain in postcolonial period. It is evident that Britain is among the most important countries affected by migration in Europe in the twentieth century (Giddens, 2006: 500-503).

Furthermore, migration to Britain is not restricted to the twentieth century, but it can be observed in the early stages of history. The first migrations began to flow from the coastal areas of the British islands to central cities, whereas the others in the later periods were the result of the migrants' mobility from the colonial lands under the dominion of United Kingdom. At the beginning of the eighteenth-century people from different countries focused on the industrial developments, international job opportunities and social and economic changes and tried to find new life spaces due to the fact that they were in need of new life conditions (Sinha & Atallah, 1987: 1-2). As a result of all these changes, people from underdeveloped countries and colonial countries migrated from their own places to the countries in Europe. Of course, Britain having a lot of colonies was one of them and became one of the examples of multicultural societies due to postcolonialism. Naturally, all these changes have become the subject matter of the literature. In this sense, Salman Rushdie as a British author reflects the characteristics of the postcoloniality and the devastating portrait of being immigrant in his story called "Good Advice Is Rarer Than Rubies".

2. Concept of Immigrant in Britain

By the end of the Second World War, British and European societies gradually reduced their presence in the colonies. From the 1950s and 1960s, postcolonial migration scenes began to emerge with the colonies dissolving and the sovereign countries opening their doors to immigrants. Afterwards, it is striking that both Britain and Europe began to transform as postcolonial societies. Additionally, Africans and Indians came to England for the first time in the eighteenth and nineteenth centuries in small numbers, and the first appearance of small black populations coincides with this century. In this century, racial and class characteristics associated with such terms like class, status, and power determined the relations between the white and black population. Hostile attitudes towards Asian, Irish, and Jewish-based immigrants who came to Britain until the twentieth century continued, and these people were marginalized. Also, derogatory terms have been used as a means of identification for immigrants in the UK. After the Second World War, not only the immigrants from Ireland, Italy, and Poland but also the immigrants from Jamaica, the Caribbean, and Barbados Island started to

come to Britain. However, in the 1950s, immigrants from India and Pakistan outnumbered others. The factor that triggered these migrations was labour migration. This feature has become permanent rather than a temporary situation due to the increasing growth of the modern global economy (Fenton, 1999: 223-225).

The European identity's claim to sovereignty during and after the discovery of the world arises from the fact that it sees itself as the subject of modern knowledge. This sense of self alienates those who are not like it. Immigrants from countries that were dissolved after colonialism were also included in the world map, which became more and more postcolonial with the others. The immigrant is in conflict with the present and the things she/he has left behind in terms of cultural values. Therefore, it can be said that immigration appears as a motif that enriches modern culture. Changes became commonplace with the presence of immigrants who escaped from the third world and met the culture, language, and lifestyle of the first world (Chambers, 1995: 9-10).

Culturally, ethnic immigrant communities are deeply injured, and their British-born children seek to reconcile their ethnic identity with feelings of 'being in Britain' and 'being British'. It is true that immigrant life has a traumatic quality. Disconnections from familiar life and culture extend to language and thought problems, self-consciousness crises and ultimately personality change and identity crisis in this process of disharmony. The social definition of the immigrant is caught between the approval and rejection patterns. The foreigner is always in comparison with the local one. The immigrant both experiences an intense dissolution and dispersion and is also tested with various negatives while trying to re-arrange her/his life. The tendency to add new dimensions to her/his personality and the repeated breaks between the old and the new in the search process, the ties that cannot be established in a healthy way with the new one, and the anxiety, depression, fear and related psychosomatic reactions during the identity crisis created by this tension are among the negativities that permeate immigrant life (Teber, 1993:14).

There are many factors that will keep ethnic identities alive and nurture racial attitudes in an unequal class society. Britain represents a dominant culture as a centre of postcolonialism. More, it is an established nation-state containing Celtic cultural minorities, and an advanced economy that includes urban minorities, extensions of the former colonies. Thus, the concepts of superiority and subordination remain effective in British society, where ethnic or racial hierarchies prevail. The expression of ambiguity in the immigrant psyche leads him/her to be described as a "stranger", sometimes a positive image of cosmopolitanism as an in-between mixture, sometimes embracing the associations of abnormality and pollution that push the boundaries of the nation state's welfare. In this context, identity

problems are presented in relation to place, time and place (Fenton, 1999: 89).

While the immigrant was reified as a needed workforce, she/he remained outside of social information networks and political institutions. An immigrant is someone who always feels the weight of being seen as a foreigner in the depths of his soul. The contradictory logic of encircling with others and the sense of isolation are very evident in the immigrant. The unrest of the individual in modern societies is added to this position. Due to this problem, a neurotic appearance emerges at the end. The alienation of the immigrant, whose roots are always elsewhere, tries to find a place for herself/himself by being kneaded in terms of integration, assimilation, and transformation. In this sense, the stranger is always more prominent than others and is in a state of transformation. When the immigrant, who is a foreigner, cannot reconcile her spiritual and cultural world with the values of the new society, she/he experiences deep spiritual traumas, and this situation is reflected in her/his personality. The immigrant who resists change is already the other. On the other hand, the immigrant, who is ready to integrate with the values of the host society, still cannot escape from her/his label (Teber, 1993:28-29). The problems experienced by the immigrant are closely related to self-awareness. The formation of a person's self-consciousness includes the healthy relationship that she/he establishes with the non-self. A person's self is made up of his/her own feelings and thoughts and their reflection on his/her spiritual actions. The individual who is conscious of a healthy self is lively and active because of her/his cultural harmony and integrity in spiritual and physical terms. However, individuals with a strong self-consciousness can resolve their conflicts by overcoming the defeats, sudden or expected negativities in life in a healthy way without experiencing major depressions (Teber, 1993: 40).

The phenomenon of immigration has a characteristic of shaking the basic sense of security that individuals have due to the negativity connotations it contains. These basic feelings of security develop in the context of the continuity, consistency, and loving sameness of the individual's relationship with others. The factor that triggers the emergence of an identity crisis in a foreign society is not only the deterioration of the immigrant's identity integrity and consistency, but also her recognition value in the eyes of others. In this sense, the immigrant may express herself/himself in the field of activity of her/his own minority or ethnic group, to which she/he wishes to belong, and may want to adapt to the dominant culture. But it does not mean that it can be a complete member of the original culture. With its partial culture, it is always doomed to stay both close and distant to that culture. This is the genesis of a new hybrid, cultural hybridity. All movements of the immigrant are under the observation of the host society, and the immigrant who is aware of being followed is aware that she/he is not free (Teber, 1993: 43-44).

Immigration is very related with people, place, and time (King, Connell, White, 1995:48). The link of immigration with both modernism and postmodernism raises common themes such as fragmentation, displacement, and alienation. Alienation has almost become a cliché in modernist writing. The formation of a sense of belonging in historical, spatial, temporal, and individual terms during the immigration process is the crisis focus of the life that is constantly damaged. Changes created by the living conditions of immigrants bring about personality changes in this case, and the self acquires new images. More, the soul and body integrity of the person is damaged in the process (Teber, 1993: 65). The immigrant needs trust, love and excitement due to his alienation. So, he constantly tries to cope with a feeling of exclusion.

One of the most important stages of the immigrant's encounter with change is the encounter with a new language. Changing the language of the immigrant means changing the tradition and culture that carries his soul. The settlement of the third world in the first world has changed the metropolitan life. Although the immigrants prefer a living space close to those like them, the local and the other have started to mingle with each other and the necessity of such a life has emerged. As the immigrant crosses borders, she/he is ready to realize that there are other voices, other worlds, beyond borders. It is evident that immigrant is a kind of foreigner and being a foreigner always means being exposed to the expectations of others (Chambers, 1995: 12). While the immigrant lives elsewhere, she/he breathes an air in which different identities are sometimes recognized, sometimes exchanged, often mixed, but traces of which are not lost. The immigrant trying to cope with the feeling of strangeness is somewhere on the sidelines. She/he has shifted from the centre to the edge since the moment she/he left her/his homeland. The new stories, experiences, languages and identities that enter the life of the immigrant reshape the immigrant's new identity (Chambers, 1993: 30-32).

3. Story Analysis: Being A Marginal, Being an Immigrant

Salman Rushdie's story "Good Advice is Rarer than Rubies" refers to a postcolonial society in terms of space. The story is based on the young and beautiful Miss Rehana's wish to go to England. Mustafa Dar, an immigrant in England, is Miss Rehana's fiancé who is probably twenty-five years older than her. When this marriage was planned, her fiancé was over thirty and she was only nine years old. By promising to take her to England, Mustafa Dar leaves Miss Rahena's family and returns from Lahore to Bradford, where he lives in England. Miss Rahena's father approved this marriage, thinking that Mustafa would take good care of his daughter. According to Yavuz, women have little importance as individuals in eastern societies. (Yavuz, 2017:106) Miss Rahena does not object to her father's decision as an object of the patriarchal social structure. The patriarchal structure makes its presence felt as the cornerstone of social structure in eastern countries such

as Pakistan. In this sense, social structures existed with concepts such as caste, class, ethnicity, and gender. They all refer to patriarchy, indeed. As a matter of fact, the word patriarchy means being under the rule of the man or the father (Oğuz, 2009: 13). However, when Miss Rahena's mother and father dies, Miss Rahena decides to go to her fiancé. Now, she is a young girl and very charming. The only way to move to England is to obtain a permit from the consulate to enter the country.

The consulate is full of people, most of whom are women trying to enter the UK. It is noteworthy that Miss Rahena comes alone in front of the consulate building, where everyone comes with a male relative. This situation immediately attracts the attention of the driver, Mohammed Ali, who tries to fool women who come to the consulate from different cities of the country with the hope of going to England. He deceives them and takes their money by promising them for help. When Mohammed Ali notices Miss Rahena once again, it is lunch time and the consular staff have not returned from the lunch break yet. Mohammed Ali salutes Miss Rahena, who buys something to eat at the buffet and offers Miss Rahena help. Miss Rahena is extremely cautious. She does not seem very enthusiastic, saying that she is an orphan, does not have much money, and that he should go to rich women who have male relatives with them. She does not even offer him the food she ate. This situation seems to indicate that Miss Rahena does not like the old Mohammed Ali very much. But Mohammed Ali tries to persuade her with his linguistics. When he tells her that she should let him give advice that he is experienced, Miss Rahena responds by saying "good advice is rare even than rubies"(Rushdie, 2011: 16).

Mohammed Ali is a person who deceives naive women who want to have a transaction at the consulate, under the pretext of helping them for money. He usually prefers those who come from far away so that he does not get into trouble with the women deceived by him. In the story, it is understood from the speeches of Mohammed Ali that the British government had a lot of difficulty in receiving immigrants. It mentions that immigrant candidates who want to enter the country are asked highly personal questions: "He explained that they would ask her questions, personal questions, questions such as a lady's own brother would be too shy to ask. They would ask if she was virgin, and, if not, what her fiancé's love-making habits were, and what secret nicknames they had invented for another" (Rushdie, 2011: 19). For Mohammad Ali, it is very difficult for a woman to answer these questions. He goes on giving examples to persuade Miss Rahena as such: "They will ask you how many rooms are in your family home, what colour are the walls, and what days do you empty the rubbish. They will ask your man's mother's third cousin's aunt's stepdaughter's middle name. And all these things they have already asked your Mustafa Dar in his Bradford. And if you make one mistake, you are finished" (Rushdie, 2011:19). These are the questions that go beyond the limits of education.

For this reason, he not only mentions an acquaintance who will take care of all the work for 500 rupees, but also tells that he can sell a fake passport without a picture to Miss Rahena for money, that is, he can provide this her. These are the tactics that Mohammed Ali used to persuade ignorant women. However, fraudsters like Mohammed Ali devalued the Pakistanis in the eyes of the British. The important point here is hidden in the reason Miss Rahena opposed this. Miss Rahena states that if she accepts the document, she will commit a crime and if she goes there illegally, the owners will justify the negative words about them. In this case, it is evident that Miss Rahena is already aware of the prejudices of the British about themselves and the labels they put on them. However, Mohammed Ali calls this not a crime, but a facilitation. At this point, Easterners like Mohammed Ali cause labels such as deceitful, fraudulent, hypocritical, opportunistic, untrustworthy to be used for themselves. Thus, Rushdie conveys the Pakistani perception of the westerner through Miss Rahena's consciousness. Another noteworthy point is the way of her introducing herself in the story. Miss Rahena introduces herself as "the fiancé Mustafa Dar of Bradford, London" (Rushdie, 2011: 17). It is a fact that Miss Rahena does not know the difference between London and England.

In this point, Mohammed Ali immediately corrects her mistake emphasizing Bradford, England instead of London. Miss Rahena's sense of belonging about Mustafa drives her away from her Pakistani identity. In this sense, it is evident that one identifies himself or herself with the group to which he / she belongs. Additionally, one also identifies himself or herself with the values of that group. As an immigrant, Mustafa is the symbol of a cultural identity which is not pure, anymore. In this sense, it is considered that Mustafa represents a culturally hybrid identity with his label as 'Mustafa Dar of Bradford, England'. The juxtaposition of Bradford and Mustafa directly refers to a postcolonial situation and it is a reflection of multiculturalism symbolically. At this point, the immigrants show themselves as in-between identities that try to find a place. However, Miss Rahena has a meeting at the consulate without interfering with Mohammed Ali. Unfortunately, her application is turned down because she could not answer any of the questions correctly. Another reason lies in the fact that her English is not enough for a good communication. This reveals that British government receives those who can speak their language quite well in immigration admission.

4. Conclusion

It is evident that migration is a supply and demand issue between the receiving country and the sending country. As a matter of fact, Ravenstein links migration directly to the push and pull process. Immigrants coming from the Commonwealth countries to the United Kingdom have been attracted to England's rich industry and economy. However, the immigrants will be foreigners of the country to which they will pass because the labels

loaded on them have marginalized the immigrants. In this sense, Miss Rahena's desire to immigrate to England in Rushdie's story is an indication of her desire to live in better conditions. Although Miss Rahena wants to go to her fiancé who lives in England, she knows very little about him. When she last saw him, she was nine years old. Even his voice on the phone sounds foreign to Rahena now. She explains this as such: "Mustafa Dar went to England and said he would send for me. That was many years ago. I have his photo, but he is like a stranger to me. Even his voice, I do not recognize it on the phone" (Rushdie, 2011: 23). In the story it is understood that people of Pakistan who want to immigrate to England know that westerners have negative views about them. Mohammed Ali says that an immigrant is a person who is not trusted by English people. Although Muhammad Ali is not a reliable person, he learns such a kind of prejudice as a result of his experiences with British people. However, Miss Rahena behaves as honest as she can to avoid being labelled like that.

As a result, the immigrant is at the center of the dilemma of the self and the other, and she/he is in a secondary position in the country of immigration even at the application stage as in the case of Miss Rahena. Furthermore, it is clear that the social definition of the immigrant is caught between the approval and rejection patterns as it is understood from Mohammed Ali's words used to define immigrants in England. It is claimed that European identity including British identity sees itself as the subject of modern knowledge. This sense of self alienates the people outside Europe. Immigrants from countries that were dissolved after colonialism have been the main subjects of the related problems with immigration for a long time. So, it is considered that the foreigner will be always in comparison with the local one and will be subject to discrimination, exclusion, and marginalization from the first step to the last in the immigration process as in the story of Rushdie. Thus, it can be deduced that immigrants become injured persons because of being marginalized and can have psychological, social, and cultural problems due to their negative and humiliating experiences in the country they immigrated.

SOURCES

- Chambers, I. (1995). *Göç kültür kimlik*. (Çev.: İsmail Türkmen & Mehmet Beşikçi), İstanbul: Ayrıntı.
- Fenton, S. (1999). *Etnisite*. (Çev.: Nihad Şad), Ankara: Phonix.
- Giddens, A. (2006). *Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Sinha, V. N. P. - Ataulah, M. D. (1987). *Migration an interdisciplinary approach*. Delhi: Seema Publications.
- Teber, S. (1993). *Göçmenlik yaşantısı ve kişilik değişimi*. Oberhausen: Ortadoğu Yayınevi.
- King, R. - Connell, J. -White, P. (1995). *Writing across worlds: literature and migration*. New York: Routledge.
- Oğuz, G. Y. (Ed.) (2009). *Toplumsal yaşamda kadın*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Rushdie, S. (2011). *İyi nasihat yakutlardan bile ender bulunur: doğu batı*. (Çev.: Begüm Kovulmaz), İstanbul: Can.

Electronic Sources

Yavuz, M. E. (2017). George Orwell's 'East and West memories' in his Burmese Days. *Memory in Western Literature*, Vol. 2. (Ed.: Mevlüde Zengin, Sedat Bay), <http://bakea2017.cumhuriyet.edu.tr/wp-content/uploads/Bat%C4%B1-Edebiyat%C4%B1nda-Bellek-Cilt-2-Online.pdf>

PARANTEZLENEN YAŞAM: ABDULLAH EFENDİ'NİN RÜYALARI

BRACKETED LIFE: ABDULLAH EFENDİ'NİN RÜYALARI

Ülkü ELİUZ*

ÖZ: Ahmet Hamdi Tanpınar, toplum-birey-doğa terkihi üzerinden yaşanan açmazları/ çatışmaları düşsel bir ironi olarak kurgular. Rüya estetiğinin parentezlediği eserleri, iletilmek istenilen mesajın örtülü bir biçimde verilmesinin amaçlandığı çok katmanlı ve çok anlamlı ruhsal birer ürün hâlinindedir. Tanpınar estetiğinin bütün unsurları ile yansıdığı Abdullah Efendi'nin Rüyaları adlı hikâye, başkişinin gerçek-rüya, düzen-karmaşa, umut-umutsuzluk gibi karşıt uçlarda gidip geldiği bir sarkaç düzeneğinde kurgulanır. Yaşanan her olay ve her düşünce, bu sarkaca ivme vermekte, maddi dünyaya başkaldıran başkişinin iradesiz kişiliğinin sarsılmasına sebep olmaktadır. Olay örgüsü, özneliği aşan bir imge niteliğindeki başkişinin bilinçaltına yaptığı yolculukta yaşadığı olağanüstü olayların, hezeyanların, hayaletlerin, gaipten seslerin, kâbusvari illüzyonların ve halüsinasyonların hâkim anlatıcı ve bakış açısı ile anlatımıdır. Abdullah Efendi'nin içinde bulunduğu ruh hâli, simgesel örgütlenme ile bilinç (id), bilinç öncesi/ ön bilinç (süperego) ve bilinçli arabulucu (ego) bağlantılarında yoğun zihinsel süreçlerin sigortası görevini gerçekleştiren psikanalitik düzleme taşınır. Karnaval karmaşasına sahip metinde zihnin ısrarcı çocuğu id, yasaklı ebeveyn süperego tarafından engellenen isteklerini dengeleyen ego görünümündeki rüyalar aracılığıyla gerçekleştirilmeye çalışır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın anlatıcı ve yazar kimliğiyle inceleme dışı bırakılacağı bu çalışmada psikanalitik kurama ait araçların izi sürülecek; bir kurgu kişisi olarak Abdullah Efendi'nin rüyalarında üç zihinsel kavramın/ "id, ego, süperego"nun etkisi ve bu rüyaları görmeye iten psikoloji tahlil edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Psikanalitik, edebiyat, rüya, bilinçaltı, Abdullah Efendi'nin Rüyaları.

ABSTRACT: Ahmet Hamdi Tanpınar fictionalises dilemmas and conflicts on society-individual-nature composit as a visionary irony. His works of art that bracketed with dream aesthetics, are as multi-ply and ambiguous products in which the message wanted to be transferred is given covered. The short story named Abdullah Efendi'nin Rüyaları in which Tanpınar's aesthetics is reflected with all aspects is being fictionalised like a pendulum mechanism that protagonist lurches between poles like reality-dream, order-chaos, hope-desperateness. All events and thoughts lend impetus to this pendulum and causes protagonist's spineless personality to be shocked who rises against to material world. The plot of the story is expression of events, deliriums, ghosts, supernatural voices, nightmarish illusions and hallucinations of protagonist on his journey to his subconscious with omniscient narrator and point of view. The mood of Abdullah Efendi is being moved to psychoanalytic plane which acts as an insurance of intense mental processes in relation to conscience, preconscious and conscious conciliator with symbolic organizing. In this text which has a carnival chaos, id as an insistent kid of mind tries to realise its desires that are blocked by repressive parent superego through dreams that appear as a balance system.

* Prof. Dr. – Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Trabzon - ulkueliuz@ktu.edu.tr (ORCID ID: 0000-0001-9921-2916)



This article was checked by Turnitin.

In this study, in which Ahmet Hamdi Tanpınar is going to be hold out of research with narrator and author identity, the tools belonging to pshychoanalitic theory are going to be traced; the pshychology that leads to Abdullah Efendi as a fictional character having dreams and effects of three mental concepts "id, ego, superego" on his dreams is going to be analysed.

Keywords: *Psychoanalitic, literature, dream, subconscious, Dreams of Abdullah Efendi.*

İronik Düş Kurucu: Ahmet Hamdi Tanpınar

"halbuki ben bir masalı olan adamdım."

Ahmet Hamdi Tanpınar, gündelik yaşamın körleştirdiği dünyayı yeniden görme ve yeni'leme gayreti içinde ironik bir düş kurucudur. Öykü, roman, şiir, monografi, sanatsal ve edebî deneme türlerinde eserleri ile Türk edebiyatının mükemmeliyetlik arayışı içindeki üstadıdır. O, özü soyutlama olan sanatı, en derin ve yüksek duyguları simgesel düzlemde özgün bir dönüşüm içinde söyleme taşır. Bireye ve topluma ait düşselliği yorumlarken yatay ve dikey boyutlu olarak kendi duyumsamaları ve deneyimleri ile derin boyutta geçmişin düşselliğini buluşturur.

Tanpınar'ın metinlerinde "belleğin çağrısına" (Sartre, 2006: 145) kapalı varlık konumundaki bireylerin mekâna ve zamana yayılan kodlar bütününde kendiliği ile yüzleşmesi anlatılır. O, geçmiş ile gelecek arasında sıkışan bireyin tarihselliğini, bu tarihselliğin oluşturduğu ontik anlamlar bütünü ve bilinç dışındaki varlık alanlarını bilinçaltına taşıyarak zihinsel ve algısal bir değer hâlinde kurgular. Zamansallığın sınırlarını aşarak hem dışarıyı hem de içeriği imleyen bu yazınsal süreçte, bilinç-bilinçaltı-bilinçdışı mekânlardaki varoluşsal kaygılar farkındalık açılımları hâlinde sunulur.

Gerçeğin düşe, düşün gerçeğe dönüştüğü Tanpınar'ın yazınsal uzamında medeniyet değişiminin yarattığı buhran ve bu buhranın bireyden topluma artan etkisini poetik bir şekilde yakalama hedeflenir. Toplumdaki kişilerin izdüşümü olan onun kurgu karakterleri, *arapta* beklesir durumundadırlar. Kendisi ve toplumla iletişim sorunu yaşayan bu kişiler, uyuyan bilinçleri ile kendilik çağrıları arasında sıkışırlar. Onların öyküsü, Türk insanının modernizmin getirileri ile yaşadığı çıkmaz ve çatışma evrelerini yansıtır. Edebî, felsefi ve psikanalitik anlamdaki metinlerarası ilişkiler, onun metinlerine alıntı, kinaye, edebî yorumlama gibi birçok biçimde gömülmüştür. Birer edebî belge niteliğindeki Tanpınar eserlerini sorunsal ve çözümleyici değerlendirmek, Batı-Doğu merkezli tüm ikilemleri de tahlil etmek demektir.

Abdullah Efendi'nin Rüyaları

*“İnsanlar da kuyuya benzer,
içlerinde boğulabiliriz.”*

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Abdullah Efendi'nin Rüyaları öyküsü, varoluşsal karşıtlıklar üzerine inşa edilir. Birey ve toplum bağıntılı olarak aktarılan zıtlıklar, başkişinin bilinçaltı ve bilinçdışına attıklarını bilinç düzeyine çıkarmasına olanak verir. O, eğlenerek, fanteziler kurarak ve psikoza girerek gerçeklikten uzaklaşır ki, bunlar da zihninin sembolik, imgesel ve gerçek görünümünde boşluklara (yokluğa) yol açar.

Yaşam karmaşası içinde kendine kapanık bir hayat süren başkişi, uyuma/unutma ile uyanma/ hatırlama ikileindedir; tükenişin yanı sıra, uyku hâlini aşma ve aşmama kararsızlığı içindedir. Olması gerek sesine kendini kapatan bir birey olarak onun genel ruh durumu uyku görünümündedir ki bu uyku ölümle/yok oluşla eşdeğerdedir. 8 bölümden oluşan eserde zamansallığa ve belleğe temas simgesel söylem, duygu ve rüyan öncelenir. Bu 8 bölüm arketipsel olarak bireyleşme sürecinde psikanalitik aşamaları işaret eder. Evrensel ve trajik göndergelerin metnin biçimsel düzleminde 8 bölüm, 8 aşama, 8 yüzleşme anı, 8 sarsıntı görüngüsünde sunulması bu bağlamda dikkate değerdir. Biçim ve içerik düzenlemesi ile yok olma aşamasındaki özneyi, nesneleşmekten kurtarmak adına var olmaya dönük çağrılar toplamı sunulur.

✓ 1. bölüm: Gündelik yaşamının belirsizliğinde “uyku” hâlindeki, negatif düşüş yaşayan umutsuz, yalnız, sürgün ve kendi içine batmış Abdullah Efendi'nin dünyadaki yerini sorgulaması

✓ 2. bölüm: Abdullah Efendi'nin kendini kuşatan gerçeklerle ve gölgelerle yüzleşmesi; uyuyan beninin uyanması sonucu herkesleşen varlığı ile özü arasında sıkışması ve ruhsal yarılmanın başlaması

✓ 3. bölüm: Abdullah Efendi'nin labirent görünümlü dış dünyanın duvarına çarparak kendi içine/ kabuğun içine dönmesi; bilinçaltında kendini araması

✓ 4. bölüm: Abdullah Efendi'nin geriye dönüş ile içe çöken ve taş kesilen kendilik zindanlarında halüsinasyonlar görmesi

✓ 5. bölüm: Abdullah Efendi'nin kendi ruhunu/ benliğini terk etmesi, kendi kendine yabancılaşması

✓ 6. bölüm: Abdullah Efendi'nin kendilikten/ bilinçaltından kaçmanın olanaksızlığında kaygı-endişe-bunaltı sarmalında sıkışması

✓ 7. bölüm: Abdullah Efendi'nin kendinden uzaklaştıkça şizoid/ nevrotik parçalanmalar yaşamaması

✓ 8. bölüm: Abdullah Efendi'nin bilinçaltının en alt bölümünde/ hiçlik kuyusunda hiçliğini duyumsaması; kendi içinde boğulan/ taşlaşan bir çığığa dönüşmesi

Başkişinin gecenin karanlığından bilinçaltına doğru yaptığı ruhsal yolculuğun ayrıntıları, ego savunma mekanizmalarından şakaya vurma, bedenleştirme, bastırma, saplantı, inkâr, yüceltme, gerileme, düş kurma ile biçimlenir.

Eserde gece, yaratıcı bir güç olmaktan çıkarak yıkıcı, yok edici nitelikler kazanan gerçeklerin sembolü sembolü haline gelir içe dönük, utangaç, korkak bir kişiliğe sahip başkişi, gerçeğin kaygan zemininde karanlığın enerjisi ile savaşır; gerçekleşmesi mümkün olmayan idealleri ile çatışma yaşar.

Bir sarkaç ironisinde kurgulanan eserde özneliği aşan bir imge niteliğindeki başkişi Abdullah Efendi'nin içkinin sağladığı rahatlık ile sosyal kimliğinden kurtularak bilinçaltına yaptığı yolculukta yaşadığı olağanüstü olaylar, hezeyanlar, hayaletler, gaipten gelen sesler, kâbusvari illüzyonlar ve halüsinasyonlar hâkim anlatıcı ve bakış açısı ile anlatılır. Tinsel iniş çıkışların mekân ve zaman değişimleri ile yansıtıldığı metnin ilerleyişi, maddi dünyaya başkaldıran başkişinin iradesiz kişiliğinin sarsıntıları ile şekillenir. Bu aşamada yoğun zihinsel süreçlerin sigortası görevini gerçekleştiren psikanalitik düzlem, simgesel örgütlenme ile içgüdüsel ihtiyaçlardan ve dürtülerden türetilen psikolojik enerjinin kaynağı bilinç (id); kurallar, çatışma, ahlak, suçluluk gibi şeyler tarafından hafifletilmiş bilinçli zihnin içselleştiği bilinç öncesi/ön bilinç (süperego); ve içe özgü ile dış gerçek arasındaki örgütlü bilinçli arabulucu ego düzeneğinde kurulur.

Birinci Bölüm'de öykü zamanı başkişi Abdullah Efendi ve dört arkadaşının buldukları her şeyi içtiği, neşeyle konuşup güldüğü şenlikli bir içki masasında başlar. Lokantanın ve bu içki masasının tasvirinin ardından Abdullah Efendi'nin fiziki görünüşünün değil; kişiliğinin/iç dünyasının özelliklerinden biri vurgulanır. Eser boyunca kırklı yaşlarda olduğundan başka bilgi verilmeyen başkişi, “dört tarafını böyle vaziyetlerde bir demir kuşak gibi çeviren ve ona nefes aldirmayan boğucu, dar havalı [bir] şahsiyete sahiptir.” (s.12) Mekân tasviri görünümündeki bu ilk tanıtım, iki farklı halkanın/onun “boğucu, dar havalı” iklimi ile mekânın ahengi ve “gürültülü neşesi” (s.12) arasındaki zıtlığı netleştirir. Başkişi, mekânın ve kişilerin durumundan, üzerindeki baskıdan kurtulmaya başlar; arkadaşlarının “mütearrız” veya “sinik” tavırlarını takınır, onların “nükte” veya “hiciv”lerini taklit eder, onlardan biri gibi olmaya, takdirlerini kazanmaya çalışır. Ruh hâlindeki bu ilk dalgalanma, temel insan ihtiyaçlarının güdüsel (motive edici) güçlere dönüştürümü ile ortaya çıkacak dürtülerinin ve gece ilerledikçe bilincinde gerçekleşecek yarılmaların habercisi gibidir.

Bir rüya olarak kurgulanmış olmasına rağmen hikâyenin adı dışında karakterin uyuyup rüya gördüğüne dair bir veri yoktur; metinde karakterin bir uykuya dalıp rüya gördüğü belirtilmez. Hikâye, anlatının rüya değil de karakterin başından geçenlerin bir hezeyan ya da sabuklama olarak yorumlanmasına olanak verir. Ayrıca tekil olanın Abdullah Efendi'nin “rüyası”nın değil de çoğulun “rüyaları”nın tercihi ile uyuyan/rüya görenin

kim olduğunun belirsizliği, metnin yapı ve izlek bakımından içerdiği kaosu belirtir. Başkışı, gündelik yaşamının belirsizliğinde “uyku” hâlindeki bireyin negatif düşüşünün sembolüdür.

“Hakikatte Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir ân bile unutamayan, etrafındaki havaya kendilerini en fazla bıraktıkları zamanda bile, içlerinde, tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli, mütecessis, gayrimemnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkâr ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her ân için ruhu insafsız bir muhasebeye davet edişini duyan insanlardan biriydi.” (s.12)

Kendi varoluşunun bilincindeki bireyin kurgusal evrenine dönüşen metin, böylece psikanalitik bir nitelik kazanır. Latince süper (Almanca *Über*) anlamına gelen “üstte” ya da “üst” ve ego (ya da *ich*) dan oluşan süperego, gerçekte “üst benlik” manevi değerler ve vicdanın bağlı bulunduğu zihnin “yüksek gücü” anlamındadır; toplumsal olarak kabul edilemez biyolojik isteklerin/id içtepisinin yerine getirilmesine karşı durur. Freud’un psikanalitik kuramının bilinç sınıflaması iki şekildedir. Birincisi olan “topografik model”, insan zihnini üç katmanda inceler: Bilinç, önbilinç ve bilinçaltı. İkincisi olan “yapısal model”e göre ise, insan zihni üç unsurdan oluşur: İd/altben, üstben/süperego ve ego/ben. İd ister; süperego yasaklar; ego ise, idin istekleriyle süperegonun yasakları arasında bir uzlaşmaya giderek zihinsel süreçlerin sağlıklı bir şekilde işlenmesini sağlar. Haz ilkesinin hâkim olduğu id, “gündelik yaşamı yöneten mantık ve ahlak ilkelerinden uzak”tır; “beklemeyi ya da sabırlı olmayı reddeden” idin sloganı, “hemen burada”dır ve “insan hayatının sürmesi için gerekli olan temel işlevlerin devamı idin görevidir.” (Cebeci, 2004: 218). Artı-eksi kutuplar ve pozitif-negatif taraflar gibi vicdan ve ego ideali olmak üzere iki yönü bulunan üst bilginin içeriği, doyum erteleyen normlar ve yasakların toplamından oluşur. Vicdan, cezaları ve uyarıları; ego ideali, ödülleri ve olumlu pekiştirmeleri ele alır: “Süperego (üstben) içselleştirilmiş ana-baba imgelerinin etkisiyle oluşmuş denetleyici bir gücü gösterir; temel ilkesi, belirli bir eylem ya da düşüncenin ana-babanın onay ve sevgi duygusunun kaybına yol açıp açmayacağı sorusuna verilen bir yanıt çerçevesinde kişinin yaşamına yön vermektir.” (Cebeci, 2004: 219). Gerçeklik ilkesi tarafından yönetilen, mantık ve akılcı düşüncenin hükmettiği ego, bir yandan idin isteklerini dizginlerken bir yandan da süperegonun dayatmalarına karşı varlığını sürdürmeye çalışır. Ancak ego görevini yerine getiremeyip id veya süperegodan biri baskın çıktığında ortaya nevrotik bazı sorunlar çıkar.

“Ah bu ikinci Abdullah Efendi, bu üst kat sakini... Hayır, o kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümranıydı. Zavallı Abdullah Efendi bu sessiz seyircinin bakışları altında hayatının her lezzetinin birdenbire zehir kesildiğini bütün ömrünce görecekti. Ah, onu uyutabilseydi, bir an için o sarhoş olsaydı! O zaman bütün işler değişecek ve hayatın bütün sofralarında yepyeni bir adam olacaktı.” (s.12-13)

Abdullah Efendi, “üst kat komşusu” metaforuyla somutlaştırılan süperegosunu uyutup önce ego, daha sonra da idin hâkimiyetine girmek; kendisini sınırlayan tüm yasaklardan, normlardan, kurallardan kurtulmak ister. Süperegonun aradan çekilip egonun henüz söz sahibi olduğu bu yeni kimliği ile bir çeşit rahatlama içerisindedir.

“Herkes onu beğeniyordu. Artık bütün istihfaflar bitmiş, büyük bir takdir başlamıştı. (...) o esnada bir uykudan, tuhaf, ağır bir uykudan uyanmış gibi bir hal, bir nevi yükü üzerinden atmış olanlara mahsus bir hafiflik içinde (dir).”
(s.13)

Birkaç dakika süren bu rahatlama sonrası içinde fark ettiği değişimin yansımaları çevresinde de görmek için bakışlarını lokantadaki müşterilere yöneltir; onu içine çekecek tuhaflıklar başlar. Lokantadaki masalardan birinde, kadının tüm iradesiyle karşısındaki adama ait görüldüğü mutlu bir çift vardır. Abdullah Efendi, adeta imrenerek, kadının bütün mevcudiyetinden akan adanmışlığın devamını görmek üzere bakışlarını masanın altına çevirir ve birinci bölüm biterken gecenin talihıyla birlikte kendi talihini de dönüştürecek olan manzarayla karşılaşır.

“O mütevazı, hatta biraz utangaç terbiyesi ve heyecanı ile aşığı sessizce dinleyen iki ayak göreceğini ümit etmişti; hâlbuki onların yerinde dizlerine kadar açılmış gösterişli manzarasıyla, bütün bir sabırsızlık ve isyan içinde çalkalanan iki kadın bacağı vardı. Bunlar isyan ediyor, çağırıyor, taşdıkları kedi yavrusu kadar küçük ayaklar durmadan konuşuyordu.” (s.14)

Kadının isyan ederek konuşan sabırsız bacaklarının muhatabının başka bir masada tek başına yemek yiyen “bostan korkuluğu kılıklı” adam olduğunu anlamak, başkişiyi şaşırtır, sarsar, korkutur. Kısıtlayan yaşam çemberinin bunaltısından kurtulmak isterken aradıklarını giydirilmiş yaşamsal görünümünün arasında bulur. Yaşamı sorgular ve tüm değerlerin sorgulanması aşamasında bilinçsiz yaşamın kuşatmasında olduğunu fark ederek tehditkâr ortam içerisinde her şeyin ve tüm yaşananların öznel oluşumlara kapalı olduğunun ayırıcısına varır.

İkinci Bölüm’de travmatik bir etki yapan bu olay sonrası Abdullah Efendi, gerçeklerle arasındaki perdenin açılması ile benliğinin altında, kendisinin hiç de hâkimi olamadığı ikinci bir benlik (altbenlik, bilinçdışı, id) olduğunu korkuyla fark eder. Kopernik’in yerin evrenin merkezi olmadığını göstererek dünya-merkezcilik yanılması ve Darwin’in de insanlığın sahip olduğu biyo-merkezcilik yanılmasını sarsması ile birlikte insanoğlunun yaşadığı üç büyük hayal kırıklığından biri olan bu korku, bireyin ruhuna olan egemenliğinin elinden alınmasıdır.

“Bu acayip tesadüf, lüzumsuz bir tecessüsle birdenbire yakaladığı bu sır, onda alkolün verdiği uyuşukluğu gidermekle kalmamış, büsbütün başka bir şey, adeta ifadesi güç bir değişiklik yapmıştı. Birdenbire Abdullah, kendisi için hayatın artık sırrı kalmadığını görerek korktu. Evet, o şimdi kendisini, her kapalı şeyin, mütebessim bir insan yüzü için olduğu gibi sınıksız örtülmüş demir kapıların, hiçbir gediği olmayan yekpare duvarların arkasında olup biten hadiseleri gözlerinin önünde geçiyorlarmış gibi bir kudrette buldu. Bir billur

parçası, yahut bir tas su içinde en uzak, en gizli şeyleri hatta bir düşüncenin, henüz müphem bir tasavvurun daha tamamlanmamış halkalarını, kımıldamağa başlamış tohumlarını bile sezip gören bir eski zaman bakıcısı gibi, Abdullah Efendi de şimdi, kendi kafasında bütün hakikatleri çırılçıplak bir kıyafette ve hazır buluyordu.” (s.15)

Bir eski zaman bakıcısı gibi Abdullah Efendi, içten içe sezdiği bir ruhsal yarılma içindedir; bilinmeyen durumlara anlam vermeye ya da bilinmeyenlere karşı bir korku duymaya başlar. Perdenin kalkması ile yaşadığı bu duru görürlük yeteneği, ona bölünmeye maruz kalmanın dehşetini yaşatır; kendini tutarlı, sürekli, hatta ölümsüz olarak düşünmekten haz duyan narsistik benliği parçalanır ve yara alır. Gerçeklerle aracısız ve perdesiz karşılaşma korkusu başkışının üç yıldır hissettiği bir korkunun tekrarlanmasıdır. Bu durumun başlangıcı, geçmişteki olağanüstü başka bir geceye dayanır. Onu “bambaşka bir adam yapan” ve “ümitsizliğin son haddinde” bulunduğu o gece, odasının tavanının tepesinden uçup gittiğine, yıldızların gökyüzünden elle tutulacak kadar odasına sarktığına ve sevdiği ancak ulaşamadığı kadının bu yıldızlara basarak odasına tefrif ettiğine şahit olur. Arkaik bir Tanrıça kimliğinde boy gösteren sevgilisinin “kendisiyle aynı hamurdan yoğrulmuş ol”madığının kanıtı bu olağanüstülükler, onu şaşırtmaz. Abdullah Efendi’nin atfettiği ideal özelliklerin sonucunda bu doğaüstü sevgili, ona kalabalığa karışan, kendi kabuğuna çekilen basit bir insan olmadığı; bir üst-insan hatta bir Tanrı olduğu sanısı verir. Hayatında bir dönüm noktası olan bu deneyim sonrasında basit bir insan olmak için henüz geç olmadığına, gördüklerinde yanıldığına dair ümide kapılır.

Hayatın bütünlüğünü ve basitliğini kaybetmesi ötekileşmesine de yol açar. Ona göre meyhanede başlayan bu gece de, “etten ve kemikten alelade bir kadın yerine, esrarlı bir mevcut, başka bir yıldızın mucizeli çocuğu tarafından sevilmiş olmanın” bedelini ödemektedir. Nitekim lokantada biraz evvel tanık olduğu tuhaflıklar da sıradanlıktan iyice uzaklaşmasına sebep olur: “Öbür insanlar gibi yaşamak...” bu ne kadar güzel ve iyi bir şeydi. Öbür insanlar... işte bu akşam, belki de en kat’î şekilde onlardan ayrılıyordu. Halbuki buraya onlarla birleşmeğe, onlar gibi olmağa gelmişti...” (s.17)

Böylece tekrar bakışlarını lokantadaki başka bir çifte yönelten başkışı, ilk anda ümitleneceği kadar normal bir görüntü ile karşılaşır. Ancak güzel şeylerden bahseder görünen bu çiftin sıradanlığı, adamın kadının elini öpmeye kalkmasıyla yerini az öncekinden daha şaşırtıcı bir manzaraya bırakır. Adamın her dokunuşunda kadının vücudu bir balon gibi söner ve geriye sadece içi boş giysileri kalır. Adam uzaklaştığında kadın yeniden vücuda gelir ve böyle sürüp gider. Bu manzara, Abdullah Efendi’nin içine düştüğü durumdan dönüşün mümkün olmadığını kanıtladığı gibi bilincinin de giderek idin mantık ve gerçeklikten yoksun işleyişine kapıldığını gösterir. Metinde, yaşananların bir meczubun başına gelmediğini kanıtlama isteği ile Abdullah Efendi’nin sağduyusuna dikkat çekilerek yaşananların olağanüstülüğü vurgulanır.

“Abdullah kırkı çoktan geçmiş bir adamdı, çocuk değildi. Hayatını hiç de boşuna geçirmemişti. Çok, pek çok şeyler, harpler, yangınlar her cins ölüm, korkunç ve şifasız ıstıraplar; hepsini görmüştü. Daha çocuk denecek kadar genç bir yaşta çıplak ve sefil bir evde bütün bir kış gecesini bir ölüyle baş başa geçirmişti.” (s.19)

Geçmişe dönük bu hatırlama anı, hem Abdullah Efendi'nin uçarı bir karakter olmadığını hem de bilinçaltında muhtemel gizlerin ipuçları bulunduğu göstergesidir. Çıkmazları ve olanaksızlıkları içerisinde bozguna uğrayan başkişi, unutmama ve hatırlama sarmalında paranoyak öngörüler ve şizofrenik parçalanmalar içerisindedir. Kişiliğin şekillenmesinde en temel belirleyici olan çocukluğa dönüşü ait simgesel kodlar, yaşanan ya da yaşandığı sanılan olaylar ile aklın kıyılarında yapılan gezintinin sağduyulu olmaya davetidir. Çevresine bakılmaya devam eden başkişi, az önceki çiftlerden hiçbirinin yerinde olmadığını görünce yakaladığı gerçekliği sağlamlaştırmak için eşyaya sığınır.

“Şüphesiz ki hakikatte bu gördüklerinin hiçbirisi vaki değildi; bütün bunları can sıkıntısından kendisi icat etmişti. (...) Deminki çiftlerin ikisi de yoktu. Beyaz örtülü masalarla siyah hezeran iskemleleri, bomboş ve her gün binlerce defa seyrettiğimiz o alışıktır çehreleriyle görünce adeta sevindi. Eşyanın sükûneti, değişmez manzarası onun için hayatta bir teselli ve zevk kaynağı idi. Bir insan, en yakınımız bile çarçabuk değişebilirdi. Fakat eşya, dalgın ve daüssıllı uyularında hep aynı kalırlardı. Bir saksının, bir sedirin, bir masanın, bir duvar veya kapının değişmesi imkânsızdı. Eşyanın açık dost, her zaman için güvenilir çehreleri!” (s.20)

İnsanın en yakınının bile bir anda değişebildiği dünyada, değişmezliğiyle insana güven veren eşyalar olduğunu düşünen Abdullah Efendi'nin bu sempatisi, konu sayılar olduğunda takıntıya dönüşür. Çocukluğundan beri sahip olduğu bu saplantı, gün içerisinde karşılaştığı sayılar üzerinde çeşitli hesaplamalara girişmesine ve akıbetiyle ilgili çıkarımlar yapmasına sebep olur. En sevdiği sayıların tek sayılar ve bunlardan da favori sayısının 'bir' olması, onun başka bir saplantısını ortaya çıkarır. O her zaman 'bir' ve 'tam' olmanın peşindedir.

“1 onun çok iyi bir rakamıydı, evvela tekti ve sonra vahdetin ve vahdaniyetin rakamıydı. Abdullah'ta da çocukluğundan beri bu rakam hastalığı vardı. Bu itiyat, kafasını dünyanın en çabuk işleyen bir hesap makinesi haline getirmişti. Bütün hayatı için tesadüf ettiği rakamlar üzerinde ameliyeler yaparak hükümler çıkarır, kendi kendine saadetler vaat eder veya felaketler düşünürdü.” (s.21)

Tesadüflerin oyuncağı irade yoksunu bu karakter, “yavaş yavaş bu gecenin garip talihini sezmeğe başlamış ve ondan ürkmüş” (s.20) olmasına rağmen pasifize olur; kaçıp kurtulmaya kalkışmaz. “Fakat neden gidemiyor, niçin burada mihlanmış duruyordu?” (s.21) isyanı içinde rüyaların uyanmak isteyip uyanılmayan, bağırarak isteyip bağırılmayan düzlemi gibi bir uzamdadır. Kendi “hasta kafasının” ürettiği sıkışmışlık içinde bilincinden kaçıp kurtulmanın mümkün olmadığını, nereye giderse gitsin gördüklerinin peşinden geleceğinin farkına varır. Bu da mekândan kaçmak

yerine yaşadıklarını unutma arzusu doğurur; unutmamasını sağlayacak şeyin ise “kendi çıplak anlayışlı, basit fakat tabiat kadar düzgün hakikatiyle” (s.22) bir kadın olacağını düşünür. İdin devrede olduğu ruh hâlinde içgüdüler/dürtüler etkindir. Ötelediği geçmiş yaşantısı, kaygıları, korkuları, bastırıldığı cinselliği açığa çıkar.

“Ve Abdullah Efendi birdenbire arzunun tenine sıcak bir demir gibi yapıştığını, damarlarında ağır kokulu bir mevsim gibi dolıştığını hissetti; kolları acayip bir iştahla gerindi; kendini yalnız, yapayalnız buldu. Bununla beraber nedense bu yalnızlık hissine rağmen bedbaht değildi. İçinde pek nadir duyduğu bir dalgalanma, bir nevi tarifi güç bir sevinç vardı.” (s. 22)

İnsan ruhuna en önemli gerekliliklerden olan cinselliğin ifadesi “bir kadın olsa” düşüncesi, onun hayatını devam ettirmesini sağlar. Haz ve anında tatmin ilkesine göre işlev gören bu arzu, vücudu tek başına doyuramaz ve ihtiyaç hemen tatmin edilemediğinden bilince zorla girerek kuvvetlenir. Bu andan itibaren Abdullah Efendi, idin hükmü altındadır; dürtülerinin kaynağı bilinçaltının etkisiyle yeni bir umut dalgasına kapılır. Kendisini yeniden hafiflemiş ve her şeye kadir hisseder.

Başkişinin bilincinde görülen id ve süperego arasındaki gidip gelmeler, son haddine ulaşarak ruhunda hissettiği ikizleşmeyi bedeninde de duyumsamasına zemin hazırlar ve üç adım önünde ikinci bir Abdullah Efendi görmeye başlar. Bir evden başka bir eve eşya taşınır gibi bilincini nakletmesiyle tam bir kopya hâlini alan bu ikinci varlık, başlangıçta acemi hareketlerle asıl varlığını taklit eden bir gölgeden ibarettir. Asıl hüviyetini üç adım arkasında bıraktığı andan itibaren yeni bedeninde kendisini eğlenmeye, gecenin hakkını vermeye daha hazır hisseder. Gecenin başında, bilincinin kendisini “bir üst kat komşusu” gibi denetleyen süperegosunu alkolün de etkisiyle uyutur. Bilincindeki bölünme o kadar keskindir ki, id ve süperego iki farklı bedende varlık gösterir.

Üçüncü Bölüm'de Abdullah Efendi, bir kuyuya düşmüş kadar kendi içine eğilir. Yeterince içtiklerini düşünen arkadaşlarından onun bu yeni ruh hâline uygun olarak tenlerini tatmin etme teklifi gelir. İlkel dürtülere anında doyum arayan id, bu aşamada kontrol edilemez; enerjisini idden alan ego da arzu giderme yoluna gider.

“Onların fikrinde ruh, bu masa başında kafi derecede tatmin edilmişti, şimdi tenin zevkleri başlamalıydı. (...) Aşk insanların en tabii ihtiyacıydı. Bu sıcak, ağır yaz gecesinde alkolün yalancı cennetinde arzuya uyanan bu insanlar hep birden kadın vücudunun güzelliğini düşünüp hatırladılar.” (s.24)

İlk kez meyhane dışına çıkan başkişi, az evvel zihnini diğer bedenine taşıyarak terk ettiği asıl kimliğini meyhanede uyur hâlde bırakır.

“Abdullah Efendi kapıdan çıkmadan evvel oturduğu sandalyeye baktı: Kendisine çok benzeyen bir gölgenin orada uyuduğunu gördü. Tecrübesinde muvaffak olmuştu. Yavaşça bir parmağını dudağına götürerek şaşırın garsona “Aman uyandırmayın, sonra gelir alırım...” dedi.” (s.24)

“Gölge-görüngüye indirgenen” (Sartre, 2006: 50) ruhu, arkadaşlarının götürdüğü ilk randevu evinden itibaren hikâye boyunca derin bir umutsuzlukla hafifletici bir mutluluk arasında bir sarkaç gibi gidip gelir. Geriye dönüşün yeniden başladığı bu süreçte ruhsal bölünmenin/yabancılaşmanın bir kadının varlığıyla yok olacağına; bir kadınla birlikte kendisini tek ve tam bulacağına inanır. Ancak gittikleri evdeki kadınların hiçbirini beğenmez; çünkü onun aradığı kendisine has, “müstesna” bir güzelliştir. Bir odaya alınıp beklemeye başladığında rüyaların sembolik düzleminin yansıması hâlinde bütün nesnelere, kişiler ve olaylar ile çoğul anlamlar, imalar devreye girer. Örneğin randevu evinin sefil ve harap odasında beklerken duyduğu; duvardaki bir zembilin içinden Abdullah Efendi’ye bakan, burada daha önce çok “amur” yapmış yüz elli iki yüz yaşlarındaki bir ihtiyarın “tek bir diş ve güldükçe bir yara gibi genişleyen bu ağzı(ndan)” (s.25) çıkan paslı, eski, mecalsiz sesi ile istediği “cinsel ilişkinin bir sembolü” (Budak, 2000: 649) su, aşkın ve cinselliğin insanlığın en eski ihtiyaçlarından biri oluşunun işaretidir. Bu durum, ertelenen, doyuma kavuşmayan idin isteklerinin yarattığı gerilimden kurtulmak için görülen bir halüsinasyondur; itkinin hedefi olan eylem böylece ötelenir.

Başkişi, “birbiri arkasına sert, büyük kiremitler gibi” (s.26) kafasına düşen ve kendisini sersemleten ortamdan kaçmak; hem arkadaşlarını hem de ihtiyarı kapsayan bu anları unutmak ister. Haz ilkesine göre çalışan idin kötücül, çıkışsız bir karanlıkta tutunma noktası arayışındaki başkişi, bir şey yapamamanın bunaltısı ile kendi iradesi dışındaki yaşamın bunaltısı arasında sıkışır; sanrılarla örülen bir yaşama mahkûm olarak verilmişlikler/yazgı-kader ile mücadeleden çaresizlik içerisinde pozitif düşüş yaşamadan bozguna uğrayarak yenik çıkar. Gece ilerledikçe Abdullah Efendi, hem cinsellik ihtiyacını karşılayamadığı; hem de bu gecenin garip tesadüflerinden ve ruhuyla birlikte bedeninin de ikiliğinden kaçıp yeniden tam olabileceği anne karnına sığınmak istediği için yoğun bir susuzluk hisseder.

“Abdullah Efendi, demin küçük lokantada iken damarlarında tutuşan sıcak ürperişi yine duydu; ne garip şeydi bu... Arzunun bu kadar ısrarla kendisine hâkim olduğunu bilmiyordu. Bütün uzviyeti ancak bir kadının huzuruyla tamamlanacak bir eksiklik içinde kavruluyordu. (...) Unutmak, bu ancak aşkla mümkündü: Ömrün büyük ve serin pınarı, her tecrübeden bizi daha genç, daha diri, dünyaya henüz gelmiş gibi dinç ve rahat çıkaran oydu. (...) O sefil odada bile arzunun kendisini bir an bırakmamış olduğunu, biraz da hayretle hatırlıyordu.” (s.27)

Her şeyi unutmaya arzusu şiddetlenince odadan kaçarak arkadaşlarının yanına gider ve onların başka bir eve gitme teklifini kabul eder. Her şeyi unutturacak bir kadının varlığı ihtimali, idin isteklerindeki ısrarcılığını gösterir.

Dördüncü Bölüm ikinci randevu evinde ve ilkinden daha az sefil bir odada geçer. Arzunun şiddeti başkişiyi, odanın bir köşesinde uyuyan çocuğun orada bulunmasına istemeye istemeye razı eder. Bu aşamada

doğuştan gelen bir enerji deposu olan id, içgüdüler ve dürtüler ile artan bedensel süreçten haz (hoşlanım) aracılığıyla boşaltıma gider. Zevkin mutluluğu içinde hissettiği hazzı meyhanede bıraktığı asıl varlığına da ulaştırmak isterken kadının çılgılık atmasıyla kendisine/gerçeklere geri döner; kadın, takmayı unuttuğu sağ göğsünün yokluğunu fark edip dövünerek odadan çıkar; başkişinin eksiksiz olma tutkusu bir kez daha gerçekleşemez. Abdullah Efendi, onu beklerken baktığı duvardaki resimlerden birinin hareketlenmeye başladığını; bir külhanbeyiyle şişman bir kadının düğün fotoğraflarından fırlayarak tuhaf hareketlerle dans ettiğini görür. Bu sırada uykudan uyanan küçük çocuk da bu dansa tempo tutar. Korku, şaşkınlık ve tiksinti içinde gücünü toplayarak “deli gibi koş(arak)” (s.31) odadan kaçır ve kendisini sokağa atar.

İki evde de aradığını bulamayan, her seferinde bir engelle karşılaşan Abdullah Efendi'nin karşılaştığı engeller, kendi zihninin yaratımlarıdır.

Hikâyenin *Beşinci Bölümü*'nde susuzluktan gırtlaklı yanarak تنها, yabancı, sessiz ve yarı karanlık sokaklarda gezinen Abdullah Efendi, artık yalnızdır; gerçeklikle tek bağlantısı olan arkadaşlarını kaybeder. Tenha sokaklardan geçerek meyhaneye, asıl kimliğine doğru ilerler; tek isteği, asıl varlığını alarak eve dönmek ve bu geceyi bir an önce sonlandırmaktır. Ancak meyhaneye yaklaştığında mekânın yandığını, dahası gecenin başından beri önce uyuttuğu, kopyasını yaratarak terk ettiği asıl kimliğinin/asıl varlığının da içeride yanarak öldüğünü öğrenir. “Ne yapmalı, nasıl kendi kendimi kurtarmalı” (s.32) diye ileriye/yanığına doğru atılır; ancak id, zihni süperegonun geri dönüşünü tamamen önlemek için elinden geleni yapar.

“Kendi cenazesini taşıyan otomobilin arkasından, hiç yetişmek ümidi olmadan, bir deli gibi, bir büyük orman yangınından kaçan yaralı bir hayvan gibi koştu. Onu, kendi vücudunu, hakiki benliğini hiç olmazsa bir daha görmek istiyordu, fakat bu imkânsızdı.” (s.33)

Bir araba tarafından götürülen cenazesinin peşinden koşarken ilk kez yok olmanın, eşinin dostunun ölüm haberini almasıyla zihinlerden de silinerek bu dünyaya tamamen veda etmenin korkusunu yaşar. Süperegonun ölümün şekli ve mekânının “münasebetsiz” (s.34) olması ile ilgili yargıları ve küçük bir insan olmanın acziyeti içinde kendi cenaze törenine katılıp adını temize çıkaracak bir konuşma yapmayı planlar. Kendisine dışarıdan bakan ve ontolojik güvensizlik içerisindeki başkişi, kendi hikâyesinin olanaksızlıklarına başkaldırır. “İnsan kendi dışında vardır, kendi dışına çıkarak var olur. Yani, ancak dışa atılarak, dışta kendini yitirerek varlaşır.” (Sartre, 1999: 98) Bu konuşma, onun benliğinin asıl bölümüne süperegodan gelebilecek tehditleri, saldırıları bertaraf etmek adınadır. İd ve ego mekanizmalarının süperego ile çatışması konuşmanın temelini oluşturur.

“O başka bir yıldızda doğmuş kadar bu toprağın hesaplarına, zaruretlerine yabancı idi. Onun için çok defa biçare olurdu. Büyüğe ve istisnaiye karşı duyduğu aşk, onun zahiren çok sakın görünen hayatını zehirlerdi. Kendi ördüğü ağın içinde boğulan bir örümcek gibi, bu tehlikeli ruh haletinin hazırladığı

vaziyetler içinde çırpınıp dururdu. Talihi küçük bir vodvil muharririydi. Fakat o bu vodvili bir Sofokles veya Shakespeare tiyatrosu imiş gibi ciddi ve mustarip yaşadı. Onun için hayatı dışarıdan gülünç ve iç tarafından büyük ve azametliydi. (...) Hepimizin seyrederken o kadar güldüğümüz ve eğlendiğimiz Sekizinci veya cinsinden bir piyeste ciddiyetle rol almış bir kral Oidipus veya Antigone yahut Othello tasavvur edin. İşte zavallı Abdullah'ın hayatı... Fakat bu talihteki paradoks bu kadarla da kalmaz, daha ileri giderdi. Abdullah bu rolü farkına varmadan sonuna kadar böylece oynasaydı, yine mesut olurdu; büyüklük arzusunu, tatmin edilememiş azamet duygularını bir yığın küçük şeylerle doyuran ve bu yüzden mesut olanlara hayatta ne kadar tesadüf ederiz. (...) Abdullah'ın felaketi, rolünü yaparken sık sık uyanmasında, etrafındaki şeniyetle en zalim ve müstezhi manasında temasa gelmesindeydi. Onun içindir ki bütün hayatı yarım kalmış jestlerden tamamıyetini bulamamış hareket başlangıçlarından ibaret kaldı. O bütün ömrünce büyüğü bir eşığın önünde adımlarını tecrübe etti; fakat her defasında içinde uyanan bir taraf onu bu eşığı atlamaktan, ileri geçmekten menetti. O bütün ömründe bir küçük tereddüt ve suur jestinin olduğu yerde dönmeğe mahkûm ettiği bir bostan dolabı oldu.” (s.36-37)

Özneliğin ve nesnelığın arasındaki eşikte, benini yadsıyarak yaptığı konuşmada İbnürrefik Ahmet Nuri'nin 'Sekizinci' adlı komedi oyununa gönderme yapılması, başkişinin eşikte nesneliğini ve yaşadığı uyumsuzlukları, yarım kalmışlıkları, arayışları belirtmek içindir. Yaşama/gündelik ilişkilere yabancılaşma içindeki Abdullah Efendi, komedi oyununda dram karakteri olarak bulunmanın yarattığı boşluktur. Asıl benliği ile yüzleşme anında, drama dönüşen yolculuğunda ellerinden, ayaklarından, boyunlarından zincire vurulduğunu bir kez daha duyumsar. Kendi başka'sı/öteki'si nin ölümü, varlığının ikiye bölünüşünün sonsuza kadar devam edeceğini kesinleştirir; tam, bütün, bir olma ihtimalleri de yok olmuştur. Sıradan/basit bir insan olmayı reddederek kendi konumunu tanımlarken vodvili/güldürüyü değil, soylu/büyük insanlar gibi trajediyi yaşadığını haykırır. Onun başka bir dünyadan, kadından çok tanrıçayı andıran varlık tarafından seçilmesi ve cezayı andıran aşkı yaşamayı, ayrıcalıklı kimliğinin sonucudur. Bilinçli, istemli bir anımsamanın öznesi olan kadın, kimsenin görmediğini/sakladığı gerçekleri gören, kimsenin başaramadığını başaran tek kişidir. Herkesten farklı ve özel olduğunu duyumsayan başkişi, bu nedenle diğerleriyle ilişkisinde/rolünde sık sık sık uyanır ki bu ona süpregonun gerçekliği hatırlatma adına yaptığı uyarılardır.

“Abdullah büyük bir mistikti. Allahsız bir mistik. Aşk bu mistikliğin gayesi olmuştur. Fakat Abdullah, aşkı o kadar idealleştirmişti ki, realitedeki manzarasına artık tahammül edemiyordu... O, istikrah yılanının topuğundan ölesiye ısırıldığı adamdı. İşte bu hayatın ikinci faciası.” (s.37)

O, öğrendiği/ tiksindiği gerçeklerle yüzleşmenin yarattığı sarsıntıya ve meyhanede yalnız bıraktığı ve mekânın yanmasıyla ölen, hiçbir zaman sevmediği gölgesini/ benliğini kaybetmenin üzüntüsüne zamanla alışacağını düşünerek kendisini avutur ve muhtemelen ölüm haberini almış olan

annesine aslında ölmediğini haber vermek için “yürüme ile koşma arasında sendeleye sendeleye” (s.37) yola koyulur.

Altıncı Bölüm'de Abdullah Efendi, avuç içi kadar bir denize balkon gibi bakan güzel ve temiz bir yolda sükûnet içinde ilerlerken yavaş yavaş dinginleşir ve iyileşmeye başladığını hisseder; her şey “acayip bir büyü” (s.39) içinde normale dönmüş gibidir. Bu gecenin zihninin kendisine oynadığı kötü bir oyun olduğuna ikna olmaya çalışırken çevrenin huzurlu bir uykunun içinde olduğunu düşündüğü sırada içine bir kuşku dolar ve her şeyin “karmakarışık, nizamsız, alt alta üst üste” (s.39) olduğu etrafta sükûnetten eser olmadığını görür. Zihnindeki sarkaç, her şeyin yabancılaştığı bu ortamda umuttan umutsuzluğa doğru yön değiştirir.

“Her şey değişik ve yabancıydı (...) Tekrar önünde açılan o büyük boşluğa düşecekti! Bunu iyiden iyiye anladı. Bu gece bilinmez bir talihin mahkûmuydu, görmesine imkân olmayan şeyleri görecekti, işitilmesine imkân olmayan şeyleri işitecekti ve şimdi bunları yanlarındaymış gibi görüp işitiyordu ve işittiği şeyler, gördüğü şeylerden daha korkunçtu. (...) uykusunun içinde kendisini ölesiye tazip eden bir kabuslu rüyadan uyanmak için gayret sarf eden bir adam gibi silkinip kaçmak istedi. (...) emsali ancak bazı ortaçağ kabartmalarında veya şimal ressamlarının tablolarında görülen, hayalî, zalim ve çılgınca bir mahşer.” (s.39-41)

“Tünedikleri köşelerden geceyi uğursuzlukla dolduran insan bakışlı kuşlar”; “apartmanların en üst katlarından sokağa fırlatılan çıplak cesetler; “âşğının kesik başını elinde tutarken ağlayan kadınlar”; “ihtiyar bir kadın boğum boğum parmaklarıyla kalbini kopartırken memnun kahkahalarla gülen küçük çocuklar” ile Dante'nin “Cehennem”ini hatırlatan tüm duyu organlarının başkaldırdığı korkutucu karnaval görüntüsü, son durağa/ bilinçaltına yaklaşıldığının göstergesidir. “Teninde bir yara gibi gittikçe kanayan” (s.41) bu görmek istemediği olaylar, duymak istemediği sesler, tanımadığı çehreler, rahatsız eden kokular, gerçeklerle yüzleşmenin yarattığı boşluk duygusunun yansımalarıdır.

“bütün bu kalabalık, değişmiş, hüviyetini kaybetmiş vücutların doymaz iştahlarıyla birbirleriyle birleşiyor, birbirlerine kenetleniyor, halkalanıyor, birbiri içinde kayboluyor, elle tutulacak kadar kesif bir homurtu içinde ölüp diriliyorlardı.” (s.41)

Bu “hayvanî insiyakı doludizgin serbest bırakan eşyayı arzunun cehenneminde birleştiren” (s.41) vahşi mahşer kalabalığının yoğunluğu içinde gece boyunca karşılaştığı herkes ile birlikte biraz evvel ölümüne ağladığı benliğini de görür. Yaşadığı ayrılmışlığı, koparılmışlığı, bölünmüşlüğü gündelik yaşamın belirsizliği içerisinde derinden duyumsayan Abdullah Efendi, otantik olma/ tam'lık hakkı elinden alındığı için olanakların olanaksızlığı içinde umutsuzluk, kaygı, endişe ve bunaltı yaşar. Çıkmaza sürüklenme şeklinde belirginleşen bu durum, dünyayı bir cehennem olarak algılamasına sebep olur. Yaşamsal çıkmazların sonuçsuzluğu ve arayışların çaresizliği *katlanılan* mecburi bir yaşamın bunaltısına dönüşür. Kendisini aldattığını düşündüğü birinci varlığına kızar.

“İçini müthiş bir hiddet kapladı: “Ah mürai, ah mürai... Demek böyle ha.. Böyle ha... Demek sen beni aldatır ve buralarda eğlenirsin ha.” Diyerek başını sallıyor, yumruklarını sıkıyordu. Ve o, hayal, ölü, sanki hiçbir şey yokmuş gibi gülüyor ve lokantada ağzının ayrı, bacaklarının ayrı konuştuğunu gördüğü kadınla sevişiyordu.” (s.42)

Yedinci Bölüm’de Abdullah Efendi, bu şizoid ve nevrotik mahşerden kurtulmak için yeniden yola koyulur. Uzun süre koşup bir meydandaki çeşmenin önünde dinlenerek başından geçenleri idrak etmeye çalışır. Yaşanan gariplikler son haddine varıp tahammül seviyesini aşınca -akıl muvazenesini korumak için- bunların gerçek değil; her şeyin kendi hastalıklı zihninin/ hayalin ürünü olabileceği ihtimaline sığınarak teskin olur.

“Birdenbire bütün bu gördüğü şeylerin sadece kendi kafasının mahsulleri olması ihtimalini düşündü. Bu kadar çirkin ve galiz bir dünya, ancak bozulmuş bir düşüncede idrak edilebilirdi. Ya bizzat kendi düşüncesinin, sakat ve zalim bir fikrisabitin mahsulü ise... Bir an için, bu korkunç kalabalığı, bu çıldırtıcı tesadüfleri ve onların mantık dışı sürüsünü kendi kafasında bütün ömrünce taşımış olmayı düşündü. Bu ihtimal, hepsinden müthişti.” (s.43)

Gün yüzünde olmayan mağarasının/bilinçaltının gizli derinliklerinde şekil değiştirerek, gölgelenerek, baskılanarak varlığını sürdüren tüm etkiler/ tüm izler, Abdullah Efendi’yi kaygılandırır. Ve son kez ayaklarını yeniden gerçekliğin sağlam zeminine basma, iki kere ikinin dört ettiği nesnel dünyaya geri dönme girişiminde bulunur. Bu umut kıvılcımı, gece boyunca yaşanan her şeyin yeniden tekrarlanması ile kibrit alevi kadar çabuk söner. Sağduyusuna her kulak verdiği “acaba mı?” diyerek sarsılır; gerçek olan her şey yaklaştıkça bulanıklaşan görüntüler gibi parçalara ayrılıp anlamsızlaşır, nesnelleşir. “İki”lerin kesirli olma ihtimali ile sağduyudan uzaklaşan başkişi, kendisinin kesirli, hem de çok kesirli, bir iki olduğuna karar verir. Eksiksizliğin, bütünlüğün, tek olmanın peşindeyken kesirli bir iki olduğunu fark etmek, yıkıma uğramasına sebep olur.

“Tıpkı çerçevesi içinde tuz buz olmuş bir aynada akseden bir vücut gibi nâmütenahi zerrelere ayrılmıştı(r). (...) Şöyle bir siper alacağı bir yer bulsaydı. (...) Niyeti kapının eşiğine oturup beklemektir. Fakat oraya gelince, miknatısla çekilmiş bir yığın demir tozu gibi bütün kesirlerinin içeriye girdiğini ve orada tekrar toplandığını hissetti.” (s.44-45)

Zihnini ve benliğini yansıtan bu aynanın her ayrıntısı, ona azap ve utanç verir; aralarındaki bağlantıyı kaybettiği bu parçaların hepsinden kaçır. Aynadan ve rüyadan hikâyeye taşınan ve ötekileştirilen bireysel yaşam, tanınmayan insanlığın yazınsal uzamı olarak herkesleştirilir: “birey kendisi olmaktan çıkar; tamamen kültür kalıplarının kendisine sunduğu kişilik türünü benimser ve bu yüzden kesinlikle tüm diğer kişilere benzer ve onların kendisinden bekledikleri kişiye dönüşür.” (Giddens, 2010: 240). Böylece yaşamın saçmalığı karşısında kendini kandırmaya dönük bir atılım dikkat çeker. *Aynalanabilen* yani herkesleşen görüntüler yığını, varlık sıkıntısını işaret eder niteliktedir. Kendi bireysel açımları elinden alınan, bu alınmayı kendine verilmiş gibi bir teselli ile ötelemeye çalışan birey, bir

şey yapamamanın ve çıkar yol bulamamanın bunaltısını bu şekilde aşmayı hedefler.

Son/Sekizinci Bölüm'de Abdullah Efendi, tüm parçalarını/kesirlerini toplamaya çalışırken bilinçsizce/ bir mıknaatla çekilir gibi geldiği "alemsümul bir varlığın istirahatine benzeyen" (s.45) bir evin eşliğinde kendi kendisiyle bütünleşir. Evin sessizliğinde varlığı, adeta kesretten vahdete erer. Bilinçaltının en alt bölümü olan mabedimsi ev, zaman mefhumunu da kendisini de feshetmiştir. İçine gömüldüğü hatta çekildiği zifiri karanlığı ve "dört yanı bir uçurum gibi olan bu sessizliği", "arkasında bıraktığı geniş ve aydınlık hayatın hâtıralarıyla doldurmak" (s.46) ister. Ancak içinde bulunduğu durum buna izin vermez.

"Mevsimleri, tanıdığı çehreleri, saatlerin şimdi kendisine güzel ve sokulgan periler gibi görünen yüzlerini hatırlamağa çalıştı. Kokulu meyve bahçelerini, tanıdığı pınar başlarını teker teker saydı. Sararmış tarlalar, sabah saatlerinde büyük, kuvvetli öküzlerin sağlam bacaklarını yere dayayarak, ıslak ve siyah burunlarından soluya soluya çekip götürdükleri arabalar; yavrusunu emziren inekler; zalim kış rüzgarlarının soyduğu ağaç üzerinde kül rengi manzarayı bekleyen siyah karga sürüleri; saçı yaz ve deniz kokan ceylan bakışlı arzular; soğuk mehtapta sevişen geyikler; beyaz aydınlıktan, sedef uğultudan baygın düşmüş yaz sabahları; sevgilisini okşayan aşık; parasını sayan hasis; ölüsünü gömmekten dönen ihtiyar; hepsi hepsi gözlerinin önünden karmakarışık geçti. Fakat nafile. Bu taş kadar katı karanlık, her tarafı siliyordu. Onun hüküm sürdüğü yerde bir şey hatırlamak, bir şeye bağlanmak imkânsızdı." (s.46)

İçinde bulunduğu evin boşluğu, unutmamanın egemenliği hatırlayamamanın çaresizliği arasında sıkışması ile daha da derinleşir. Evin geniş aynalar bulunan odalarını/bilinçaltını dolaştıkça yavaş yavaş karanlık yok olmaya ve her şey belirginleşmeye başlar. Böylece tanıdık çehreler ve bildik eşyalar ile iyi kötü anların yansıdığı aynalarda kendine dönük yolculuğuna devam eder.

"Bu kadar garip şekilde girdiği bu evde sanki kendisine yabancı hiçbir şey yoktu. Eşya, duvar, pencere, her şeyi taniyordu. Hepsi kendi hayatından bir parça idiler, fakat o hepsine karşı kayıtsızdı. (...) Kim, hangi kuvvet onu kendi ömrünün, kendi kaderinin serabına böyle birdenbire üflemişti? Şimdi bütün evde tılsımlı bir mağarada bir aksi sada bakıyyesini dinliyormuş gibi kendi benliğinin geçmiş merhalelerini buluyordu. Deminki mutlak boşluğun yerini delice bir mahşer almıştı." (s.47)

Bunaltıların çıkmazı, onulmaz bir yara hâlini alır. Kendisi için sürekli etinde, kanında deneyimlediği bu durum, yeni bir bilgi değildir ve o, maskelerin tekrar düşüşünün farkındadır. Aynalardaki yansımalarda geçmişte ciddiye aldığı birtakım insanların gerçek yüzlerini görür. Bu hokkabaz, budala, yalancı, köpek, kurt yavrusu kişilerin varlığı onu rahatsız eder.

"Hemen hepsi yüksek bir sanat haline getirilmiş, zulüm, riya ve yalandan yapılmış gibiydiler. Hepsinin karanlık yüzlerinde, kin ve haset melun yıldızlar gibi parlıyordu; hepsinin yüzünü düzgün bir soytarı gülümseyişi, iğrenç bir yara gibi ikiye bölüyordu." (s.47-48)

Her şeyin sahte olmasının, çıplak ve sahte gerçeklerin varlığının yarattığı çıldırtan ruh hâli içinde isyan eder. Yalanlar, sahtelikler, düşmanlıklar ile donanan yaşamın kendisindeki olumsuz etkileri içinde başının altına “rahat bir yastık gibi” (s.48) koyacağı tek bir yalanın arayışı içinde evin son odasına girer. En acımasız hakikatler ve benliğinin geçmişte kalan aşamaları ile karşılaştığı “gecenin memleketinin” (s.49) sonuna yaklaşırken kendini rahatlamış, her günkü gibi hisseder. Bu sırada kavurucu bir susuzluk içindedir ve kulağına gelen su sesini takip ederek girdiği odanın ortasında koyu lacivert örtülü masanın üstünde kenarları buğulanmış billur sürahi görür. Sürahiyi eline alır, dolduracağı bardağı arar; o esnada odanın köşesinde “bastırılanın dönüşü” (Giddens, 2010: 253) kimliğindeki yedi sekiz yaşlarındaki çocuğun dehşetle kendisine baktığını görür. Çocuk, suyuna dokunulduğu için korkuya kapılır ve histerik bir ısrarla yakınmaya başlayarak sürahiyi geri alır ve masanın üzerine koyar.

“İçmeyin, bu sudan içmeyin... diye yalvarıyordu. Biliyorum, çok susuzsunuz; bütün gece susuz kaldınız, uzak yollar dolaştınız. Başınızdan çok şeyler geçti... Fakat bu sudan içmeyin... O benimdir, ben onunla oynuyorum. Böyle, işte bu sürahide onu seyredirim... Siz de seyredin, rengine bakın... O zaman sadece bu suyu değil, öbür oyuncaklarımı da size gösteririm, içmek için değil ki bu...” (s.48)

Bu hastalıklı tepki karşısında Abdullah Efendi, suyu içmekten vazgeçmesine rağmen çocuk suyun kendisinin oyuncuğu olduğunu söyleyerek giderek artan bir şiddetle onu engellemeye çalışır. Sürahi, “Abdullah Efendi'nin önceki benliği(dir). (...) suyun sembolik değeri tebeddül, tahayyül ile” (Şahin, 2015: 304) ilişkilidir.

“Bilir misin ki benim güzel bardaklarım da var, hepsi ayrı bir yıldızın cevherinden yedi kadehim var, ben bu sürahiyi zaman zaman bu kadehlere boşaltırım, birinden ötekine... Fakat hiç içmem...” (s.50)

Kendisi gibi suyu içmeyi sadece seyretmesini isteyen çocuk karşısında Abdullah Efendi her şeyi bırakıp kaçmayı düşünür. Ancak bir türlü gidemez, kurtulamaz, çocuğu dinlemeye devam eder. Çocuğun bu anlamsız ısrarı, idin dizginlenmesi güç isteklerinin; başkişinin çok susamış olmasına rağmen suyu içmekten vazgeçmesi, idin gerçekleştirilememiş bütün arzularının yansımasıdır. Bir histeri nöbeti içindeki çocuk, aniden sürahiyi geniş bir pencereden aşağıya fırlatır. Çocukla “bir tanışıklığın sınırında deviniyor ol(an)” (Çüçen, 1997: 24) ve acziyet düzleminde buluşan başkişi büyük, ürpertici bir cam şakırtısının ardından pencereye koşar, sokağa baktığında cam kırıkları veya su birikintisi göremez. İnsanın ilksel ihtiyaçlarından olan suyun ve içine konulduğu sürahinin birlikte yok edilmesi ile rüya çözülür.

“kirlili bir sabahın aydınlattığı yolda ne billur sürahi parçası, ne de küçük su birikintisi vardı. Sadece son derece mustarip ve yorgun hâlli bir adamın ağır adımlarla köşeyi döndüğünü gördü. Ona öyle geldi ki bu kendisi, yani Abdullah Efendi idi.” (s.51)

“İçgüdüsel bir mesaj” (Campbell, 1994: 673) hâlinde Abdullah Efendi'nin kendisini görmesi, “anlatılmış ve önceden bildirilmiş geçmiş ile gelecek şeyler için yer arayışı” (Riccœur, 2007: 36) içinde kendi ile yüzleşme sürecinin son aşamasıdır. O, artık rüya-gerçek sarmalındaki kendi maddi varlığını görür, susuzluğunu gideremediği dünyaya ait bütün güzel şeyleri geride bırakır. Ebedî saadetin suyunu durmadan bir kadehten başka bir kadehe boşaltarak içilmesine izin vermeyen çocuk, Abdullah Efendi'nin “dar havalı ve boğucu şahsiyetli” üst kat kiracısı gibi idin bütün isteklerini engelleyen baskıcı, yasaklayıcı süperegonun temsilcisidir. Gerçeklik ilkesinin egemenliğindeki başkişinin egosu, onun nesnel dünyayla iletişimini bu şekilde sağlar. Umutsuz, karamsar, kaygılı, korkak bekleyiş içerisinde olanaksızlık içindeki başkişinin ikizi ya da ötekisini görmesi “ölümü ölmek, ölümü yaşamak” (Kierkegaard, 2001: 26) demektir; sınırlandırılmışlığın, bir tutuklanmanın, kısıtılmanın son aşamasıdır. Bu parçalanma, varoluşsal açıdan yaşanan hiçliğin iç sıkıntısının ve şimdi ve burada tüm çelişki/ çatışmalarla kuşatılmanın sessiz çığılığıdır.

Sonuç

Hepimiz kendi masallarımızın kurbanıyız.

Bir şey söylemeyi değil bir şeyi belirtmeyi hedefleyen Ahmet Hamdi Tanpınar, çağcıl bir mahkûm algısındaki bireyin, yaşamın yaban'ı/yabancı'sı olarak sürekli sınırlara çarpışını ve hiçbir yerdeliğini fark edişini metinleştirir. Sınırlandırılmışlık ve parçalanmışlık karşısında mücadele içerisinde olan Tanpınar bireyleri, varoluşsal açıdan bunaltı ve varlık sıkıntısı yaşarlar. Onun eserlerinde bireysel ve toplumsal verilmişlikler ile çatışma yaşayan, gündelik yaşamın gerçekleri karşısında çözümlü maruz kalan bireyin/ bireylerin arayışları anlatılır. Hızlı, kopuk, parçalanmış ve deneysel bir yolculuk şeklinde kurgulanan bu metinlerinde normların baskısı/ yerleşik kuralların bağlayıcılığı ile kısıtlanan birey için dünya, tutuklayan bir sürgün yeri hatta labirent halindedir.

Eserin ana kurgusu, yatay boyutta simgesel varlık hâlindeki karakterin bireysel yaşam serüveni ve dikey boyutta bilinçaltı düzleminde zamanla değişmez olanın eş zamanlı olarak anlatımından oluşur. Geçmiş ile şimdi'nin kırık aynasına yansıyan bilinçten bilinçaltına genişleyen kurgu, uyarı temelli sarsıntıların kalıntıları üzerine inşa edilir. Dünya ve kendisiyle yüzleşme, özüyle varlığı arasına engeller koyan kuşatmadan kurtulma ve üst bir boyutta var olma, sembolik olarak haz alma eğiliminin ve içgüdüsel tabakası id; bilinçli algılama, düşünme, yargılama, duygulanma, yürütme gibi işlevleri ile çevreyle uyumu sağlayan ego; toplumsal, ahlaki ve insani değer yargılarının depolandığı süperego bağlamındaki yansımaları ile entrik kurguya dâhil edilir.

Bir giz hatta bilmeceye dönüşme noktasındaki sanatkârın eşikte kendiliğini arayan bireyin öyküsünün anlatıldığı Abdullah Efendi'nin Rüyaları adlı metinde, yazılanlar kadar yazılmayanlar da stratejik öneme sahiptir. Eşikte ardına dönerek kendiyile ve toplumla hesaplaşan; geçmişe

son kez ve de derinden bakan başkişi Abdullah Efendi, köklerinden kopmuş, temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş, toplumda yabancılaşmış, mutsuz, huzursuz insan varlığını sembolize eder. Şimdiye ve geçmişe aynı uzaklıktaki bir kavşakta olan başkişi, unutuşun ve unutuluşun dehlizlerinde gerçeğin parçalanmışlığı ve sınırlandırılmışlığı ile hesaplaşır. Tanımsız ve saplantılı özneler ve nesnelere ile kurgulanan deneysel yolculukta kendini arayan birey, id-ego-süperego varyantları ile arayışın aynı zamanda yol göstericisi, rehberi olur.

Tepki normları ile trajik tepkiler vermenin eş zamanlı bir anlatımla işlevselleştirdiği Abdullah Efendi'nin Rüyalari, gerçeğin ölümlü ve iğreti düzleminden benliğin ölümsüzlüğüne yükselen bir ayna niteliğindedir. Eserde aynalanan içki, kadın bedeni, kadın göğsü, cinsellik, su; gece, karanlık; meyhane, genelev, ev, oda, sokak, kuyu; kadın, erkek, çocuk, yaşlı adam; yaşayanlar, ölümler; cennet, cehennem; özne-nesne; insan-eşya ikilikleri ile başkişi, kaçınılmaz ve zorunlu bir varoluşsal yolculuğa çıkar. Kendinden çıkma ile kendine dönüş arasında sıkışan başkişi, gerçeklik öğelerinin evreninde bireysel farkındalıklar, içsel sancılar, gerçekleri yaşayamamanın bunaltısı ve yaşamın saçmalığı arasında çaresizce sıkışır. O, kuşatılmış bir varlık alanı içinde yaşayan Tanpınar bireylerinin sembolü halindedir. Yaşadıklarına dilsizleşen Abdullah Efendi, kendini maskeleye eğilimindedir; rüya ve ayna imgeleri aracılığıyla hep bir dışa çıkışı çağrıştıran varoluşunu gerçekleştirmeye çalışır.

Başkişinin egosunun zayıflığı, idin istekleriyle süperegonun yasaklamaları arasında gerçeklik duygusunu yitirmesi, umutla umutsuzluk, gerçekle hayal, bilinçle bilinçaltı ikilemelerinde ruhsal olarak sarsılmasına zemin hazırlar. Bu bağlamda bilincinden kurtulma girişimlerinin bir dökümü halindeki metinde başkişi en çok unutmayı ve hatırlamamayı ister. Hatta öykü zamanı olan gecenin bütün garip olayları ile birlikte içinde sıkıştığı kimliğini de unutmak ihtiyacındadır; ancak içtikçe susayan birinin doyumsuzluğu içindedir ve her girişimi, unutmak isteyeceği yeni olaylar yaşamasına yol açar. Bilincini susturmak için içki yetersiz kalınca zihninden geçenleri tensel hazzın gölgesinde boğmak ister.

Çocukluk dönemindeki olumsuz yaşantısının yetişkinlik dönemine yansımalarının yarattığı korku, kaygı ve önyargılardan kurtulmaya çalışan başkişi Abdullah Efendi'nin yaşamın tekdüzeliği karşısındaki çaresizliği, iç tepisel açıdan çözülmekten, dağılmaktan, anlamsızlaşmaktan, değersizleşmekten kurtularak kaostan kosmosa ulaşma ereğinden kaynaklanır. Hafızanın ayak sesleri aracılığıyla varlığını sürdüren başkişi, bilinçdışı şimdi'leme ve bilinçaltını bilince taşıma çabaları içerisinde güçlü ve egemen olarak kendi yaşamını yönetme içgüdüleri içerisinde hareket eder. İçerik ödünclemesi ile psikanalitik arka plan üzerine inşa edilen eserde zamansal ve mekânsal anlamdaki sınırlılığın yarattığı sarsıntılar ve tutuklanmışlık çığıkları ile bireyin kendini arayış süreci açılır. Eserde psikanalitik kodların çözümlenmesi, şizoid arayışlar içindeki başkişinin

varoluşunun kıyısında rüya estetiğinde parantezlenen yaşamının ayrıntılarının incelenmesidir.

KAYNAKÇA

- Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler*. (Çev.: Olcay Kunal), İstanbul: Yapı Kredi.
- Budak, S. (2000). *Psikoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Campbell, J. (1994). *Yaratıcı mitoloji*. (Çev.: Kudret Emiroğlu), Ankara: İletişim.
- Cebeci, O. (2004). *Psikanalitik edebiyat kuramı*. (1. b.) İstanbul: İthaki.
- Çüçen, A. (1997). *Heidegger'de varlık ve zaman*, Bursa: Asa.
- Giddens, A. (2010). *Modernite ve bireysel kimlik*. (Çev.: Ümit Tatlıcan), İstanbul: Say.
- Kierkegaard, S. (2001). *Ölümcül hastalık umutsuzluk*. (Çev.: M. Mukadder Yakupoğlu), İstanbul: Ayrıntı.
- Ricceur, P. (2007). *Zaman ve anlatı*. (Çev.: Mehmet Rıfat-Sema Rıfat), İstanbul: Yapı Kredi.
- Sartre, J. P. (1999). *Varoluşçuluk*. (Çev.: Asım Bezirci), İstanbul: Say.
- Sartre, J. P. (2006). *İmgelem*. (Çev.: Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki.
- Şahin, İ. (2015). Sanatın ve sanatkârın alegori olarak Abdullah Efendi'nin Rüyaları. *Türk Dili Dergisi*, S. 767-768, Kasım Aralık 2015, 287-304.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh.

EKOFEMİNİZM BAĞLAMINDA CHARLOTTE PERKINS GILMAN'IN KADINLAR ÜLKESİ ESERİNİN İNCELENMESİ

AN ECOFEMINIST ANALYSIS OF CHARLOTTE PERKINS GILMAN'S NOVEL
CALLED *HERLAND*

Ecem ÇEBİ* - Elif BAŞ**

ÖZ: Cinsiyet eşitliğini savunan bir hareket olan feminizm, erkek egemenliğine karşı çıkan ve geçmişten günümüze dönemsel değişimler geçirerek çeşitli dalgalara ayrılan bir yaklaşımdır. Toplumun tüm kesimlerine doğrudan ya da dolaylı olarak sinen yerleşik cinsiyet eşitsizliğini ortadan kaldırmaya çalışmak, feminist dalgaların düşünsel yapısını oluşturan feministlerin başlıca hedefleri arasındadır. Bu hedefleri paylaştan yaklaşımlardan biri olan ekofeminizm de ekoloji ve feminizmin bir sentezini oluşturmakta ve eril zihniyetin, kadınları olduğu gibi, doğayı da tahakkümü altına aldığı öne süren bir toplumsal harekete karşılık gelmektedir. Ataerkil tahakküm ilişkileri ile doğanın tahakkümü altına alınması arasında bir ortaklığın olduğunu öne süren ekofeminizm; toplumsal, kültürel, tarihsel bağlamda çevre ve kadın sorunlarına odaklanmaktadır. Bu yaklaşımı doğrudan olmasa da çeşitli yollarla konu edinen pek çok edebî eser bulunmaktadır. Nitekim 1915 yılında Charlotte Perkins Gilman tarafından yazılan *Kadınlar Ülkesi (Herland)* kitabı bunlardan birisi olarak görülebilir. Bu ütöpic eserde ataerkil zihniyetin doğaya ve kadına bakış açısı, sorgulayıcı bir dille kaleme alınmıştır. Bu çalışmada, Gilman'ın *Kadınlar Ülkesi* yapıtı modern insanın doğayı, kadınları, gelenekleri farklı bir gözle anlamaya çalışması da dikkate alınarak ekofeminist perspektif bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ekofeminizm, Kadınlar Ülkesi, kadın, doğa, ekoloji.

ABSTRACT: *Feminism, a movement advocating for gender equality, is an approach that stands up to male supremacy and divides into various waves by undergoing periodical changes from past to present. Attempting to eliminate established gender inequality that directly or indirectly pervades all sections of society is amongst the primary objectives of feminists who constitute the ideational structure of feminist waves. In fact, ecofeminism, as one approach to feminism, constructs a synthesis of feminism and corresponds to a social movement that asserts that masculine mentality has brought nature, as well as women, under its dominance. Ecofeminism, asserting that there exists a joint relationship between oppressive patriarchal relations and the oppression of nature, focuses on the problems of environment and woman in social, cultural, historical contexts. Many literary works also discuss this approach in various ways, though not directly. Indeed, Herland, written by Charlotte Perkins Gilman in 1915, can be considered as one of them. In this utopian work, the point of view of masculine mentality to nature and woman is written with an interrogative language. In this paper, Gilman's work, Herland, is examined in*

* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi/Ankara – ecemcebi@gmail.com (ORCID ID: 0000-0002-4379-837X)

** Öğr. Gör. Dr. – Manisa Celal Bayar Üniversitesi Kırkağaç Meslek Yüksekokulu, Sosyal Hizmet ve Danışmanlık Bölümü/Manisa – ebas1987@gmail.com (ORCID ID: 0000-0001-7294-5108)

the context of the ecofeminist perspective by taking modern human's attempts to understand nature, women, and traditions from a different viewpoint also into consideration.

Keywords: *Ecofeminism, Herland, woman, nature, ecology.*

Giriş

Kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören doktrin (Sevim, 2005: 7) olarak tanımlanan feminizm, içselleştirilen toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin sorgulamayı başat ilke haline getirmiştir. Ayrıca bu bütünleştirici anlatının yanında; cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan toplumsal hareketlerden biri olarak görülmüş (Hooks, 2014: 12) ve tarihsel süreç içerisinde belirli dönemlere ayrılmıştır. Tarihsel süreci göz önünde bulundurduğumuzda; farklı bölgelerde yaşayan kadınların farklı taleplerinin gözetilmesi ve dile getirilmesi sonucu, üç feminist dalganın ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Feminizmin birinci dalgası; Wollstonecraft'ın *Kadın Haklarının Savunusu* (Vindication of the Rights of Women) adlı eserindeki talepler üzerine yoğunlaşmıştır. Genel çerçevede bu talepler; kadınların oy kullanma, eğitimde fırsat eşitliği ve mülkiyet haklarını kapsar (Taş, 2016: 167). Bu anlamda doğal haklar düşüncesine sahip olan birinci dalga feminist kuramcılar, kadınların birer yurttaş olarak erkekler ile aynı derecede temel haklara ve özgürlüklere sahip 'insan'lar olduklarını söylerler (Donovan, 2014: 29).

Birinci dalganın ardılı olarak görebileceğimiz ikinci dalga feminizm; 'kişisel olan politiktir' sloganı ile özel alan içerisindeki toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünün eşitlikçi olmayan düzenini eleştirmiş ve bu konuda büyük bir dönüşümün yaşanması gerektiğini vurgulamıştır. Bir diğer ifadeyle; Donovan (2014: 266), ataerkilliğin ya da erkek egemenliğinin, kadınların baskı altına alınma düşüncesinin kökü olduğunu söyler ve kadınların bu kökten ötürü kendilerini bastırılmış bir sınıf ya da kast olarak gördüklerini belirtir. Böylesi bir durum ister istemez kadını pasif hale sokmaktadır. Oysa kadınlar, sahip oldukları bu olumsuz enerjinin kendilerini pasif hale dönüştürmesine izin vermek yerine, onu kendilerine baskı uygulayanlara karşı direnmek ve mücadele etmek için harcamalıdır. Nitekim pratikte de bu durum, kendini bilinç yükseltme toplantılarında göstermiştir. Bu toplantılar aracılığıyla, farklı algılara sahip olan kadınlar; toplumsal ve sosyal alandaki cinsiyet rollerinin kendileri üzerinde yarattığı baskıyı, bir diğeri üzerinden görmeye başlamıştır. Süreç içerisinde, bir diğeri dinleyen ve anlama yolunda olan kadınlar, birbirlerini "kız kardeş" ilan ederek "kız kardeşlik" argümanı ortaya koymuşlardır (Taş, 2016: 169). Böylece, ataerkil sistem içinde sırf kadın olduğu için ikinci plana atıldığını anlayan "kız kardeşler", birlikte hak talebinde bulunmaya başlamıştır.

Üçüncü dalga feminizmde ise tek tipleştirilen evrensel kadınlık algısı reddedilerek, kadın sorunlarının beyaz kadınların sorunlarıyla sınırlı

olmadığının altı çizilmiştir (Taş, 2016: 171). Bu durumun altında yatan sebebi, 1990'lı yılların kimlik politikasında aramak mümkündür. Farklı kimlikleri öne çıkaran bu politikanın hakim düşünüşünden etkilenen feminist hareket, sadece ataerkil toplumun tahakkümü altında oluşan homojen bir kadınlık tanımlamasıyla yetinilmemesi gerektiğini ifade eden bir bakışa evrilmiştir (Bakan ve Kadirbeyoğlu, 2019: 73). Dolayısıyla bu dalganın hakim olduğu dönemde; ırk, sınıf, etnisite, dil, din, cinsel yönelim gibi farklılıklara yoğunlaşmış ve bunlar arasında bağlantıların bulunabileceğine yönelik irdelemeler yapılarak sorunlara çözüm aranmıştır.

Üçüncü dalga feminizmde ortaya çıkan ve aynı zamanda bu araştırmanın merkez kavramı olan ekofeminizm; egemen eril zihniyetin, kadını ve ekolojik yapıyı sömürmekte olduğunu belirterek bu iki durum arasında derin bir bağ bulunduğunu anlatır. Bu kavram, ilk kez 1974 yılında feminist-aktivist Françoise d'Eaubonne tarafından *La Féminisme ou la Mort* (Feminizm veya Ölüm) isimli kitabında kullanılmıştır (Donovan, 2014: 396). Kadın ve doğa üzerine uygulanabilir “doğal” tahakküm arzusunu açıkça ortaya koyan d'Eaubonne, bu arzunun kökenlerinin araştırılmasının önünü açmıştır (Özdemir ve Aydemir, 2019). Bu başlangıç noktasından ilerleyen ekofeminizm ise doğa ve çevreci yaklaşımı feminist bir perspektiften sunmayı amaç edinerek egemen ataerkil pratiklerde kadının ve doğanın ikincil anlamda araçsal bir konuma büründürülmesine tepki gösterir (Longenecker, 1997: 1). Bahsi geçen bu tepkiselliği ikiliklere bağlayan zemin diğer paragrafta açıklanmaya çalışılmıştır.

Ekofeminizm yaklaşımı, erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünü sürdürmesine imkân tanıyan eril-dişil ayrımıyla doğa-kültür ikiliğini bütüncül bir bakışla ele almaya çalışır. Burada kültür, eril bir üretim olarak görülmekte; kadın ise doğa ile özdeş tutulmaktadır. Bu konu, feminist çalışmalarda çözümlenmeyi bekleyen bir tartışma olarak karşımıza çıkar; çünkü ikilikler üzerinden düşünüş geliştirmek, tahakküm mantığını üretirken kadın ve doğa üzerindeki baskıyı meşru hale getiren önemli bir problem alanını oluşturur (Gezgin, 2017). Ataerkil sistem, hiyerarşik ikicilik (binarizm) mekanizması ile erkeği ve kültürü merkeze yerleştirerek kadını ve doğayı ikincil, edilgen olarak konumlandırmaktadır. Bu nedenle ekofeminizm için Batı toplumunun ataerkil doğası, kadının erkek tarafından ve özellikle kapitalizm aracılığıyla doğanın toplum tarafından sömürülmesinden sorumludur (Demir, 2013: 12). Bu anlamda, “insan merkezli dünya” görüşünü, doğanın katledilmesinin gerekçesi olarak gören ekolojik söylemde, insan kavramının yerine “erkekler” ve “eril dünya görüşü” yerleştirilerek ekofeminist savunu oluşturulmuştur (Donovan, 2014: 399). Benzer bir tutumla, Val Plumwood (2017) *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* isimli eserinde doğa-kadın ilişkisinin birbirinden koparılmasına şüpheyle yaklaşır. O, böylesi bir ayrımın yalnızca doğanın efendi modeline uygun bir biçimde sömürülmesine yardım ettiğini belirtir. Bu modelde kültür, erkekler tarafından inşa edilen bir şey olarak görülürken; kadın aynı düzen içinde, doğayla bağlarını koparmaksızın yaşamını sürdüren bir varlık

olarak görülmektedir. Böylece kadın, hakimiyet kuramayan ve pasif olarak görülen doğaya denk tutulmaktadır. Bu görüş ekseninde; bir kısım feminist görüş, doğrudan kadın-doğa ilişkisini olumsuzlayarak bu bağın koparılması gerektiğini anlatırken, Plumwood ve onun gibi düşünenler, bunun egemen fikri koruduğunu belirterek, kadın-doğa ilişkisini bir ikiliğe dönüştürmemek gerektiğini öne sürerler. Ayrıca kadınlar, doğayı dışladıklarını ve kültürel alanda erkeklerle “eşitlikçi” bir yarışa girdiklerini düşündüklerinde dahi, “efendi model” olarak adlandırılan ataerkil sistemi hiç durmaksızın sürdürürler (Plumwood, 2017). Bu bağlamda ekofeminizmin asıl hedefi, doğanın üzerinde kurulmuş denetim ve baskının görünür hale getirilmesi olmalıdır. Aksi halde, kadın ve doğa arasına çizilen keskin çizgi, kadının ve doğanın aynı biçimde şiddet görmesinin kaynağına dönüşecektir.

Plumwood’a (2017: 34) göre, ataerkil sistem içinde doğa ve doğayla birlikte anılanlar her zaman akıl dışılığın sınırlarına dahil edilmiştir. O, bunu daha net gösterebilmek adına bazı kavramlar arasına çizgi çeker ve böylece; doğaya ve kültüre ait görülen kümelerin daha net okunmasına imkân tanır. Aralarına çizgi çektiği kavramlardan birkaçı Tablo-1’de verilmiştir:

Tablo 1: Plumwood’un çizgi çektiği kavramlar

kültür	doğa
akıl	doğa
erkek	kadın
zihin	beden
özne	nesne

Plumwood (2017: 65), vermiş olduğu listenin tam olmadığını da ayrıca belirtir. Ancak dikkat edildiği vakit, doğa ve kadına atfedilen ifadelerin aynı sütunda yer aldığını sınırlı sayıdaki örnekten çıkarmak mümkündür. Aynı satırlarda yer alanların ise birbirleriyle tezatlık içinde değerlendirildiği görülmektedir. İkiliklerin her biri, keyfi oluşturulmasının dışında; erkek - aktif - gelişmiş, dişi - pasif - gelişmemiş biçimlerde konumlandırılmıştır. Bu, tesadüfi bir oluşum değildir.

Şimdiye kadar verilmiş olan bütüncül ekofeminizm tanımlaması dahilinde; bu bakışın belli başlı sorulara yanıtlar arayarak, kendi içinde farklı dallara ayrılmış olduğunu belirtmeden geçmemek gerekir. Onu farklı dallara ayıran sorular, Longenecker’a (1997: 2) göre şu şekilde sıralanmaktadır: Kadın ne demektir? Doğa nedir? Partiarkal uygulamalar ne anlama gelmektedir? Kadın ve doğa arasındaki bağlılığın temeli neye dayanmaktadır? İnsan dışı varlıklarla doğa arasında nasıl bir ilişki vardır? Cinsiyetlendirilmenin kadınlar ve doğa için sonuçları nelerdir? Bu durumırka, sınıfa ve ülkeye göre nasıl farklılık gösterir? Tüm bu sorulara yanıt arayan ve yanıt veren ekofeminist düşüncelerden bazıları; kültürel ekofeminizm ve inşacı ekofeminizm olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadın=doğa ve erkek=kültür arasındaki farkı kabul ederek onu metafizikleştiren kültürel ekofeministler; kadın-erkek, doğa-kültür arasında özsel bir fark olduğunu ve bu farkı yaratan hiyerarşik yapının kadın ve doğa üzerindeki baskıları meşrulaştırdığını iddia ederler (Demir, 2013). Ekofeminist düşünce bağlamında özcü yaklaşım, kadın-doğa bağlantısına olumlu bir değer atfeden fikirlerden, kadının sırf kadın olmaktan kaynaklanan özellikleri sebebiyle doğaya yakın olduğunu iddia eden görüşleri kapsamaktadır (Olgun, 2017: 409). Özcü (essentialism) ekofeminist anlayışta kadının doğurganlığını değerli kılınarak yavrularının bakımını üstlenmesi düşüncesine olumlu anlam atfetmek bir açıdan geleneksel kadınlık rollerini yeniden üretmekle eş değer olabilir. Bu açıdan özcü bakış açısı genel anlamda feminizmin mücadele verdiği alanlarla aynı doğrultuda gitmeyen bir diskur oluşturur. Diğer bir bakış açısını oluşturan inşacı (constructivist) ekofeminizm ise doğa ile kadın arasındaki ilişkinin sosyolojik düzlemde irdelenmesi gerektiğini belirterek, biyolojik farklılıklara çok fazla vurgu yapmamaktadır. Bu yaklaşıma göre kadının biyolojik özellikleri onu doğayla özdeşleştirmek için yeterli değildir. Onlar, mevcut kültürel düzlemde oluşturulan erkek egemen değerlerin sosyal olarak inşa edildiğinin altını çizerler ve kadın ile doğayı koruyup patriarkal kapitalizme karşı direnmeyi kendilerine ilke edinirler (Demir, 2013; Nhanenge, 2011). Bu anlamda; patriarkal kapitalizme karşı direnilmesi gereken gelişmiş ülkelerin kalkınma modelleri, ekofeministler için önemli bir inceleme sahasıdır.

Gelişmiş ülkelerin kalkınma modellerinin, insanın doğayı egemenliği altına alması ve tüketim toplumuna uygun şekilde hazza ve arzulara göre mal ve hizmetleri tüketmesi; 21. yüzyıla gelindiğinde, ekolojiye bir katkı sağlamadığı düşüncesiyle birlikte ilerlemeye başlamıştır. Küresel ısınma, buzulların erimesi, orman yangınları, canlı türlerinin soyunun tükenmesi, kuraklık, yetersiz gıda, hava ve su kirliliği gibi temel kaynakların yok olma noktasına gelmesi, toplumsal düzlemde yaşanan sorunlarla paralel ilerlemiştir. Bu sorunların paralelliği; cinsiyet, etnik köken, ırk, inanç gibi farklılıkları sebebiyle bahsi geçen ekolojik sorunlar karşısında daha dezavantajlı olan insanların görünür hale gelmesiyle açıklanabilir. Ayrıca bu eşitsizlikler, yine aynı dinamiklerle boğuşan kişilerce aşılmaya çalışılır. Bu bağlamda ekofeminizm, dünyanın karşı karşıya kaldığı bu sorunlara çözüm üreten bir toplumsal hareket olarak yerini almıştır. 1730'lu yıllarda Hintli kadınların ağaçların kesilmesini önlemek için onlara sarılarak başlattıkları Chipko hareketi (Shiva ve Mies, 2018), Rize'de HES'lere (URL-1) yönelik köylü kadınların başlatmış olduğu yürüyüşler, Sinop'un Gerze (URL-2) ilçesindeki termik santralin kurulmasının kadınlar tarafından engellenmesi, Soma'nın Yırcalı (URL-3) mahallesinde köylü kadınların zeytin ağaçlarını korumak için eyleme geçmesi, doğa için kadınların en önde bulunduğu toplumsal hareketlere örnek olarak verilebilir.

Yukarıda sözü geçen toplumsal hareketlerin her birinin öne çıkan destekçilerinin kadın oluşu bir tesadüf değildir. Bu noktada kadın

hareketleri ve ekofeminist yaklaşım arasında bağ kurmak da mümkündür. 1970'li yıllarda artış gösteren ekofeminist araştırmalar dünyada yükselişe geçen kadın hareketiyle de paralel ilerleyen bir gelişim seyretmiştir. Rosemary Radford Ruether'ın, *New Woman New Earth* (Yeni Kadın-Yeni Dünya) adlı çalışması 1975 yılında, Susan Griffin'in *Women and Nature* (Kadınlar ve Doğa) eseri 1978 yılında, Carolyn Merchant'ın eseri *The Death of Nature* (Doğanın Ölümü) 1980 yılında basılmıştır ve ekofeminist alanda önemli çalışmalar olarak kabul edilen eserlerin başlıcalarını oluşturmaktadırlar (Mellor, 1993). Türkiye'de ise alan yazında ekofeminizme dair çalışmaların sayısı fazla olmamakla birlikte, son yıllarda artış göstermiştir¹. Bu durumun oluşmasında Türkçe'ye çevrilen yabancı kaynakların payı büyüktür.² Ekofeminizme dair literatürün genişlemesi neticesinde, birçok feminist edebî eserin “ekofeminist” bağlamda değerlendirilebilmesinin yolu açılmıştır. Nitekim bu çalışmada da Amerikalı yazar Charlotte Perkins Gilman'ın 1915'te yayımlanan feminist, *Kadınlar Ülkesi* (*Herland*) ütopyası, ekofeminist bağlamda okunmaya gayret edilecektir. Bu yolla, kitapta yer alan feminist kodların ekofeminizm özelindeki sınırlarda bulunup bulunmadığı ortaya koyulmaya çalışılacaktır. En geniş haliyle bu kitap, ataerkil değerlerle kuşanmış, doğayı keşfederken zarar veren ve onun hakimi olduğunu düşünen Vandyck, Jeff ve Terry isimli üç erkeğin ataerkil değerlerinin ironik bir biçimde alaşağı edilmesini konu edinmektedir. Gilman, ironik anlatımıyla, ataerkil değerleri kadınlar ve erkekler arasında geçen diyaloglar eşliğinde bozmaya veya sökmeye gayret etmiştir. Aynı zamanda Gilman'ın bu hikâyeyi erkeklerin gözünden anlatıyor oluşu sistemin ne denli yanlış kurulduğunu daha güçlü bir biçimde göstermesine yaramıştır. Onların olaylar karşısındaki şaşkınlıkları ve hayrete düşmeleri anlatıyı daha güçlü kılmıştır. Bir sonraki başlıkta, bahsi geçen bu gücü anlatmak için olay örüntüsü gözetilerek “Keşfetme ve Hükmetme”, “Annelik”, “Doğa-Hayvan” ve “Terk Etmek” alt başlıkları altında değerlendirmelere yer verilmiştir.

Ekofeminist Görüşler Ekseninde *Kadınlar Ülkesi* İsimli Eserin Okuması³

İki bin yıldır yalnızca kadınların yaşadığı ve/veya hüküm sürdüğü bir ülke olarak karşımıza çıkan Kadınlar Ülkesi'nin kuruluş dönemine

¹ Tamkoç, 1996; Berktaş,1996; Çetin, 2005; Topgül, 2012; Demir, 2013; Türk, 2017; Olgun, 2017; Gezgin, 2017; Yılmaz Aslantürk, 2018; Değirmenci, 2019 gibi çalışmalar örnek gösterilebilir.

² Vandana Shiva'nın Maria Mies ile kaleme aldığı *Ekofeminizm* (2018), Mary Mellor'un *Sınırları Yıkarak: Feminist Yeşil Bir Sosyalizme Doğru* (1993), Val Plumwood'un *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* (2017) literatüre katkıda bulunan Türkçe'ye çevrilmiş eserler arasındadır.

³ Makalenin bu bölümünden itibaren “Kadınlar Ülkesi” ifadesi iki farklı anlatıma karşılık gelecektir: Birincisi; kitap ismini belirtecek şekilde italik yazılmış *Kadınlar Ülkesi* kullanımındır. İkinci kullanım ise, erkeklerin keşfettikleri ülkeyi anlatmak için kullanılan ve farklı bir yazım şekli (italik vb.) olmayan Kadınlar Ülkesi'dir.

dönüldüğünde; kadınlar gibi erkeklerin bulunduğu, çok eşliliğin yaygın olduğu köleci bir toplum düzeniyle karşılaşmaktadır. Bahsi geçen bu düzenin yıkılması ve ardılı olarak ülkenin yalnızca kadınların hüküm sürdüğü bir yere dönüşmesi, uzun süren savaşların ve doğal afetlerin toplumun dış dünyayla olan bağlarını koparması sonucu gerçekleşmiştir. Uzun süren savaşlar neticesinde az sayıda erkek hayatta kalmış fakat onlar da köleler tarafından öldürülmüştür. “Özgür erkek” nüfusunun azalmasını avantaja çeviren erkek köleler, erkek çocuklar da dahil olmak üzere tüm sahiplerini öldürmüştür. Köleci toplum yapısından sıyrılan bu düzen, giderek kadınları baskı altına alma ve onların sahibi gibi davranmaya gayret eden kölelerin hegemonyasıyla karşılaşır ancak bu durum çok uzun sürmez. Kadınların, erkek baskısına direnmesi ve isyan çıkarması üzerine ülkede birkaç yaşlı ve genç kadın haricinde kimse kalmaz. Uzun bir direniş sonucunda kadınlar, erkek gücüne ve dayatmalarına boyun eğmeyen anaerkil sistemi meydana getirir.

Doğal afetler sonucu korunaklı bir bölgede kapalı kalan kadınlar, bir medeniyet inşa ederek doğayla iç içe bir yaşamı mümkün kılar ve aynı zamanda ataerkil değerlerin “doğal” olmadığını kanıtlar nitelikte bir anaerkil düzen yaratır. Doğal afet vurgusunda görüldüğü üzere anaerkil sistemin meydana gelmesi ve bu sistemin korunmasına hizmet eden önemli güç doğadır. Bu anlatı, savaşlarla erkekler tarafından zarara uğrayan doğanın kadına sığınması ve erkek egemenliğinden sıyrılan kadının doğaya sarılması şeklinde iki yönlüdür. Bir önceki satırdan hareket edildiğinde Gilman’ın kadın ve doğa temalarını odağına yerleştirerek erkekleri medeniyetle nitelendiren sisteme eleştiriler getirdiğini daha rahat görülür. Kadınlar Ülkesi sınırları dışında yaşayan, ataerkil sistemin işlediği erkek egemen bir ülkeden gelen Vandyck, Jeff ve Terry isimli üç erkeğin ülkeye dair anlatıları, sisteme yönelik eleştirilerin somutlaştırılmış halidir. Erkeklerin “*garip ülke*” olarak nitelendirdiği bu yere dair olan gözlemleri ve şaşkınlıkları; ataerkil değerlerle kuşanan hükmetme ve kontrol etme arzularıyla birleşerek erkeklerin kadınlar üzerinde kurmaya çalıştığı denetimi görünür kılar. Bu anlatı, ataerkil ve anaerkil toplumlari karşılaştırmanın yanında kalıplaşmış toplumsal cinsiyet rollerini yeniden tartışmaya açmıştır. Mevcut ataerkil sisteme getirilen eleştiriler, erkeğin doğayı tahrip ederek medeniyet kurduğuna ilişkin söylemler; kadını ise doğal olana yakın tutan ve gelişmemiş olma söylemleri etrafında gezinerek gerçekleştirilir.

Makalenin bu bölümünde; feminist ütopya içine dahil edilen toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal yapıya ilişkin izler ekofeminist yaklaşımla yeniden okunacaktır. Okumanın ilk durağı erkeklerin hükmeden yapısı; ikinci durak ise kadınların annelik rollerinin çözümlenmesi olmuştur. Kadınların inşa ettikleri yeni toplum yapısında doğayı görmeye, anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmak son ancak en temel çabadır.

Keşfetme ve Hükmetme

Vandyck, Jeff ve Terry'nin, Kadınlar Ülkesi'ni keşfetme arzuları gözlerine ilişkin bir bez parçasının eseridir. *"Orada bir yerlerde dokuyan, işleyen, boyayan birileri var, tıpkı bizim gibi"* (Gilman, 2018: 13) cümlesiyle yola çıkar ve "tıpkı bizim gibi" söylemine tutunarak Kadınlar Ülkesi'nde erkeklerin bulunduğu vurgu yaparlar. "Tıpkı kendileri" gibi olanı bulma uğruna, belki de onlardan daha üstün olduklarını kanıtlayabilme arzusuyla yola koyulurlar. Ülkeye varabilmek için dağları, tepeleri, gölleri ve sonsuz nehri aşarak uzun süre yolculuk edeceklerdir. Yolculuk sürecine ilişkin bir açıklama parantezi açtığımız vakit, Kadınlar Ülkesi'ne ulaşmanın doğayı aşmaktan geçtiğini görebilmemiz mümkün olur. Doğayı aşmak, doğaya olan üstünlüğü kanıtlamaktır. Üstünlüğü kurmak, medeniyetle mümkündür. Bu güce ve medeniyete sahip olanlar ise erkeklerdir. Parantezi ilerleyen bölümlerde tekrar açmak üzere Plumwood'un (2017: 41) görüşleriyle burada kapatalım: Rasyonalite ile doğayı aşma, doğa üzerine tahakküm kurma, kültür inşa etme eylemleri egemen maskülenlikle ilişkilidir. Nihayetinde, erkekler tahakküm fikriyle doğayı aşarak Kadınlar Ülkesi'ne varırlar.

Bezin işlenme biçiminden ötürü ülkeyi yüksek kültür olarak nitelendiren erkekler ülkeye vardıklarında onları bekleyen tehlikelerin varlığından emindir. Tehlikenin kaynağı ise gelişmiş bir medeniyet kuran erkeklerdir. Tahminler arasında kadınların tehdit unsuru olduğuna yer verilmez. Ayrıca, Kadınlar Ülkesi'nin yalnızca kadınların yaşadığı bir yer olmasının mümkün olmadığı düşüncesinin altı sıkça çizilir. Bunun altında yatan sebep ise medeniyetlerin erkeksiz kurulmayacağı düşüncesine ilişkindir. Ancak, Terry'nin gözünde, ülkeye gidildiğinde sadece kadınlarla karşılaşılırsa dahi bu durum yine şaşırtıcı olmayacaktır çünkü onların yıllarca kumaş işliyor oluşu, kadın olarak doğmanın bir getirisidir. "Doğal olarak" bu bir kadın işidir, yüksek medeniyet işi değildir. Sancar'ın (2014: 24) da belirttiği üzere emek biçimleri cinsiyetlendirilmiştir. Erkek, fabrika gibi alanlarda kas gücüyle iş yaparken; kadın evde fedakârlık, sevgi gibi görünmez emeğin üreticisi olmuştur. Bu tutum doğrudan asimetrik iş bölümünün izleri olarak okunabilir. Toplumda erkeklerin işleri her zaman daha değerli görülmekte, işlevsel manada da bir hayli değerli addedilmekte ancak kadınların yaptıkları işler gerçekleşmediğinde dahi tolere edilebilir görülmektedir.

Henüz ülkeye dair hiçbir fikrinin olmaması dahi Terry'nin şundan emin olmasını engellemektedir: toprakların hakimi olacağı fikrini. *"Hepsini avucumun içine alacağım, sonra grubu diğerine karşı kıskırtacağım. Çok geçmeden kral olurum herhalde..."* (Gilman, 2018: 17). Bu söylemde de görüldüğü üzere erkek, kendini kahraman olarak görür ve erkekliği her yeri kuşatan bir hal alır. Bu motivasyon kaynağından hareketle Kadınlar Ülkesi'nde erkekler yaşıyor olsa dahi Terry onları da eline geçireceğine inanır. Bilindiği üzere erkekler kendilerini sömürgeleştirdikleri yerde

yaşayan erkeklerden de üstün görürler. Bir bölgeye hakim olmak, onu kuşatmak, dünyaya egemen olmaktır adeta ve bu da en güçlü erkekliği yaratır (Sancar, 2009: 47). Tümüyle, Terry'nin bu ifadeleri, onun ataerkil düzene sahip bir toplumdan geldiğine ilişkin en açık delildir. Kandiyoti'nin (2013: 11) de belirttiği gibi kadının aktif üretici olduğu tarım toplumlarında dahi ataerkil sistem süreklilik gösterir. Dolayısıyla Terry'nin dünyasında kadın, üretiyor, uygarlık kuruyorsa bile bunun ataerkil sistemle mümkün olacağına inanılmıştır.

Terry'nin soruşturmalarını okumaya devam ettirdiğimizde; ataerkil sistemin olmadığı bir toplum yapısında doğaya hükmedilmemiş olduğunu çıkarmak kaçınılmazdır. Buna göre erkek yoksa medeniyet yoktur ve bunlara bağlı olarak ilerlemeden söz edilemez. Plumwood'un (2017) işaret ettiği gibi ataerkil düzende medeniyet ve doğa birbirleriyle örtüşmez iki mesele olarak sunulmuştur. Medeniyet aklın alanına, doğa ise akıl dışı alana denk düşer. Bu ayrım, uzun yıllardır sürüp giden ve birbirine bulaşmadığı kabul edilen ikiliktir. Plumwood'un işaret ettiği duruma benzer biçimde Terry'nin söylemleri kadını doğaya, erkeği medeniyete yaklaştırarak kadını akıl dışı alana erkeği ise aklın alanına dahil eder. Bu nedenle Terry onları "avucunun içine alacağına" ve o topraklarda hükmedeceğine emindir. Ona göre toprağı kuşatmak aynı zamanda kadın bedenine sahip olmak anlamını taşır. Bunlar ayrılmaz iki durum gibidir. Doğa-kadın ve karşısında medeniyet-erkek sözcükleri varlığını korur. Bu noktalardan hareketle Terry'nin kargaşa çıkarma fikri, Shiva ve Mies'in (2018) savaşların erkeklerin oynamaktan en keyif aldıkları oyun olduğu düşüncesini hatırlatmıştır: dişi bedene sahip olmak, fethetmek, kontrol etmek. Bu anlamda kadın ya da bir toprak parçası arasında pek de fark yoktur.

Erkeklerin, ülkenin medeni olup olmama merakıyla çıktıkları yolculuk, ülkeye vardıkları anda "Medeni!" haykırmasına karışır ve bu haykırışın peşine şu sözler eklenir: "Mutlaka erkekler de olmalı" (Gilman, 2018: 21). Bu noktada yukarıda sözü edilen erkeklerin olması gerektiği çıkarımlarına dönülür yeniden. Ancak, bir diğer bakışla, doğanın tahrip edilmemiş görüntüsü bahsi geçen bu çıkarıma engel olmaktadır. Tahmin edilenin aksine bu medeniyet, tüm canlıların yaşadığı ormanlara, daha önce karşılaşmadıkları kuşlara ev sahipliği yapmaktadır. Kent onlar için o kadar büyüleyicidir ki gelişmemiş olduğuna inandığı bu toprakları avucunun içine alacağını düşünen Terry aniden, ülkede birden fazla mimarların ve peyzaj mimarlarının olduğu konusunda kesin bir kaniye sahip olur. Kent, anlatıcının diliyle şöyledir:

"İnsanların doğaya karşı yaptığı korkunç taarruza oturup içerlediğimi bilirim. Fakat burası! Genellikle mat pembe taşlardan inşa edilmişti, bazı yerlerde sadece beyaz renkli evler vardı, yeşil koruların ve pembe mercan taşından kırık bir tespihi andıran bahçelerin arasındaydı." (Gilman, 2018: 30).

Kadınların kendileri için kurdukları dünyada doğaya zarar verilmesine yer yoktur. Ataerkil sistemde görülenin aksine Kadınlar Ülkesi'nde doğanın tahrip edilmemiş olmasıyla medeni olma hali birbiriyle çatışmaz. Aksine bu iki durum birlikte ve birlikteliği büyüleyicidir. Medeni bir ülke olmasının yanında pisliğin, dumanın, gürültünün olmadığı bir yerdir. Kitapta yer verilen, ataerkil sistemden çıkıp gelmiş ve bu yeni düzenle tanışan erkeklerin hayreti, kalıp yargıların kırılması açısından önemli bir noktayı oluşturur. Erkeklerin "hayret etme" durumuna gözlerimizi çevirdiğimizde ataerkil sisteme dair birçok noktayı okumak mümkün hale gelir. Ataerkil sistemin sınırlarına dahil ettikleri medeni ülke tasarısının bir getirisi olarak insanlar çoğu zaman asık suratlıdır. Orada yaşayan insanlar, genellikle erkekler, çalıştıkları için yorgundur. Bu yorgunluk nedeniyle her daim yüzlerinde gergin bir ifade taşırlar ve kadınlar da onları güzellikleriyle biraz da olsa dinlendiren varlıklar olarak görülür. Tıpkı metropolde yorulan ve dinlenmek için kendini doğaya bırakan insanlarda olduğu gibi erkekler, sakinliği ve dinginliği doğayla eş gördükleri kadında aramaktadır. Oysa Kadınlar Ülkesi'nde bu kadınların "erkeksi" işleri yapmalarına rağmen böyle bir yük taşımadıkları fark edilir zira yüzlerinde herhangi bir gerginlik izi yoktur (Gilman, 2018: 35-36).

Sancar'ın (2009: 154) da belirttiği gibi dünya üzerindeki tüm savaşlar, erkek egemen değerler ekseninde kadınsılıktan sıyrılarak gerçekleşmiştir. Kadınların savaşçı olarak görülmediği bu arenada cinsiyetler arası bir hiyerarşi oluşur. Bahsi geçen cinsiyetler arası hiyerarşinin kitaptaki görünürlüğü erkeklerin kadınlarla ilk karşılaştıkları bölümde karşımıza çıkar. Ülkeye varan üç erkeğin etrafı uzun zamandır erkek görmeyen ve onları tehdit olarak algılayan kadınlar tarafından sarılır. Etrafının kadınlar tarafından sarıldığını gören Terry, tabancasını kadınlara doğrultur ve ardından havaya ateş eder (Gilman, 2018: 36). Terry'nin bu şiddet eylemi iki bin yıldır süren "barış" ve "huzuru" bozar. Düzene tehdit oluşturan bu duruş, erkeğin denetim ve güç kullanmaya yönelik bakışla okunabilir. Bu eylem, doğaya egemen olma ve onu aşma fikrinin bir uzantısı olarak görülmektedir. Kadınlar hem kendilerini korumak adına hem de Terry'nin tavrına cevap verircesine erkekleri anesteziyle uyuturlar. Bu noktada erkeklerin egemen olma, fethetme idealleri kadınlar tarafından çürütülür. Kuralları koyan, onlara emirler veren, ne giyeceklerini ne içeceklerini hangi saatte ne yapmaları gerektiği belirlenen erkekler kendilerini Kadınlar Ülkesi'nin tutsağı olarak görmeye başlarlar. Doğayı aşarak ulaştıkları bu ülkede kendi değer yargılarıyla barınamayacağını fark eden erkekler çareyi kaçmakta bulur.

Üç karakter, ülkeden kaçmak için uçaklarını bıraktıkları yere doğru yola koyulurlar. İronik bir biçimde Terry'nin küçümsediği kumaş işi, onların alt edemeyeceği bir şey halini alır. Kadınlar uçağın etrafını bir bezle kapatmışlardır ve erkekler onun içine girmeyi başaramazlar. Bezi kesmek için kesici aletler aradıkları esnada, onları gözetleyen üç kadın olduğunu fark ederler. Bu kadınlar ilk gün geldiklerinde karşılaştıkları, Celis, Alima ve

Ellador'dur. Bu üç kadına güç uygulayarak ellerindeki kesici aletleri almak isterler fakat albaylar olarak adlandırdıkları kadınlar etraflarını sarmıştır. Erkeklerin gösterdikleri şiddet tepkiyle karşılır ancak yine de onların gösterdiği şiddet eylemine benzer bir tepki verilmez. *"Gösterdiğimiz ilk şiddet örneğinden sonra bir süre gözaltında tutulmamız gerekmişti fakat dillerini öğrenir öğrenmez ve bir daha hiçbir şeye zarar vermeyeceğimize söz verir vermez bize bütün ülkeyi gezdirmeye başlayacaklardı."* (Gilman, 2018: 67). Erkekler buraya uyumlu olmayı başarabilirlerse eğer, kadınları ve Kadınlar Ülkesi'ni tanıma fırsatına sahip olacaklardır. Bu noktada şiddete başvurularak keşfetme arzularının sonlandığını söylemek mümkündür.

Annelik

Erkeklerin Kadınlar Ülkesi'ne gelmeden önce dahi akıllarında tek bir soru vardır: *"Bu ülkede hiç erkek yok mu?"* (Gilman, 2018: 68). Ülkeye vardıklarında genç kızlarla karşılaşmış olmaları bu sorgulamayı çok daha ileri taşır. Birbirlerini "anne" olarak gören, "anne" olarak nitelendiren bunca kadının nasıl erkeksiz anne olmayı başardığı akıllarında öylesine yer etmiştir ki kadınlarla iletişim kurdukları ilk anda onlara bu soruyu yöneltmişlerdir. Gilman (2018), annelik meselesini tartışmak için bu soruyu erkeklerin zihninde sıkça şu şekilde kurgular: *"Bu kadar anne varken hiç erkek olmadığını mı söylüyorsunuz?"*. Aynı cümle içinde "anne-baba" ikiliğinin kurulmayıp yerine "anne" ve "erkek" sözcüklerine yer verilmesinde de görüldüğü üzere, "anne olmak" kadın olmakla denk tutulurken, "baba olmak" erkek olmaktan ayrı tanımlanır. Erkeklerin geldiği ülkede yani ataerkil sistemin hakimiyetinde, kadınlar hamileliklerinde anne sayılırken, erkekler bebek doğduğunda dahi baba olarak nitelendirilmezler. Ancak bu söylemler nihayetinde bizi, kadınların bir erkek tarafından anne yapıldığı yargısına da taşımaktadır. Erkek egemen sistemde annelik anlayışı ve beden denetimi ataerkil değerlerin bir ürünü olarak görülmektedir (Demir, 2014: 63). Oysa, annelik etmek, kadın olmakla veya doğurmakla değil, çocuk bakabilecek kişi olmakla ilişkilidir. Burada da görüldüğü gibi anne olmak uzun yıllardır biyolojik temelli değerlendirilmiş ve sürekliliğini korumuş bir fikir olarak karşımıza çıkar (Witting, 2009).

Kadınlar, aynı anda hem annelik hem de babalık meselesine şu sözlerle dikkat çekmiştir: *"Bizler anneyiz, hepimiz ama burada hiç baba yok."* (Gilman, 2018: 68). Kadınların "baba yok" söylemi hem erkeğin olmadığına vurgu yapmış hem de baba ve anne kavramlarının birbirlerinden farklı şeyler olmadığını anlatmıştır. Burada düalist bir anlayıştan söz edilemez. Onların gözünde, ülkede erkek olsa dahi annelik etmek ve babalık etmek birbirlerinden farklı anlamlar taşımayacaktır. Bu ülkede, kadın bedeni erkekten bağımsız çocuk doğurabiliyor olduğu için annelik ve babalık gibi iki rol örüntüsü oluşmamıştır. Erkeğin egemenliğindeki kadın-çocuk fikri ise bu noktada temelsiz kalır. Kendi bedenlerinde herhangi bir güç olmadığı için anneler sahiplik olmaksızın her çocuğa annelik yapmaktadır. Kadınların erkekten bağımsız çocuk doğurmaları ise Ana Tanrıça sayesinde olmuştur.

“Tapınağın Çocukları” ya da “Geleceğin Anneleri” olarak nitelendirilen, Maaia’nın kızları Tanrıça tarafından kendilerine bahşedilen çocuklardır. Bu beş kızın da Tanrıça tarafından onlara bahşedilen kız çocukları olmuştur. Böylece kadınlar nesiller boyu çocuk doğurmaya devam etmiştir. Geçmişlerini birbirilerine anlatarak, aktararak kayıt altında tutmuşlar; yaşlı kadınlar genç kızları eğiterek çocuğa ilişkin bütün yetenek ve bilgilerini onlara aktarmıştır (Gilman, 2018: 83).

Önceki satırlarda da belirtildiği üzere kadının çocuk doğurması, erkek tarafından değil, Tanrıça adını verdikleri dişi bir güç tarafından kendilerine “bahşedilmiştir”. Bu bakımdan erkeğin olmayışını, kadın bedeninin özgürleşmesi olarak görebiliriz. Aynı zamanda kadınlarda ataerkil değerlerden ibaret “anne olma” beklentilerinin de oluşmamış olduğu görülür. Bilinmektedir ki anne olmak kadınların bedenlerinin değil, toplumun onlara yüklediği sorumluluktan ibarettir. Bu bağlamda ekofeministler, kadınların doğurma veya doğurmama biçimlerinin kontrolünü kadına vermek isterler (Mellor, 1993: 96). Anne olmanın anlamının kontrolü ve kadın olmanın kontrolü tıpkı doğanın kontrol edilmesine benzer. Doğa nasıl ki kendi döngüsünde varlığını sürdürebilirse, kadın da aynı biçimde kendi bedeninin kontrol edicisidir. Oysa erkekler bu doğal iki duruma müdahale edip onu denetlemeye ve şekillendirmeye başlarlar. Tohum-toprak metaforunda da olduğu gibi onu ekip biçiyor olmak, ona tohum veriyor olmak onun hakimi olmak anlamını taşır (Berktay, 2018: 65). Nasıl bir anne olacağınıza, doğurduğunuzda anne olup olmadığınızı ilişkin yargıyı belirten aynı sistemdir. Kadını ve doğayı ikinci kılan egemen batı kültürü, kadının geleneksel rollerini en çok da annelik rolünü oynarken arka plana itilmesine neden olmuştur (Plumwood, 2017: 36-37). Kadınlar Ülkesi’nde bu sistem gelişmemiş olduğundan, annelik rolüne ilişkin yargılar kendilerince belirlenmiştir.

Somel isimli kadının, “*Annelik hepimiz için, evet, gebe kalmak, çocuk doğurmak yani. Fakat eğitim bizim en yüce sanatımızdır ve bu sanatı yalnızca en yüce sanatçıların icra etmesine izin verilir*” (Gilman, 2018: 120) cümlesinde de görüldüğü üzere, anne olmak doğurmaktan ayrı tanımlanmaktadır. Anne olmak yalnızca bunu gerçekleştirecek eğitimi ve yeterliliği olanlar tarafından yapılır. Koçkar’ın (2015: 212) belirttiği gibi kadının kendi bedeni üzerinde denetim kurabilmesi dahası anne olma-olmama kararını verebilmesi anne terimini değiştirmiştir. Anne terimi, doğuran anlamından sıyrılmış, “ebeveynlik veya birincil bakım veren” anlamında anılır olmuştur. Buradaki anlamıyla da Kadınlar Ülkesi’nde anne olmak yüce bir sanat olarak görülmektedir fakat yalnızca doğurmakla bu “yüce anlama” ulaşılamaz. Biyolojilerinin dayatmasıyla çocuk doğurmuş olsalar dahi bu onları anne yapmayacaktır. Doğurmak ve anne olmak birbirinden farklı anlatılardır.

Kadınlar Ülkesi’nde iki bin yıldır kadınların yalnızca kız bebekler dünyaya getirmesi sürüp giden bir düzen yaratır. Erkekler kendi

lkelerindeki doğumlardan farklı olduğunu belirtmek adına bu durumu “bakire doğumu” olarak adlandırırlar. Bakire doğum biçimi erkeklerin bildiği kadarıyla yalnızca bazı “alt yaşam formlarında” kendini göstermektedir. Kitaptaki “alt yaşam formu” ilişkilendirmesi dikkat çeken bir meseledir. Erkeklerin gözünde doğada erkeksiz çoğalmak “alt yaşam formu” olarak nitelendirilir. Kadınlar da buna benzer bir biçimde doğumlarını doğayla uyumlu hale getirmişlerdir. Çocuk sayısını kontrol altına alarak, nüfusu doğayı tahrip etmeyecek şekilde sınırlandırmış ve doğurganlıklarını kendi denetimlerinde tutmuşlardır. Bu durum ekofeminist yaklaşımdaki kadın bedeninin kontrolünün kadında olması gerektiği fikriyle yakından ilişkilidir. Böylece kadın, nüfus artışını kontrol edebilecek, gerektiğinde kısıtlayabilecektir (Mellor, 1993).

Doğumlara ilişkin yapılan saptamada, erkeklerin “bakire doğumu” ifadesini kullanıyor oluşu incelenmeye değerdir çünkü bu doğum biçimini tanımlamaları geldikleri ülkede “bakire” kavramı bulunduğunu kanıtlar niteliktedir. Burada bakire sözcüğü, bir erkekle cinsel birliktelik yaşamamış kişiler için kullanılmıştır. Bu sebepten ötürü erkekler, kadınların erkeksiz doğumlarını, “bakire doğumu” şeklinde isimlendirirler. Oysa ki kadınların ülkesinde bakire sözcüğünün bir karşılığı yoktur. Hanne Blank (2014: 45), *Bekaretin El Değmemiş Tarihi* eserinde, bekaretin insana özgü bir tasarım olduğunu belirtmektedir. Bu tasarımın mimarları ise kadın bedenini denetim altında tutmak isteyen, onları sahiplenen erkeklerdir. Bu tasarımın izlerini kitapta da görmek mümkündür. Gilman, erkeklerin olmadığı Kadınlar lkesi’nde bakire kavramının olmayışına bu sebeple dikkat çeker. Erkeklerin olmadığı bir dünyada “bekaret” denilen bir sözcük meydana gelmemiştir. Bu durumun bir benzerine doğaya hükmedilme meselesinde de rastlanılmaktadır. Shiva ve Mies (2018), doğanın tahrip edilmesini bir tecavüz olarak nitelendirir, üstelik bu tecavüz dişi bedene yönelmiştir. Kadınların bekaretini yitirmesi erkeklerin ellerindedir. Bir nevi “tecavüz” sözcüğü bekaretin yitirilmesinin kadının rızasının olmamasını anlatır. Bakire olmanın anlamı dahi erkeğin eylemlerinde gizlenmiştir.

Ataerkil sistemde/erkeklerin dünyasında cinsiyetlere bölünmüş iki farklı yaşam akışından söz edilmektedir. Erkek; gelişim, mücadele, fetih, aile kurmak, kazanç sağlamak gibi bir sürece ait iken kadın; kocasının güvenliğinde onun mümkün kıldığı hayırseverliklerle yaşam döngüsünü gerçekleştirir. Kadınlar lkesi’ndeki kadınların ise tek bir döngüsü vardır. Her şeyi kendisine dahil eden çok geniş bir döngüdür bu. Bu geniş döngünün içinde kutsallık atfedilecek şey ise anneliktir. Fakat kutsallık atfedilen annelik, doğurmak anlamı taşımayan bir annelik biçimidir. Erkek kanaatinden ayrı bir oluşumdur. Burada anne olmak, çocuk büyütmek, çocuğu eğitmek erkeklerin geldiği ülkeden çok farklıdır. Kadınlar, çocukları kendilerine aitmiş gibi görmez aksine onlara kendi ayakları üzerinde durabilene kadar yanlarında bulunarak, destek veren kimseler olarak görülür yalnızca. Oysa, erkek egemen düzende çocuk doğurmaktan ayrı görülmeyen annelik oldukça yüceltilmektedir. Kadınların varlığını

tanımlayan onu yücelten bir değer olarak görülür. Evlilikler çocuklarla taçlandırılır ve bunun sağlayıcısı, “yuvayı yapan kadındır” (Badinter, 2017: 17). Bu düzende bir yuva, kadın, erkek ve en az bir çocukla oluşmuştur. Çocuklar ve kadınlar erkeğin mülkiyetindedir. Haneye kapatılarak özelleştirilmiştir. Kadınlar Ülkesi’nde ise kadınlar iki bin yıldır erkeksiz bir yaşam sürmekte olduklarından ne yuva ne de aile denilen kelimelere sahiplerdir (Gilman, 2018: 137).

Doğa-Hayvan

Kadınlar Ülkesi’nde, büyükbaş hayvanlara pek rastlanılmamaktadır. Bir hayvanın etinden veya sütünden beslenmek, onu kullanmak yanlış bulunur. Hatta kadınlar böylesi bir durumla daha önce hiç karşılaşmamıştır. Erkeklerin geldikleri yerde ise büyükbaş hayvanlar olmadan beslenmeden söz edilemez adeta. Kadınlar bunu duyduğunda hayret eder ve dehşete düşerler. Anlamlandıramadıkları bu durumu “*İneğin çocuğu yok mu [...]hem buzağı hem de sizin için yeteri kadar süt var yani?*” (Gilman, 2018: 72) sorusuyla tartışırlar. Onlara göre bir inek kendi yavrusunu beslemek için süt üretir oysa erkekler ülkesinde insanlar da ondan hak sahibi olmuştur. Her ne kadar erkekler bunun doğal bir durum olduğuna ikna etmeye çalışsalar da bu kadınların kabulleneceği bir şey değildir: “*Buzağının annesinden de kendi besininden de zorla ayrıldığını anlatmak bir hayli sürdü. Bu konuşma da nihayetinde et sektörüne bağlanmıştı, ki kadınlar anlattıklarımızı yüzleri adeta bembeyaz kesilerek bir süre dinledi, ardından müsaade isteyip yanımızdan ayrıldı*” (Gilman, 2018: 72).

Yukarıdaki anlatımda görüldüğü üzere, hayvansal gıdalarla beslenmek kadınlarca tanınan bir durum değildir. Bu anlatı etin cinsiyetlendirilmiş tüketimine gönderme yapar. Bilindiği gibi et tüketimi eski zamanlardan beri erkeklerce gerçekleştirilmiştir. Onu avlayan ve ondan beslenen erkeklerdir. Marti Kheel, *Ekofeminizm ve Derin Ekoloji* (Ecofeminism and Deep Ecology) eserinde hayvan avlamanın eril bir eylem olduğuna değinir (Donovan, 2014: 402). Avlanma kültürü sona erdiğinde ise bu durum ataerkil kültürde et yemek, erkeksi olmaya gönderme yapar hale gelmiştir. Hayvansal gıdalar daha fazla enerji sağladığı için dinamikliğe; bitkisel ürünler tüketmek ise pasifliğe, kadınsılığa işaret eder biçimde anılır (Adams, 2013).

Bir başka satırda anlatıcı, kadınların barışçıl bir ortamda yaşadıklarından söz eder. Burada savaşılmaması gereken herhangi bir şeyin olmadığını anlatır. “*Ülkede vahşi hayvanlar da yoktu, evcilleştirilmiş olanlar ise çok azdı*” (Gilman, 2018: 73). Bu sözlerden ülkede herhangi bir vahşi hayvanın olmadığı ve bu nedenle onları evcilleştirmenin gerekli olmadığı sonucu çıkarılır. Hayvanların herhangi bir şeyinden yararlanmadıkları yeniden vurgulandığında, onları neden evcilleştirmediklerini anlayabilmemiz mümkün hale gelir. Kadınlar doğaya müdahale etmemiş ve hiçbir canlının habitatına zarar vermemişlerdir. Her canlının yaşayacağı alan yerli yerindedir. Hükmetme ilişkisi doğmadığı için aralarındaki barışçıl anlaşma bozulmamıştır. Oysa erkeklerin ülkesinde bu anlaşma çoktan

bozulmuştur. İnsanın doğayla uyumlu yaşaması düşüncesinin aydınlanmayla sona erdiği düşünülmektedir. İnsan tüm canlılardan üstündür düşüncesi böyle gelişir ve insanı evrenin merkezine yerleştirir (Maltaş, 2015).

Çok sayıda kuş türünün bulunduğu ve sayıca da fazla olduğu bu ülkede, Terry onların da tıpkı kendi ülkelerindeki kadınlar gibi kuş tüyünü şapka süsü olarak kullanıp kullanmadıklarını sorar. Romanın yazıldığı 20.yüzyılda, kuş tüyü çok yaygın bir süs olarak karşımıza çıkar. Hatta Gilman, buna şiddetle karşı çıktığını o dönemlerde belirtmiştir (Donovan, 2014: 397). Kitapta da benzer bir biçimde kadınlar böyle bir şeyi süs olarak kullanmadıklarını ve fikrini dahi beğenmediklerini ifade ederler. Anlaşıldığı üzere kadınların herhangi bir hayvandan süs eşyası oluşturulması veya bunları kendi bedenlerini süsleyecek araçlar olarak kullanılması fikri destek görecektir bir durum değildir. Üstelik Terry'nin dünyasında şapkasında tüy olan erkekler barbar olarak görülür. Yalnızca kadınların bunları süs olarak kullanması söz konusu olabilir.

Kitapta hayvan sahipliği meselesi bir diğer ekofeminist tartışmaya denk düşmektedir. Hayvanların evcilleştirilmesinin tarihi oldukça geçmişe gider. Hayvanlar uzun yıllardır insanların yaşamlarını kolaylaştıran, onların işlerini gören konumda görülmüştür. Kendi varlıkları adeta insanların hizmetkarı olmakla eş tutulmuştur. Örneğin bir köpek sıklıkla av için kullanılmaktadır. İnsana eşlik edecek şekilde yetiştirilmesi ve evcilleştirilmeleri bu nedenle önemlidir. Hayvanların evcilleştirilmesi onların insan hayatına uyumlu kılınması insanlığın üretimidir. Üstelik insan yaşamının sınırlarına dahil edilen bu canlılar, insan ahlak yasalarıyla değerlendirilmekte, hatta cezalandırılmaktadır (Berger, 2017). Benzer bir biçimde erkekler ülkesinde köpekler her zaman arkadaş canlısı bulunur. Erkekler genellikle bir köpekle yakın ilişki kurarlar. Bunun bir sebebi onların koruyucu olduğuna ilişkin kanıdır. Tehlike anında karşı tarafa saldıracak şekilde yetiştirilmişlerdir. Mülkiyeti erkeğe ait görülen köpeklerin ağızları bağlı, boyunları zincirlidir. Sahipliğin bir göstergesi olarak erkek, köpek kayb olduğunda onu bulabilmek için adını tasmaına yazarak onu bir boyun bağıyla gezdirir. Bir hayvanın bu denli kontrol altına alınmış olması kadınları yeniden dehşete düşürür. Özgürce koşamayan bir köpeğin nasıl bir hayat yaşadığı sorgulanmaya değerdir gözlerinde. Aynı zamanda erkeklerin köpeklerden başka bir hayvana bu denli bağlanmamış olması da önemlidir. İnsanlar hayvanları sömürürken bunu tek bir biçimde yapmazlar. Önce onları kendi içinde ayrıma tabii tutarlar; derecelendirir, türlere böler ve bazı türleri ötekine göre değerli kılarlar. Bu ise doğrudan eril dünyanın ürünüdür (Donovan, 2014: 400). Ekofeminizme göre kadını erkek karşısında daha aşağı konumlandıran, canlıların değeri arasında ayrıma götüren şey aynı ataerkil zihniyetin ürünü olarak kabul edilmektedir.

Ülkedeki “insan-doğa” birlikteliğini anlamak adına eğitim sistemine bakmak tamamlayıcı olacaktır.

“Bilimin sanata dönüştüğü ya da bir üretimle birleştiği bütün karışımlar gibi öyle derin bir kimya, bitki bilimi ve fizik bilgileri vardı ki...” (Gilman, 2018: 94).

Bu cümle, alınan eğitimlerin doğadan koparılmamış olduğunu anlatmaktadır. Eğitim sistemini bu şekilde kurmuş olmaları, buldukları yeri iyi bilmek, onunla uyumlu yaşamak içindir. Ülkedeki her kadının bu eğitimi alması şarttır ve bu yolla doğayla uyumlu yaşamayı başarmışlardır. Ataerkil düzenin hakim olmadığı, doğaya müdahalenin bulunmadığı Kadınlar Ülkesi’nde, hayvanların kullanımının, doğanın tahribinin mide bulandırıcı bulunmasının sebebi bu eğitimlerle ilişkilidir.

Doğayla uyumlu yaşamının bir diğer yönü de geri dönüşümdür şüphesiz. Kadınlar bunu oldukça titiz bir biçimde yaparlar.

“Bu küçücük, sınırlı topraklarda yaşamak zorunda kalan sıradan insanların bundan çok zaman önce açıklıktan ölmesi ya da sürekli bir yaşam mücadelesi vermeleri beklenirdi. Bu dikkatli kadınlar ise toprağı topraktan çıkanlarla besledikleri harika bir düzen kumayı başarmışlardı bütün yiyecek kalıntıları, kereste veya dokuma işlerinden kalan bütün bitki atıkları, kanalizasyondaki bütün katı maddeler, her şey ama her şey özenle işlenip karıştırılarak yeniden toprağa katılıyordu” (Gilman, 2018: 116).

Modern dünyada da hala geri dönüşüm işini gerçekleştirenler kadınlardır. Evsel atıkları ayrıştırmak onların sorumluluğuna kalmıştır (Özdemir ve Aydemir, 2019). Rolün en büyük sahiplenicisi kadınlardır ve kitapta da bu durum es geçilmemiştir. Bu noktada da ekofeminizm yaklaşımının izleri kendini gösterir.

Terk etmek

Ataerkil değerlerle kuşanmış bu üç adam, anaerkil sistemde yetişen Celis, Ellador ve Alima isimlerindeki kadınlarla evlenmeye karar verir. Fakat kadınlar, evlendikten sonra dahi evliliğe bir anlam veremezler. Evlendikleri için ayrı bir eve çıkmaları gerektiği fikrini ve yalnız kalmanın ne anlama geldiğini anlamlandıramazlar. Daha öncede belirtildiği gibi bu ülkedeki kadınların yuva gibi kavramları yoktur. Aynı zamanda onlar, yalnız kalmak için kapalı alanlara ihtiyaç duymazlar çünkü Kadınlar Ülkesi’nde bir insanın yalnız kalması için sayısız alan vardır ve hepsi de doğanın kendisindedir. Sırf yalnız kalmak için bir mülk edinme fikri anlamsızdır. Oysa erkeklerin dünyasında kendi mülkleri olarak gördükleri kadınları, çocukları korumaları gereken kapalı mekanlara ihtiyaç vardır (Gilman, 2018: 181).

Ataerkil sistemin erkekleri ve anaerkil sistemin kadınları arasındaki evlilikler pek de umulduğu gibi gitmemektedir. Terry’nin Alima’ya uyguladığı şiddet bunun açık bir göstergesine dönüşür:

“Terry, kadınların hükmedilmekten hoşlandıkları inancını uygulamaya dökmek istemiş, kaba kuvvet kullanarak ve o yoğun erkekliğin gururu ve tutkusu ile bu kadına hükmetmeye kalkmıştı” (Gilman, 2018: 190).

Terry'nin şiddet eyleminin sonucunda erkekler kendi ülkelerine geri gönderilirler. Fakat Jeff dönmeme kararı verir.

"Celis'i hayatta oraya götüremem...ölür orada! Gecekondularımızı, hastanelerimizi görse korkusundan utancından ölür!" (Gilman, 2018: 194).

Erkeklerin dünyası utanç dolu olarak nitelendirilir Jeff'in tabiriyle. Oradaki erkekler ise şöyle tanımlanmaktadır artık:

"sıra sıra uygun adım yürüyen erkekler, çark yaparak yer değiştiren erkekler, geçit törenlerinde yürüyen erkekler geliyor, gemileriyle yeni denizlere açılan, bilinmeyen dağları keşfeden, atları ehlilestiren, sürüleri güden, toprağı süren ve ekip biçen, demir ocaklarında ve fırınlarda çalışıp duran, maden kazan, yollar ve köprüler ve yüce katedraller yapan [...] her şeyi yapan ve "dünyayı döndüren" bütün o erkekler [...]" (Gilman, 2018: 197).

Bu cümlede erkeklerin hakimiyet mücadeleleri, müdahaleleri ironiyle anlatılmıştır. Erkekler ülkesinde erkeklerin gözünde değişen ve anlamsızlaşan bu mücadele yalnızca Terry için anlamsızlaşmamıştır. Ülkesine döndüğü gibi ilk işinin, buraya bir keşif gezisi düzenleyeceğinin ve dahası "analar ülkesi" olarak nitelendirdiği bu yere zorla gireceğinin bilgisini verir kadınlara. Yalnızca Terry ataerkil değerlerden sıyrılamamıştır. Kitabın bu son sözleri, erkekliklerin birbirilerinden farklı olduğunun da bir kanıtıdır adeta. O, hala hem kadınlara hem de topraklara sahip olma arzusu taşıyor.

Sonuç ve Tartışma

Tarihsel süreç içerisinde neolitik dönemle ortak mülkiyetten özel mülkiyete geçilmesiyle toplumsal yapıda görülen dönüşümlerin yanında ekosistemin de bu farklılaşmadan derin bir yara almış olduğu görülür. Sınıfsal farklılıklar, hiyerarşik yapılanma, eşitsizlik, sömürgeleştirme yaygınlaşarak devam etmiş ve doğanın tahrip edilme hızı artmıştır. Zaman içerisinde de dünyada yaşanan makro değişimlerin etkisiyle başta sanayileşme, kentleşme ve modernleşme olmak üzere insanlık, çevre üzerinde daha büyük tahriplere yol açarak doğayı tahakküm altına almıştır. Endüstrileşmeyle ortaya çıkan sanayi kentleri barındırdıkları nüfus açısından tarihin en kalabalık kentleri olarak, aşırı nüfus yığılmalarının görülmesiyle çevreyi bozucu etkiler yaratılmasına yol açmışlardır (Keleş ve Hamamcı, 1997). Bu makalenin odağı olan C.P. Gilman'ın *Kadınlara Ülkesi* eserinde de nüfusun kontrol altına alındığına ilişkin getirdiği açıklamalar, kent nüfusunun az oluşu vb. etkenler ekofeminizmle örtüşen başlıca noktaları oluşturmuştur. Kitap boyunca, kadınların kendi doğumlarını kontrol altına almış olmaları ve doğanın tahrip edilmemiş olması ilişkisi birbirine paralel iki anlatı olarak karşımıza çıkmıştır. Aynı zamanda doğayla uyumlu biçimde artan nüfus, çocukların mülkiyet olarak görülmemesiyle ilişkilendirilerek açıklanmıştır. Ataerkil sistemde sıkça vurgulanan

“erkeklerin kadınları ve çocukları” rekabetçi söyleminin gelişmemiş olması doğanın yıkımını engelleyen durumlar olarak karşımıza çıkmıştır.

Çevreye verilen tahribatın altında yatan sebeplerin başında ataerkil toplum zihniyetinin bulunduğunu dile getiren ekofeminist anlayış, kadın ve doğanın eril zihniyet bağlamında kontrol altına alınıp, sömürüldüğünü öne sürmektedir. Ekofeminizm, özellikle 18. yüzyıldan itibaren kadınlar üzerinde kurulan tahakküme yüksek sesle karşı çıkan feminist damardan beslenmektedir. Baskı altına alınıp ikincilleştirilen kadın, bedeni üzerinde söz sahibi olamamakta, cinsiyet eşitsizliğinin sonucunda toplumsal rolleri altında erkek egemen zihniyet altında denetime tabii tutulmaktadır. Tahakküm mekanizması geniş zemine yayıldığından kadın sorunları tek bir feminist bakış açısına dayandırılarak açıklanamamaktadır. Nitekim mevcut sorunlar mevzuya farklı açılardan bakan birden fazla feminist anlayışın oluşmasına yol açmıştır. Üçüncü dalga arasında oluşmaya başlayan ekofeminist yaklaşım, doğaya ve kadına yönelik tahakkümün son bulmasını talep ederek, feminist ideolojiden beslenerek, daha eşit ve adil bir düzenin yaratılması için mücadele veren toplumsal bir harekettir. Kadını kontrol altına alan eril tahakküm, doğayı da denetimi altına alarak kendi istekleri doğrultusunda hareket etme arzusu içerisindedir. Ancak doğaya ve kadına ilişkin sorunların birlikte değerlendirildiğinde eril zihniyetten kurtulabileceğini, ekolojik ve kadın sorunlarının bu yöntemle çözüme ulaşabileceğini ekofeminist yaklaşım iddia etmektedir. Doğanın ezilmesi, talan edilmesi ile kadınların sömürülmesi arasında paralel bir ilişkinin bulunduğunu belirten ekofeminizmde, kadınların ezilmesinin önüne geçmek ve fırsat eşitliğinin sağlanabilmesi için insan ve doğa arasındaki birlikteliğin olumlu bir düzlemde ilerlemesi gerekmektedir (Tamkoç, 1996: 77). Bu anlatıdan yola çıkarak Kadınlar Ülkesi, kadınların ataerkil değerlerle örülmeyen anaerkil toplum yapıları, doğa ve insan arasındaki bozulmamış antlaşmanın ürünüdür. Nitekim kolaylıkla gözlemleneceği gibi herhangi bir ekolojik sorunun olmayışı ve kadınların refah içinde yaşıyor oluşu aynı anlatıya denk düşmüştür.

Birbirinden farklı kanallardan beslenen ekofeminist görüşlerin birleştiği en temel nokta, doğanın tahribatının, ele geçirilip denetlenmesinin ve tarumar edilmesinin kaynağının ataerkil sistem olduğudur. Makale boyunca gerçekleştirilen ekofeminizm tanımlanması gayretinde de görüldüğü üzere tüm görüşler bu temel nokta ekseninde sınırlandırılmıştır. Doğayı odağına alarak ve bunu feminist bir mesele haline dönüştüren *Kadınlar Ülkesi* isimli kurgusal eserin okuması da yine bu sınırlandırma dahilinde gerçekleştirilmiştir. Kurgusal romanın feminizme dair pek çok izi barındırıyor oluşu onun tartıştığı meselelerin ne denli derinlikli ve çok boyutlu kurgulandığının kanıtı olarak görülebilir. Birçok noktaya değiniyor olması nedeniyle eserde ekofeminizmle örtüşen noktalara rastlanılmıştır. Kitabın yazıldığı dönemde ekofeminizm isimlendirmesiyle karşılaşmıyor olsak dahi bu kitap, ekoloji tartışmasının feminist düşünüşte çok daha eskiye dayandığını göstermiş ve bir bakıma görme açımızı genişletmiştir. Ancak

belirtilenler dışında, Gilman'ın bu eserinin ekofeminizmle örtüşmeyen kısımlarına eleştiriler getirmek de mümkündür. Kitapta erkeklerin köpekleri sevmesi ve onları sömürmesi; kadınlar tarafından da kedilerin sevilmesi ve sömürülmesi biçiminde görünür olmuştur. Kadınların bu tavrı erkeklerin tavrının yalnızca yumuşamış halidir. Bu bakımdan kitap, sistemin işleyişine genel manada eleştiri getirmiştir fakat bunu yaparken “türçülüğü” üretmeye devam etmekten uzaklaşmamıştır. Aynı zamanda erkeklerin tüm hayvanları evcilleştirme çabalarına karşın kadınların “yalnızca” kedileri evcilleştirmiş olmaları durumun ekofeminizmle ilişkilenebilecek diğer noktasını oluşturur. Anlaşıldığı üzere, eser ekofeminizmin izlerini taşıyor olsa dahi, tüm hedeflerini net bir biçimde somutlaştırmamıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Adams, C. J. (2013). *Etin cinsel politikası: Feminist-vejetaryen eleştirel kuram*. (Çev.: G. Tezcan - M. E. Boyacıoğlu), İstanbul: Ayrıntı.
- Badinter, E. (2017). *Kadınlık mı? Annelik mi?*. (Çev.: Aysen Ekmekçi), İstanbul: İletişim.
- Bakan R. - Kadirbeyoğlu Z. (2019). Küresel sermaye, yerel direnişler: Ekolojik hareketlerde kadınların vatandaşlık talebi. *Doğa ve Kadın: Ekolojik Dönüşümde Feminist Tartışmalar*, (Der.: Emet Değirmenci), 73-84.
- Berger, J. (2017). *Hayvanlara niçin bakarız?*. (Çev.: Cevat Çapan), İstanbul: Deli Dolu.
- Berktaş, F. (1996). Ekofeminizm ya da yüreğin iyimserliği. *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, S. 4, 73-76.
- Berktaş, F. (2018). Kadınlar doğaya sahip çıkıyor. *Doğa ve Kadın: Ekolojik Dönüşümde Feminist Tartışmalar*, (Ed.: Emet Değirmenci), 17-21.
- Blank, H. (2014). *Bekaretin el değmemiş tarihi*. (Çev.: Emek Ergün), İstanbul: İletişim.
- Çetin, O. B. (2005). Ekofeminizm: Kadın- doğa ilişkisi ve ataerkillik. *Sosyo Ekonomi*, 1, 61-76.
- Değirmenci, E. /Der./ (2019). *Doğa ve kadın: Ekolojik dönüşümde feminist tartışmalar*. İstanbul: Heinrich Böll Derneği Türkiye Temsilciliği.
- Demir, Z. (2014). *Modern ve postmodern feminizm*. Bursa: Sentez.
- Demir, M. (2013). Çevre olarak konumlandırılmış kadını ve doğayı birlikte düşünmek: Ekofeminizm. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 63, 11-44.
- Donovan, J. (2014). *Feminist teori*. (Çev.: Aksu Bora), İstanbul: İletişim.
- Gezgin, E. (2017). Kadın ve doğa üzerindeki tahakküme alternatif bir bakış: Ekofeminizm üzerine bir değerlendirme. *Border Crossing*, 7, 2, 395-412.
- Gilman, C.P. (2018). *Kadınlar ülkesi*. (Çev.: Sevdâ Deniz Karalı), İstanbul: İthaki.
- Hooks, B. (2014). *Feminizm herkes içindir*. (Çev.: Ece Aydın, Berna Kurt, Şirin Özgün, Aysel Yıldırım), İstanbul: BGST.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyerler, bacılar, yurttaşlar: Kimlikler ve toplumsal dönüşümler*. İstanbul: Metis.
- Keleş, R.- Hamamcı, C. (1997). *Çevrebilim*. Ankara: İmge.
- Koçkar, A. İ. (2015). Günümüzde anne olmak: bağlanma kadının çalışması arasındaki dengenin incelenmesi. *Cogito*, 81, 207-219.

- Longenecker, M. (1997). Women, ecology and the environment: An introduction. *NWSA*, 9, 1-17.
- Maltaş, A. (2015). Ekoloji ekseninde insan-doğa ilişkisi ve özne sorunu. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 17 (29), 1-8.
- Mellor, M. (1993) *Sınırları yıkmak: feminist yeşil bir sosyalizme doğru*. (Çev.: Osman Akınbay), İstanbul: Ayrıntı.
- Nhanenge, J. (2011). *Ecofeminism: towards integrating the concerns of women, poor people and nature into development*. U.K.: University Press of America.
- Olgun, H. (2017). Ekofeminizm: Kadın-doğa ilişkisi ve ataerkil tahakküm. *Yeşil ve Siyaset: Siyasal Ekoloji Üzerine Yazılar*, (Ed. Hakan Olgun, Orçun İmga), 387-421, Ankara: Liberte.
- Özdemir, H. - Aydemir, D. (2019). Ekolojik yaklaşımlı feminizm/ekofeminizm üzerine genel bir değerlendirme: Kavramsal analizi, tarihsel süreci ve türleri. *Akdeniz Kadın Çalışmaları Dergisi*, 2, 261-276.
- Plumwood, V. (2017). *Feminizm ve doğaya hükmetmek*. (Çev.: Başak Ertür), İstanbul: Metis.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*, İstanbul: İnsan.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: imkansız iktidar: Ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. İstanbul: Metis.
- Sancar, S. (2014). *Türk modernleşmesinin cinsiyeti erkekler devlet, kadınlar aile kurar*. İstanbul: İletişim.
- Shiva, V. - Mies, M. (2018). *Ekofeminizm*. (Çev.: İlknur Urkun Kelso), İstanbul: Sinek Sekiz.
- Tamkoç, G. (1996). Ekofeminizmin amaçları. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 4, 77- 84.
- Taş, G. (2016). Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: kavramsal analizi, tarihsel süreçleri ve dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3 (5), 163-175.
- Topgül, S. (2012). Kadın ve doğa ilişkisi: Ekofeminizm. *Sosyoloji Dergisi*, 27: 71-83.
- Türk, S. M. (2017). Ekofeminizm ve düalizm fikri. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 24, 377- 392.
- Witting, M. (2009). Kadın doğulmaz. *Cogito*, 58, 193-202.
- Yılmaz Arslantürk, A. (2018). Çevrenin siyasallaşmasında kadın ve doğanın dönüşümü: Ekofeminizm. *Social Science Development Journal*, 11(3), 312-324.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1:<https://yesilgazete.org/blog/2014/05/31/ikizdere-de-koylulere-jandarma-saldirisi-yasli-kadinlar-yarali/> (Erişim: 15.07.2020)
- URL-2:<https://www.birgun.net/haber/koylu-kadinlar-termik-santral-nobetinde-59591> (Erişim: 15.07.2020)
- URL-3:<https://www.evrensel.net/haber/97593/yircali-kadinlarin-mucadele-icin-nedenleri-var> (Erişim: 15.07.2020)

KAMILA SHAMSIE'S *HOME FIRE*: NEO-RACISM AND THE 'HOUSE MUSLIM'



KAMILA SHAMSIE'NİN *HOME FIRE* ADLI ROMANI: NEO-IRKÇILIK VE 'EV MÜSLÜMANLARI'

Sercan Hamza BAĞLAMA*

ABSTRACT: *Home Fire* (2017) by Kamila Shamsie fictionally reveals the security concerns and identity crises of British Muslims through the represented experiences of its minor and major characters from a Muslim background and literalises the process in which the 'otherised' struggle to be recognised, acknowledged and included through the reconstitution of the 'self' in relation to the discursively 'legitimate' narratives of the mainstream 'white' society. In the novel, the Muslim characters who perform the requirements of a 'proper' Muslim image are accepted into the neo-colonial centre, while those who do not fit into the 'proper' Muslim image are demonised and criminalised. Considering the conditional inclusion of the 'otherised', this article will, in this context, attempt to investigate the operation of neo-racism in postmodern capitalism and focus on the construction of acceptable otherness within the context of the discursive hegemony of orientalist epistemological formations. The article will also attempt to contribute to and develop Hamid Dabashi's concept of the 'house Muslim' in order to articulate the cultural and ideological interpellation of the Muslim colonial subject into the dominant logic of the metropolitan culture.

Keywords: *Home Fire*, The Muslim colonial subject, Neo-racism, The 'house Muslim', Interpellation.

ÖZ: Kamila Shamsie'nin *Home Fire* (2017) adlı romanı Britanyalı Müslümanların güvenlik kaygılarını ve kimlik krizlerini Müslüman kökenli minör ve majör karakterlerinin deneyimleri ve etkileşimleri aracılığıyla gözler önüne serer ve ötekileştirilenlerin ana akım 'beyaz' toplumun söylemsel anlamda meşru olan anlatıları çerçevesinde benliğini yeniden inşa ederek tanınma, onaylanma ve dâhil olma çabası içerisinde olduğu süreci kurgular. Romanda, 'düzgün' Müslüman imajının gerekliliklerini yerine getiren Müslüman karakterler neo-kolonyal merkezin bir parçası olurken, 'düzgün' Müslüman imajına uygun davranmayan Müslüman karakterler ise şeytanlaştırılır ve kriminalize edilir. Ötekileştirilenlerin şarhî dâhil edilme durumu göz önünde bulundurularak, bu çalışmada postmodern kapitalist dönemde neo-ırkçılığın işleyişi incelenecek ve oryantalist epistemolojik formasyonların söylemsel hegemonyası çerçevesinde 'kabul edilebilir ötekiliğin' inşası üzerine odaklanılacaktır. Bu çalışmada, Müslüman kolonyal öznelerin metropolitan kültürün egemen mantık dizgelerine kültürel ve ideolojik olarak eklenme durumunun kavranabilmesi için, Hamid Dabashi'nin 'ev Müslümanları' kavramsallaştırmasına katkı sunularak bu kavramsallaştırmayı geliştirme de amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Home Fire*, Müslüman kolonyal özneler, Neo-ırkçılık, 'Ev Müslümanları', Eklemlenme.

* Asst. Prof. Dr. – Department of English Language and Literature, Faculty of Science and Letters, Çanakkale Onsekiz Mart University / Çanakkale - sercanhamza@gmail.com (ORCID ID: 0000-0002-3361-6616)



This article was checked by Turnitin.

Introduction

Home Fire (2017), which won the 2018 Women's Prize for Fiction and was longlisted for the 2018 Man Booker Prize, is the seventh novel by Kamila Shamsie. The novel explores the clash between family, society, politics and religion through the narration of the complicated experiences and vulnerabilities of two British families of Pakistani descent and addresses a mix of contemporary issues such as immigration, religious indoctrination, systematic marginalisation and humiliation, cultural assimilation, Islamophobia, and radicalism. The novel is divided into five chapters, each of which is connected to each other and narrated from the perspective of one major character through free indirect discourse, and, in doing so, fictionally gives insight into the security concerns and identity crises of Muslims in contemporary Britain. The novel also literalises the attempt of Muslims in Britain to maintain their traditional relations and cultural identity within the dominant society while struggling to be part of it, which actually creates ambivalence and partly leads to a sociocultural impasse for them.

Considering the argument that literary texts aesthetically manifest one dimension of material social processes shaping the lives of individuals in a definite time period and aesthetically fictionalise individual experiences within the social relations of production in relation to the totality, *Home Fire* might help articulate the operation of neo-racism in postmodern capitalism through the social, political and intellectual interactions of its Muslim characters with those in the centre. In the novel, the Muslim characters who fit into the 'proper' Muslim image are recognised and acknowledged by the mainstream 'white' society, while those who do not fit into the 'proper' Muslim image are marginalised and criminalised. Such a sort of *conditional inclusion* tacitly locates those in the centre to a superior position in terms of culture and intellectual capability. It, therefore, seems to be a manifestation of the discursive hegemony of orientalist epistemological formations because the 'real' Muslim identity is discursively formed by the neo-colonial centre, Britain, and the Muslim colonial subject are expected to internalise and perform that identity in return for acceptance and visibility. This *conditional inclusion* actually challenges the fundamental arguments of traditional racism, which is based on the superiority of one race over another, and reveals the changing dynamics of racist discourses and practices in postmodern capitalism. This study will, in this context, attempt to investigate the discursive formation of *acceptable otherness* in relation to the operation of neo-racism in the twenty-first century through a close reading of the novel, and contribute to and develop Hamid Dabashi's concept of 'the House Muslim' in order to account for the desire of the Muslim colonial subject to reconstitute and reshape their identity in accordance with the 'proper' identity ascribed by the neo-colonial centre.

Neo-Racism

In his "Message to the Grass Roots" (1963) speech delivered at the Northern Negro Grass Roots Leadership Conference in Detroit, Michigan, Malcolm X points out that there were two types of slaves: the 'house Negro' and the 'field Negro'. He describes the differences between the two and emphasises that the 'house Negro' aligned himself/herself with the master, felt more superior and privileged compared to the 'field Negro' and showed off his/her rank since s/he lived in the house of the master, got dressed in a 'proper' way, ate good food, and had relatively 'better' living conditions:

If the master's house caught on fire, the house Negro would fight harder to put the blaze out than the master would. If the master got sick, the house Negro would say, "What's the matter, boss, we sick?" ... if you came to the house Negro and said, "Let's run away, let's escape, let's separate," the house Negro would look at you and say, "Man, you crazy. What you mean, separate? Where is there a better house than this? Where can I wear better clothes than these? Where can I eat better food than this?" That was the house Negro. In those days he was called a "house nigger." And that's what we call them today, because we've still got some house niggers running around here.

Such a struggle to resemble the master might help the 'house Negro' assume that s/he will get 'whiter' and become more recognisable; however, this delusional social mobility, which makes the 'house Negro' feel impressed with his/her new status, creates an overt enmity between the 'house Negro' and the 'field Negro'. It also leads to a new form of violence in which the 'house Negro' enthusiastically directs the 'field Negro' to adopt the language, culture, and customs of the master and thus actively legitimises the physical conditions of colonisation. In other words, the 'house Negro' informs the master about the 'field Negro' and serves his/her interest in order to 'domesticate' the 'field Negro' and to make him/her more useful and functional; s/he, in return, *conditionally* gets accepted into the world of the master.

The fact that the 'house Negro' is simultaneously an insider and outsider for the master might be relevant to understand the operation of *conditional acceptance* in postmodern capitalism since the sociocultural acceptance of the colonial subject into contemporary Western societies seems to be no longer about race, ethnicity, or religion but about whether they are an 'ideal' person for the dominant society or not. Being an 'ideal' person points directly to internalising and performing the personality which is discursively formed by the neo-colonial centre as the 'proper'. This, in a way, contributes to the formation of the preferences, attitudes and perceptions of the colonial subject in a politically correct way and reveals how 'proper' behaviours and tendencies are instilled through control rather than interdiction and how the colonial subject in the neo-colonial centre are civilised and 'domesticated' for the sake of the perpetuation of the existing socioeconomic order of the 'them' world. Unlike the traditional mission civilisatrice, the postmodern version of the 'civilising mission' welcomes the

colonial subject as long as they act and think in a 'proper' way and therefore become functional for the mainstream 'white' society, which consequently secures visibility and acknowledgement for the colonial subject as in the case of the 'house Negro'.

These arguments actually deconstruct the arguments of traditional racism, which is fundamentally based on the inherent/natural superiority of one race over another in terms of values, attitudes, intellectuality and physical appearance, and its justification through different apparatuses including pseudoscientific empirical evidences and literary texts. However, this is, of course, not to suggest that there is no racism based on racial discrimination as its main driving force in contemporary Western societies; instead, this is an attempt to theoretically underline the evolution of racism which has resulted in "racism without race" (Balibar, 1991: 21). This new form of racism – neo-racism, cultural racism, or differential racism – might be said to have emerged after the era of 'decolonisation' and the subsequent migration from former colonies to colonial centres, particularly Britain and France, and to have led to insurmountable differences between the insider and the outsider. Although the dominant theme of those differences was, at first, related to racial prejudices and aversion, it has gradually taken on a new dimension within the framework of the superiority of Western culture and values, and marginalised and otherised the outsider in relation to their traditions, lifestyles, values and so on.

The fact that the term racism was negatively associated with the anti-Semitic policies of Nazi Germany after the Second World War and that civil rights movements against institutionalised racism and segregation became popular and started to mobilise the masses in the 1950s might be among the factors which forced the Western powers to *strategically* move away from the delegitimised arguments of the old form of racism. The changing nature of racism might also be articulated through the consideration of economic, political and sociocultural circumstances in major colonial and imperial centres since the Second World War. For instance, Britain granted British citizenship and rights of entry to the citizens of the Commonwealth countries after the legislation of the Nationality Act of 1948 in order to solve the labour shortage and to use the colonial subject as cheap labour force for the reconstruction of the British economy. The prediction that a radically racialized society in its homeland would prevent Britain from sustaining post-war economic growth and accumulation of capital directed it to partly soften the degree of the colonial discourse and its institutionalised arguments based on racialized superiority, to internationalise the labour market mainly through 'black' migrant labour from the West Indies and the Indian sub-continent, and to embrace the theoretical arguments of multiculturalism towards the end of the third quarter of the twentieth century. The Race Relations Acts were, in this context, enacted in order to legally address racial discrimination and to criminalise the refusal of employment, housing and services on the grounds of colour, race, ethnicity,

and nationality in 1965, 1968 and 1976 (Ramdin, 2017: 180-185). Despite not eradicating racism at the social level, this led the colonial subject to be employed in low-paid and dirty jobs, which enabled Britain to have an opportunity for the interpellation of both the colonial subject and the British working class into the dominant economic system. To comment, local workers – the majority – illusorily felt significant, powerful and lucky and perceived themselves as part of the ruling class, offering an imaginary compensation for exploitation, estrangement and dispossession in real life and preventing them from politicising and questioning poverty, instability and similar problems (Callinicos, 1993; Memmi, 2000). The colonial subject, on the other hand, became subsumed into the colonial discourse, internalised the civilizational superiority of the West and felt obliged to be grateful since Britain generously ‘allowed’ them to work and enjoy ‘equal’ citizenship, which constantly emphasised the central role of Britain as well as its benevolence, power and responsiveness in practice.

The desire to secure a sustainable economic and political system through the interpellation of the colonial subject and local workers into the dominant order of the Establishment might be suggested to have laid the basic theoretical foundations of neo-racism. This new and indirect form of racism posits that ethnicities, races and cultures are equal but different from each other, and ironically encourages the preservation of unique sociocultural and ethnic differences. This seems to promote and celebrate ethnocultural diversity in a multi-ethnic multicultural society; however, such a tactical transformation in the nature of racism actually a) proliferates binarisms, deepens cultural differences and hostilities between the insider and the outsider, makes it difficult for the ‘two’ groups to get unified against a common enemy, and therefore subordinates them into the operation of the money-oriented world; b) eschews the questions of inequality and injustice; c) commodifies and homogenises discrete cultural practices and diversities; and d) implicitly displays that minority groups have static and fixed identities and personalities (Alibhai-Brown, 2000; Bağlama, 2018; Kymlicka, 2018). Despite tacitly embracing the ‘inclusive’ arguments of multiculturalism, neo-racism also supplements the old form of racism within a different framework (Ben-eliezer, 2004: 249; Siebers and Dennissen, 2015). Unlike traditional racism based on the myth of racial superiority, exclusion and marginalisation are entwined with a set of superior social, cultural and ideological markers, and those, who resemble the insider in the neo-colonial centre, are included and welcomed, while those, who are ‘different’ and unable to adopt the social and cultural traits of the insider such as language, manners and customs, are ostracised from the mainstream ‘white’ society.

The ‘House Muslim’ in *Home Fire*

In *Brown Skin, White Masks* (2011), Hamid Dabashi draws on the arguments of Malcolm X regarding the differences between the ‘house

Negro' and the 'field Negro' and makes use of the concept of the 'house Muslim' in order to articulate the tendency of an anonymous Muslim writer to attribute the sociocultural and contemporary polyvocality of Muslims with culturally essentialist, unchanging and negative characteristics and to legitimise the existing ontological antagonisms through the sacred icons of Islam. Dabashi points out that there are two fundamental reasons for this intentional vilification process: The first is to be recognised and approved intellectually, whereas the second is to sell his books to the white audience (84-86).

Dabashi employs the concept of the 'house Muslim' in a partially different context; however, it might be functional in terms of understanding how neo-racism operates since those, who were once inferiorised and dehumanised, can be acknowledged in direct proportion to their usefulness for the neo-colonial centre. In other words, despite the fact that Islam is manipulatively identified with violence, ignorance, barbarism, and narrowmindedness and represented as a threat to the West, those Muslims, who act, speak and think in a 'proper' way, can become part of the mainstream 'white' society. Similar to the case of the 'house Negro', the house Muslim – those 'proper' Muslims – might be said to assume a sort of civilising mission and to appeal to the civilizational superiority of the West. Internalising and adopting the 'realities' of the neo-colonial centre, in return, assure acceptance and recognition as well as the systematic reproduction of the narratives of the postmodern version of the orientalist discourse.

The conditional inclusion of the 'house Muslim' reveals that the colour, faith, ethnicity or identity of an individual is not important any more as long as s/he is 'proper'. The properness in such a context actually stands for a sociocultural identity which is discursively constructed and shaped, as well as manipulated and transformed, and creates new social, cultural and political realities and practices. As in the process of the construction of national identities, the 'proper' identity for the otherised – colonial subjects, immigrants, refugees, and those who are 'different' – is identified with particular qualities and characteristics, including the manners, habits, perceptions, and moral values of the neo-colonial centre, and implicitly presented as the requirements of inclusion and integration through different control mechanisms such as education, media, and politics. Considering the argument that late modern societies are split by different types of diversities and antagonisms, the 'proper' identity might help unify various differences on the basis of the narratives of a supranational identity, remould and reconstitute different subjectivities within the framework of a supranational reality, and integrate individuals and communities into a common spatial and temporal relationship (Laclau, 1990; Wodak et al., 1999). Although the promotion of the 'proper' identity seems to respect pluralistic coexistence, personal characteristics, and sociocultural identities, it is actually homogenising since diverse identities are domesticated and civilised by the

non-coercively permeated structures of power and the 'outsider' are interpellated into the dominant logic of the neo-colonial centre.

To put it simply, being a Muslim is no longer a problem in the neo-colonial centre as long as that individual is comfortable with and performs the requirements of being a 'proper' Muslim, the boundaries of which are formed by the metropolitan culture, because the traditional form of racism based on genetic hierarchies has disguised its real nature, embraced a culture-based discourse and presented anything Western as the superior. This has subsequently led to conditional inclusion or inclusionary racism. To exemplify, a 'proper' Muslim woman can wear a hijab; however, the brand and style of her hijab¹ – an example of postmodern consumerism – or the appealingness of her personality would determine whether she would overcome her sense of otherness/alienation and ensure 'Muslim visibility'. A 'proper' Muslim man can *theoretically* have sectarian ideas; however, his manners, actions and educational background would help him find a job. A Muslim individual, of course, has the freedom of not conforming to the requirements of having the 'ideal' personality; s/he – the improper one – would then be marginalised, criminalised and excluded from the dominant society. In order not to run through such a process, the otherised tend to voluntarily 'normalise' their own sociocultural and intellectual practices in relation to the 'proper' Muslim, immigrant or refugee identity, which consolidates the ideological, intellectual and discursive hegemony of the narratives of the orientalist discourse in postmodern capitalism.

The 'house Muslim' might, in this context, be defined as useful 'Muslim' individuals who engage in an extensive delegitimation of their own values as a consequence of the internalisation of what is construed as the 'real', serve the neo-colonial centre mostly out of pure careerism and consciously or unconsciously help it smoothly exert its political, ideological and cultural domination in the neo-colonial stage of globalisation. The 'house' Muslim also idealise and imitate the assumed requirements of a collective Muslim identity, which is relatively fluid and sets itself up as the proper, and attempt to confirm their properness *performatively* in order to be the acceptable other.

In *Home Fire*, Karamat Lone, the Home secretary from a Muslim background, can be seen as the fictional embodiment and representative of the characteristics of the 'house Muslim'. His desire to prove that he is also one of 'them' helps him get to the right place and build a career on his rejection and degradation of his own faith and identity, leading to his social and cultural mobility. Karamat constantly emphasises the significance of

¹ In *Home Fire*, Aneeka, who is from a Muslim background, gets dressed in a 'proper' way, which Eamonn, the son of Karamat Lone, finds very attractive: "[B]lack knee-high boots, black leggings and long white tunic, a black bonnet cap accentuating the angles of her face, a scarf of black and white gauze wrapped loosely over it" (46).

being a 'good' Muslim citizen on different platforms and willingly specifies and re-establishes the boundaries of it on behalf of the neo-colonial centre:

There is nothing this country won't allow you to achieve – Olympic medals, captaincy of the cricket team, pop stardom, reality TV crowns. And if none of that works out, you can settle for being Home Secretary. You are, we are, British. Britain accepts this ... let me say this: don't set yourselves apart in the way you dress, the way you think, the outdated codes of behaviour you cling to, the ideologies to which you attach your loyalties. Because if you do, you will be treated differently ... because you insist on your difference from everyone else in [the] United Kingdom of ours. (87-88).²

For Karamat, the more the 'strange' normalise their actions, manners and ideas, the better they will be treated in the dominant society. Such a conditional acceptance might be functional to articulate the sociocultural and political tendencies of Karamat whose self-worth and political existence predominantly depend on the acknowledgement of the 'white' mainstream society. To exemplify, Karamat thinks about persuading Aneeka, his son's girlfriend who is also from a Muslim background, not to wear a hijab (107), makes fun of her because she does not drink, and stereotypically assumes that she is probably a virgin (234). He also expresses a preference for the conventions of a church over those of a mosque and underlines the need for British Muslims to get out of the Dark Ages in order to be treated with respect (59). On another occasion, he is accused of entering a mosque which has been on news for its hate preacher; however, rather than undermining the association of Islam with terrorism, he, as the Home Secretary, simply states that he has been there only for his uncle's funeral and would never enter a gender-segregated space, which is followed by pictures of him and his wife walking hand in hand into a church (35). He is, for that reason, referred to as "Mr. British Values", "Mr. Strong on Security", "Mr. Striding Away from Muslimness" (52)³.

The direct proportional relationship between Karamat's personal attempt to 'civilise' the beliefs and practices of Islam and the consequent inclusion and visibility fictionally manifests that the attitude towards the otherised has shifted to a new phase, that racial origin is no more in the foreground since it now intersects with the axes of different social categories

² Karamat's speech reminds me of the arguments of Musa Okwonga, a poet and journalist, shared by Nikesh Shukla in *The Good Immigrant* (2016): "[T]he biggest burden facing people of colour in this country is that society deems us bad immigrants – until we cross over in their consciousness, through popular culture, winning races, baking good cakes, being conscientious doctors, and to become good immigrants" (2).

³ Karamat Lone has a son, Eamonn. Although his real name is Ayman, a Muslim name, his parents have disguised it with an Irish spelling in order to show that they have completely integrated. Before encountering Aneeka and starting an emotion relationship with her, Eamonn, like his father, looks down on Muslims and makes fun of those women who wear a hijab. For instance, in a conversation with Isma, Eamonn asks whether the turban Isma wears is a style thing or a Muslim thing and states that he is unable to decide whether Islam or cancer is the greater affliction (21).

and hierarchies including class, gender, and ethnicity, and that the otherised struggle to “come into representation” through imageries constructed as positive within the discursive space of “white aesthetic and cultural discourses” (Hall, 1996: 442). Differences based on ethnicity, race, religion, culture and so on are, therefore, tolerated as long as they are properly domesticated – an example of neo-racism. This results in a situation in which the otherised distance themselves from the stereotypical and undesirable aspects of their own communities, promote the behavioural decorum and moral values of the neo-colonial centre in order not to be disrespected and police their fellow group members (Harris, 2003).

Some incidents in the novel justify these arguments of the politics of respectability because the major Muslim characters, except for the jihadi ones, Adil Pasha and Parvaiz Pasha, tend to reclassify their identities and present the positive Muslim-led and Muslim-owned representation of Muslimism, which is of course an example of mimicry. To give an example, in one episode, Adil Pasha, the jihadi father of Parvaiz, Aneeka and Isma, is captured and imprisoned in Bagram, Afghanistan and dies when he is put on a plane for transport to Guantanamo. The family of Adil Pasha would like to know where his dead body is; however, the local Muslim community, including the Imam and the local MP, Karamat Lone, discourages them from demanding any information in order not to be stigmatised by the authorities. The family members, then, do so because they assume that they would be harassed by the Special Branch and that the British government would withdraw all the benefits of the welfare state if they are suspected of siding with the terrorists (49). In another episode, Isma reports Parvaiz, her brother who follows his father’s footsteps and joins a terrorist organisation in Syria, to the police in order to cooperate and show loyalty (42). After Parvaiz is killed in İstanbul, Isma gives an interview and underlines that her brother has joined people whom “we” regard as the enemies of Britain (197). In a similar way, the local mosque issues a statement to clarify that it does not intend to hold funeral prayers for the dead person and condemns the campaign against law-abiding British Muslims (197).

The categorisation of Karamat as a ‘house Muslim’ should not mean that the real Muslim identity⁴ is represented by Parvaiz since the journey of Parvaiz from London to Syria is motivated not by the core beliefs and practices of Islam but by his directionless anger and personal and instinctual impulses. In the novel, Parvaiz is unable to actualise himself in the neo-colonial centre economically and culturally, and this leads to his state of powerlessness, meaninglessness, unbelongingness and ostracization: “How

⁴ *Home Fire* wittily literalises the fact that anything positive concerning Muslims in the UK is associated with Britishness by the media while anything negative is rhetorically made ‘unBritish’ and associated with the roots of the victimiser in order to interpose a symbolic distance between terrorism and Britishness: “Even when the word “British” was used it was always ‘British of Pakistani descent’ or ‘British Muslim’ or, my favourite, ‘British passport-holders’” (38).

he hated his life, this neighbourhood, the inevitability of everything” (123). In order to overcome this process of double alienation, which he undergoes both as part of the working class and as the Muslim colonial subject, he unknowingly attempts to exert his existential being by means of escape mechanisms and to justify and sustain his political existence. He, for example, listens to the heroic stories of his father, Adil Pasha, whom Farooq – a jihadi recruiter – describes as a “man of courage” fighting injustice, seeing beyond the lie of national boundaries and keeping his comrades’ spirits up (128), and identifies himself with him. He is also constantly reminded of the torture of his father in prison jumpsuit, which leads him to think about the falseness of his life and to become more radicalised. After joining the Islamic State, he feels more masculine, manly and proud:

He strode onward to the SUV. Once inside he rolled up the windows, which he’d left open knowing that no one would dare touch what belonged to a man like him. These were the kinds of things he’d learnt to take for granted, the small privileges he enjoyed. (174)

Parvaiz tendency to get rid of the perceived unpleasantness of his life by means of group identification formed through the sacred symbols of a common identity and religion – an escape mechanism – does not, however, help him nullify inferiority, demonization, invisibility or double alienation and results in a vicious circle which perpetually reproduces his own victimisation.

Although the case of Parvaiz cannot, of course, legitimise terrorism and the arguments of a terrorist organisation, it might make it clear that the question of the Muslim colonial subject cannot be articulated without the consideration of class relations because both Karamat’s sociocultural mobility and Parvaiz’s participation in the Islamic State are, in the final analysis, related to high levels of inequality of opportunity caused by the deep sources of economic and social disparities. Karamat has been able to move forward, climb the social ladder and have a life similar to that of his affluent relatives, whom he has aspired to, through education (60), which has helped him construct a ‘proper’ personality and resulted in his conditional inclusion. Parvaiz, on the other hand, has been unable to earn enough as a greengrocer’s assistant and to get respect even from his sisters (119), which has led him to compensate for his emasculation and uselessness through jihadi narratives and a particular jihadi identity. The examples of Karamat and Parvaiz, therefore, stand for the fact that the acceptability of the otherised depends on their relationship with those in the neo-colonial centre, that inclusion is positional and conjunctural, and that racism is no longer about the perceived biological differences but primarily pertains to antagonisms on the basis of cultural characteristics.

Conclusion

The dichotomous representation of Muslims in *Home Fire* might seem to consolidate the narratives of the monologic discourse of orientalism

because the mainstream 'white' audience reading the novel would probably assume that there are only two options for Muslims: to be a 'civilised' Muslim and to become part of the centre *or* to be a fundamentalist or a terrorist and to die in a remote part of the world. However, through its minor and major characters from a Muslim background, the novel actually reveals that there is not a single Muslim identity, that Muslims should be seen as individuals with different social and cultural tendencies rather than as the metonymical representative of a certain religious group, and that the actions of individuals from a Muslim background should be contextualised through the consideration of social, historical, economic and cultural circumstances. The novel also literalises the process in which the otherised ensure acceptability, tolerance and visibility through the voluntary reconstitution of the 'self' in relation to the discursively legitimate narratives of the neo-colonial centre.

It is no wonder that the formation of an 'authentic' national identity is usually based on a socially cohesive culture and that the inclusion/belonging/citizenship of the 'outsider' is a consequence of the ability to adopt the normative notions and values of sovereignty in a certain country. Britain is, of course, not an exception, and the 'outsider' are expected to assimilate into an existing 'superior' national framework consisting of social, cultural and ideological narratives which *epistemologically* debase the experiences, positions and identities of the 'outsider'. The 'new' personality of Karamat, in this context, manifests the indirect reproduction of the coloniality of power through the 'house Muslim' and helps articulate the operation of neo-racism – inclusionary racism – in the twenty-first century which embraces a politically correct discourse and promotes the pre-eminence of Europe and *anything* European. As in the case of Karamat, this exemplifies a postmodern revamp of Orientalism and a newer form of colonisation and domination since the colonial Muslim subject become subsumed into the colonial discourse in which Europe is presented as benevolent, responsive, powerful and generous.

REFERENCES

- Alibhai-Brown, Y. (2000). *After multi-culturalism*. London: Foreign Policy Centre.
- Bağlama, S. H. (2018). *The resurrection of the spectre: A Marxist analysis of race, class and alienation in the post-war British novel*. Berlin: Peter Lang.
- Balibar, E. (1991). Is there a neo-racism?. In Etienne Balibar and Immanuel Wallerstein (Eds.), *Race, nation, class: Ambiguous identities* (pp. 17-29). London: Verso.
- Ben-Eliezer, U. (2004). Becoming a black jew: Cultural racism and anti-racism in contemporary Israel. *Social Identities*, 10 (2), 245–266.
- Callinicos, A. (1993). *Race and class*. London: Bookmarks.
- Dabashi, H. (2011). *Brown skin, white masks*. London: Pluto Press.
- Hall, S. (1996). New ethnicities. In D. Morley and K.-H. Chen (Eds.), *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies* (pp. 441-449). London: Routledge.

- Harris, P. J. (2003). Gatekeeping and remaking: The Politics of respectability in African American women's history and black feminism. *Journal of Women's History*, 15 (1), 212-220.
- Kymlicka, W. (2018). The rise and fall of multiculturalism? New debates on inclusion and accommodation in diverse societies. *International Social Science Journal*, 68, 133-148.
- Laclau, E. (1990). *New reflections on the revolution of our time*. London: Verso.
- Memmi, A. (2000). *Racism*. (translated by Steve Martinot). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ramdin, R. (2017). *The making of the black working class in Britain*. London: Verso.
- Shamsie, K. (2017). *Home Fire*. London: Bloomsbury Publishing.
- Shukla, N. (ed.) (2016). *Good immigrant*. London: Unbound.
- Siebers, H. - Dennissen, M. H. J. (2015). Is it cultural racism? Discursive exclusion and oppression of migrants in the Netherlands. *Current Sociology*, 63 (3), 470-489.
- Wodak, R. - de Cillia, R. - Reisigl, M. - Liebhart, K. (1999). *The discursive construction of national identity*. Edinburg: Edinburgh University Press.
- X, Malcolm. Message to the Grass Roots. Northern Negro Grass Roots Leadership Conference. Group on Advanced Leadership. King Solomon Baptist Church, Detroit. 10 November 1963.

V. S. NAİPAUL'UN *NEHRİN DÖNEMECİ* ADLI ESERİNDE TARİH VE UZAM

HISTORY AND SPACE IN A *BEND IN THE RIVER* BY V. S. NAIPAUL

Kubilay GEÇİKLİ*

ÖZ: V. S. Naipaul'un *Nehrin Dönemeci* adlı romanı sömürgeciliği deneyimledikten sonra bağımsızlığını kazanan, adı net bir biçimde belirtilmeyen bir ülkenin bağımsızlık sonrası siyasal, ekonomik ve kültürel yapısına odaklanır. Romanda öyküsü anlatılan ülkenin adının verilmemesi romana uzamsal bağlamda alegorik bir nitelik kazandırmaktadır. Naipaul bağımsızlık sonrası dönemde kolonileştirilme geçmişi olan hemen her ülkenin aşağı yukarı aynı süreçlerden geçtiğini anlatmak istiyor gibidir. Anlatı yalnızca Afrika kıtasının ortasına net olmayan göndermeler yapar. Roman tarihe, mekâna ve zamana yönelik özel ilgiyle dikkat çekmektedir. Özellikle romanın başkişisi olan Salim'in ve başkalarının dilinden aktarılan tarih ve uzamla bağlantılı yorumların yanı sıra anlatının bizzat kendisi yaşanmışlık deneyimini tarih ve uzamın zaman zaman değişken algılarıyla birlikte okuyucuya sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tarih, uzam, V. S. Naipaul, postkolonyal, Nehrin Dönemeci.

ABSTRACT: *A Bend in the River* by V. S. Naipaul focuses on political, economic and cultural structure of an unnamed country which has gained independence after experiencing colonialism. The fact that the name of the country is ungiven helps the novel have an allegorical aspect. The author wants to emphasize the fact that almost all countries with an experience of colonization have passed through similar processes in the independence years. The narrative makes implicit references to central Africa. Moreover, this novel is remarkable in that it has a special interest in history, place and space. In addition to the comments by the central character Salim and others on history and space, the narrative itself offers the experience of livedness to the reader together with changing perceptions of history and space.

Keywords: History, space, V. S. Naipaul, postcolonial, *A Bend in the River*.

Giriş

Gerek tarih gerekse uzam çağdaş kuramın yoğunluklu bir biçimde ilgilendiği kavramlardır. Tarih kavramı söz konusu olduğunda yirminci yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren kavramın algılanışı ve içeriği hakkında radikal sayılabilecek tartışmaların yaşandığı görülmektedir. Bu bağlamda tarihin anlatsal, metinsel ve dilsel boyutu ön plana çıkarılmış, tarihçinin rolü tartışmalı hale gelmiş ve tarih yazımının nesnellığı kuşkucu bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Bunun yanında tek bir bütünlüklü tarih

* Doç. Dr. – Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü / Erzurum
– kgecikli@gmail.com (ORCID ID: 0000-0002-4154-1298)



This article was checked by Turnitin.

anlayışının yerini tarihler anlayışı almıştır. Uzam söz konusu olduğunda ise Michel Foucault'nun "Mevcut çağ belki de her şeyden önce bir uzam çağı olacaktır" (Foucault, 2017: 1) sözü uzamın yirminci yüzyılda sahip olduğu önemi ortaya koyma açısından dikkate değerdir. Edward Soja da uzamsallık algısının daraltılmasına yönelik çabalara karşı bu algıyı yeni tanımlamalara ve yeni boyutlar kazanmaya açık hale getirmenin aciliyetinden söz eder (Soja, 1996: 2). Soja'nın bu yöndeki endişesine tarihin öteden beri uzama kıyasla daha önemli görülmesi geleneğinden duyduğu yakınma eşlik eder. Foucault'nun uzam anlayışında da benzer bir hiyerarşik oluşumun farkındalığı göze çarpar; ona göre de on dokuzuncu yüzyıl tarihe yönelik yoğun ilgiyle göze çarparken yirminci yüzyılda uzam tarihi tabiri yerindeyse tahtından indirmiştir. Yirminci yüzyıl özellikle Soja'nın uzam kuramına sağladığı açılımlarla siyasallaşan uzam kavramının da tartışıldığı bir dönem olmuştur. Bunun yanında uzamın salt geometrik algılayışlardan uzaklaştırılıp toplumsal bir kavram olarak düşünölmeye başlamasında Henry Lefebvre'nin katkılarını unutmamak gerekir. Uzamın toplumsal ilişkilerin yer aldığı pasif bir mekândan öte bir anlam içermesi gerektiğini düşünen Lefebvre (Lefebvre, 1991: 11) onun toplumsal ilişkilerde edindiği aktif role vurgu yapmak istemektedir.

Postkolonyal dönem söz konusu olduğunda uzamın her zaman merkezi bir konuma ve öneme sahip olduğu iddia edilebilir (Teverson & Upstone, 2001: 1). Postkolonyal kuram bağlamında Edward Said'in *Şarkiyatçılık*'ının uzamsal boyutunun ön planda olduğu açıkça görölmektedir. Said eserinde "ben" ve "öteki" ikili karşıtlığının uzamsal boyutlarını da incelemesine dâhil etmektedir; bu bağlamda "ben" ve "öteki" karşıtlığı "benim uzamım" ve "ötekinin uzamı" arasındaki algılayış farkını da kapsayan, hatta bu algılayış farkının esas nitelikte bir önem taşıdığı bir duruma gönderme yapmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, *Şarkiyatçılık* konu edindiği çalışma alanının oluşumunda algılanan coğrafi zıtlığın oynadığı temel role dikkat çekmektedir. Şark Avrupalı'nın gözünde tuhaf ve bilinmez olan mekândır; tehlike ve tuzağa düşme riskleri taşır. Said'e göre Avrupa'nın doğusunun yüzyıllar boyunca coğrafi uzam bağlamında "Şark" olarak belirlenmesi kısmen siyasal, kısmen öğretisel ve kısmen de imgeseldir. Şark'ta yaşamak ya da Şark'ı deneyimlemekle Şark'ı bilmek arasında Said'e göre herhangi bir bağlantı olması zorunluluğu hissedilmemiştir (Said, 1979: 210). Sömürgecilik dönemlerinde ise Şark hakkındaki bilgi Şark'ın uzamını kolonyal bir uzama dönüştürecektir; bu bağlamda Şark önce kendisine nüfuz edilen ya da girilen, üzerinde çalışılan ve nihayet ele geçirilen bir coğrafya haline gelmiştir. Said *Kültür ve Emperyalizm*'de de uzama ayrı bir önem yükler. Özellikle Şark ya da kolonileştirilecek bölge ve ölkeler söz konusu olduğunda uzam uzak ve bilinmeyen diyarlarla, tuhaf ve kabul edilemez insanlarla, servet avcılığıyla ve göç, para kazanma ya da cinsel maceralar gibi fantezilerin peşine koşmakla eş bir kavram halini almaktadır (Said, 1994: 64). Said *Kültür ve Emperyalizm*'de kolonicilerin fethetmek istediği uzamlar arasında coğrafi uzamın yanında toplumsal uzamı sayar. Bir başka deyişle,

kolonicilik belki de coğrafi uzamdan daha önemli olarak toplumsal uzamı ele geçirmek amacıyla hareket etmiştir. Böylelikle emperyal girişimler bağlamında uzamsal fethin gerçek ve sembolik boyutlarının olduğu düşünülebilir. Bunun yanı sıra sömürgeciliğin coğrafya hakkında bilgiyi de içerdiği, dolayısıyla uzamın bilgi-iktidar ilişkilerinin temel unsurlarından biri olmayı sürdürdüğü görülmektedir. Kolonyal coğrafyalar söz konusu olduğunda yerinden edilmeye yeni bir yere yerleşmenin birbirine koşut olarak var olduğu ve etkiler bıraktığı gözlemlenir. Sömürgeci sömürülen karşılaşmaları salt coğrafi sınır ve uzamların değil, aynı zamanda kültürel sınır ve uzamların da karşılaşması anlamına gelmektedir. Avrupalının farklı uzamları elde etme sürecinde son derece profesyonel bir çalışma yürüttüğü ortadadır: “Emperyalizm nihayetinde dünyadaki her bir uzamın/yerin keşfedildiği, haritalandırıldığı ve nihayet kontrol altına alındığı bir coğrafi şiddet eylemidir” (Said, 1994: 225). Bu süreçte sömürgeci güçler başlangıçta kendilerine tuhaf ve zıt görünen bir uzamı aşına ve bildik hale getirme amacını gütmüşlerdir. Bunun yolu ise söz konusu uzamı, özellikle de coğrafyayı değiştirmekle mümkün hale gelmiştir. Said’in *Kültür ve Emperyalizm*’de iddiasını kanıtlamak amacıyla örneklediği edebi eserler uzamsal bir fethi kültürel yapıtların gönüllü katılımının örneklenmesidir aynı zamanda.

Yer ya da mekân yerinden edilmişlik kavramıyla beraber postkolonyal söylemin önemli kavramları arasındadır. Postkolonyal toplumlar söz konusu olduğunda yer ya da mekân dil, tarih ve çevrenin karmaşık bir etkileşimine gönderme yapar (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 1995: 391). Kolonyal süreçte hem koloniciler hem de kolonileştirilenler yerinden edilmişlik deneyimini farklı boyutlarda deneyimlemişlerdir. Bilmedikleri, uzak diyarlardaki bir ülkeye zorla sahip olma yönüyle koloniciler kendi ülkelerinden ayrılmış ve bu bakımdan yerinden edilmiş kişiler konumundadırlar. Diğer taraftan ülkeleri zorla sahiplenilen ülkenin asıl sahipleri ise kendi topraklarında yaşamaya devam ederken üzerlerinde baskı kurulan insan topluluklarına dönüşmüşler ve kendi ülkelerinin sınırları içinde yerlerinden edilmişlerdir. Sömürgeleştirilen ülke ya da yer, yani koloninin uzamı kolonileştirenlerle kolonileştirilenlerin birbirinin içine girdiği bir karşılıklı etkileşim alanıdır. Sömürgeleştirilen yer tarihi, kültürü ve dili bakımından sömürgecinin ötekisi ve ondan farklı olandır. Ancak nihayetinde bu yer sömürgecilik eyleminin bizzat meydana geldiği ve dolayısıyla bu olgunun söz konusu yerde yaşayanların benlik oluşumunda doğrudan iz bıraktığı mekândır. Elbette postkolonyal bir mekân söz konusu olduğunda bu mekânın ekonomik açıdan sömürülmesi olgusundan söz etmemek mümkün değildir. Kolonicilik faaliyetlerinin arka planında mekânın ekonomik olarak sömürülmesi ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda postkolonyal uzamlar toprağın ve/veya ülkenin sömürüsünün ve buna bağlı olarak çevre sömürüsünün deneyimleri eşliğinde de değerlendirilmelidir. Kolonileştirme tarihinin çevreye verdiği zarar son yıllarda ekoeleştirinin sorgulamalarıyla daha da ön planda tartışılır hale gelmiştir.

Uzam postkolonyal bağlamda kültürel etkiler eşliğinde de el alınan bir konu olagelmıştır. Kültürel ve kimliksel açıdan uzamın bu şekilde ele alınışı söz konusu olduğunda akla ilk gelen isimlerden biri kuşkusuz Homi Bhabha'dır. Bhabha'nın "Üçüncü Alan" ya da "Üçüncü Uzam" olarak adlandırılabilen "Third Space" kavramı uzamın bu kültürel boyutuna gönderme yapmaktadır. Soja'nın Üçüncü Uzamı gerçek uzamı ön plana alıp imgesel olanı bununla bağlantılı olarak incelerken Bhabha'nın Üçüncü Uzamı imgesel olanı ön plana alan bir kavramdır. Bhabha'cı Üçüncü Uzam öncelikli olarak kültürel ve kimliksel olarak arada kalmışlık deneyimini açıklama amacı gütmektedir. Üçüncü uzam ya da alan Bhabha'nın incelemesinde bir ara yer ya da geçiş yeri niteliği kazanmaktadır ve söylemin etkisi altında kalan bu ara uzamda sözcükler ve ifadeler bildik anlamlarının dışına çıkabildiği gibi yeniden okumalara ve anlamlandırmalara tabi tutulurlar; Bhabha'nın ifadesiyle "...aynı göstergeler bile yeniden sahiplenilebilir, çevrilebilir, yeniden tarihselleştirilebilir ve yeniden okunabilir" (Bhabha, 1994: 37). Bhabha'nın üçüncü uzam aktarımıyla özdeş melezlik olgusu kolonicilik sonrası dönemleri yaşayan halklar için özellikle geçerli bir olgu olmayı sürdürmektedir. Bhabha'nın uzam bağlamı eleştirisi her ne kadar uzamı somut bağlamdan soyut bağlama taşımışsa da, aynı zamanda özellikle postkolonyal çalışmalarda uzam kavramının sınırlarına yeni boyutlar kazandırmıştır. Bunun nedeni sömürgecilik deneyiminin belli coğrafyalarda yaşanmış olmasına rağmen nihayetinde etkilerinin kültür ve kimliğe yansıyor oluşu Bhabha'nın yorumlarına önem kazandırmaktadır. Postkolonyal çalışmalar postkolonyal toplumlarda yaşayan kişilerin hem kendi kimliklerini kendilerinin nasıl tanımladıklarını hem de bu kimliğin başkaları tarafından nasıl tanımlandığını ayrı bir önemle ele alırlar. Ulusal kökler, ulusalcılık ve birleştirici kimlik gibi kavram ve konular bu tür çalışmalarda ön plana alınır. Hatta bu çalışmalar kadının ötekileştirilmesi gibi konulara da açılım sağlayacak boyuta ulaşmıştır. Ulus, ulusalcılık ve küreselleşme gibi olgular da yine bu çalışmaların sınırlarına dâhil edilmiştir.

1980'li yıllardan bu yana postkolonyal çalışmalarla coğrafya çalışmaları arasında kurulan bir diyalogun varlığı söz konusudur. Günümüze kadar yapılan postkolonyal coğrafya çalışmaları birbiriyle iç içe geçmiş birçok konuyla ilgilenmiştir; bunlar arasında ders kitapları, keşifler ve arazi araştırmaları yoluyla coğrafi bilginin emperyal amaçlar doğrultusunda üretimi, karşılaşma, fetih ve kolonileştirme coğrafyaları, özellikle seyahat yazıları, fotoğraflık, haritalandırma ve sergilerde kolonyal temsil coğrafyaları, kolonyal ve postkolonyal kentlerde uzamın üretimi, kolonyalizmin, kolonyal söylemin ve postkolonyallığın cinsiyet ve ırk temelli uzamları, diaspora ve ulusötesilik gibi konular ve kavramlar yer almaktadır (Blunt & McEwan, 2002: 2). Postkolonyalizm hayal, bilgi ve iktidar coğrafyaları vasıtasıyla yapılanmıştır (Sharp, 2008: 3) ve bu yapılanmada merkez, periferi ve sınırlar oldukça önemli coğrafi kavramlara dönüşürler. Koloniciler ulaştıkları ve zorla elde edip yerleşmeyi planladıkları coğrafyalara suni sınırlar dayatmış ve bu coğrafyaların o güne kadarki

kimliğini adeta yok saymışlardır; bir başka deyişle, koloniciler için zorla elde edilen herhangi bir yer o zamana kadar hiç var olmamış muamelesi görmüştür (Thieme, 2016: 3).

Nehrin Dönemeci'nde Tarih ve Uzam

Naipaul'un *Nehrin Dönemeci* de aslında koloniciler tarafından ele geçirilince hiç var olmamış gibi sayılan, oysa kendine ait bir geçmişi ve kültürel birikimi devam ettiren, içinde barındırdığı insanlara ise bu var sayılmamayla varlığını inatla sürdürme arasındaki gerilimi yansıtan bir coğrafyayı tarihsel ve uzamsal boyutta ele almaktadır. Roman da zaten hiçlik kavramını sorunsallaştıran ifadelerle başlar: "*Dünya böyledir; bir hiç olanların, hiç olmaya boyun eğenlerin dünyada yeri yoktur*" (Naipaul, 2015: 17). Hiçlik bu roman bağlamında kendisine zorla dayatılan bir yeni kimliği kabul etmek zorunda kalınca kaçınılmaz olarak kökenlerinden uzaklaşma ve üstelik yeni kimliğe de alışamamanın yol açtığı kimliksizlik durumunu betimleme amacına hizmet eder. Aslında öteden beri var olan artık bir hiçe dönüşmüştür çünkü artık ne olduğunu bilememektedir. Tarih adeta kaybolmuş ama aynı zamanda bir hayalet gibi kişilerin peşini bırakmamayı sürdürmektedir. Uzamsal bağlamda ise Naipaul'un metni postkolonyal romanların zaman zaman kullandığı bir stratejiye uygun olarak alegorik bir yapılanma sunar ve olayların geçtiği yerin adını tam olarak belirtmez, sadece imalarla ona göndermelerde bulunur. Bunun nedeni alegorinin amaçladığı gibi anlatılan gelişmelerin ve deneyimlenen ve var olan gerçekliklerin benzer durumdaki pek çok ülkede geçerli olacağını okura sunmaktır. Bunun yanı sıra anlatı bir coğrafyanın kader gibi içinde barındırdıklarının yaşamlarına yansiyebileceği gerçeğini ortaya koymaya çalışır. Romanın başkışisi Salim'in yanı sıra diğer pek çok roman karakteri istedikleri şeyleri bu coğrafyada elde edemezler ve kaçış pek çoğu için sıklıkla tek çare halini alır. Pek çok postkolonyal romanda rastlanılan ikilem ve kimlik karmaşası *Nehrin Dönemeci'nde* de temel temalardan biri durumundadır.

Romanın postkolonyal uzamı sömürgecilik sonrası dönemde karmaşa ve huzursuzluk deneyimleyen pek çok Afrika ülkesininkiyle benzer: "*Afrika'daki diğer ülkeler gibi, bizimki de bağımsızlığın ardından birtakım sorunlar yaşamıştı*" (Naipaul, 2015: 17). Karmaşa ve şiddetin uzamı kıtanın sahilden iç kesimlerine doğru yapılacak olası yolculukları olanaksız hale getirmiştir; güzergâh üzerinde yasak bölgeler ve katliam izleri taşıyan yerlere sıkça rastlanır ve yollar adeta erişimi engellemek üzere var gibidirler. Bu bağlamda sahille kıtanın iç kesimleri arasındaki uzamsal zıtlığa da dikkat etmek gerekir; sahil kesimleri iç kesimlere kıyasla hayatiyetini bir biçimde sürdürür; oysa nehrin damgasını vurduğu içsel kesimlerde yerleşim yerleri adeta ölüdür. "*Bu çılgınlık. Yanlış yöne gidiyorum. Bunun sonunda yeni bir hayat olamaz*" (Naipaul, 2015: 18) diyen Samir aslında bu gerçeğe gönderme yapmaktadır. Bunun yanında iç kesimlere yönelik yolculuk siyasal güç ve egemenlik belirsizliğinin yol açtığı keyfi uygulamalarla her an kesintiye uğrayabilir. İç kesimler adeta feodalizmin dirilişini simgeleyen

yerel siyasal yapılanmaların yasadışı gücünü ortaya koyar. Rüşvet söz konusu yerel siyasal yapılanmaların kendileri için belirlemiş olduğu sınırları geçmenin tek yolu gibi görünmektedir. Samir de ulaşmak istediği yerlere varabilmek için sürekli bu yapılanmaların temsilcilerine rüşvet vermek, onlarla pazarlık yapmak ve onlara dil dökmek zorunda kalacaktır. Rüşvet zaman zaman dolar bazen de konserve biçimini alabilmektedir. Ya da başta iki-üç bin dolar isteyen kişiler Samir'e kimi zaman yarım gün kaybettirip sonunda iki ya da üç dolara ikna olabilmektedir. Rüşvet miktarı ve biçimlerindeki bu değişkenlik aslında kıtanın ekonomik sefaletinin göstergesidir. Bütün bunların yanı sıra kıtanın içlerine girmek içsel uzamın sınırlarının dışına tekrar çıkmayı adeta olanaksız hale getirmektedir. Bir başka deyişle, kıtanın iç bölgeleri kendisine nüfuz eden kişileri adeta yutmaktadır.

Kıtanın içlerine yönelik yolculuk Afrika'nın tarihsel gerçeklerinin sömürgeciliğin damgasını vurduğu gerçeklikler olduğu fikrini anımsatır. Geçmiş yüzyıllarda köleleştirilen Afrikalıları kıtanın iç kesimlerinden sahile doğru yolculuklar yapmışken çağdaş dönemin insanları bu yolculuğu ters yönde gerçekleştirmeye çalışmaktadırlar. Uzamın bu bağlamda edindiği anlam önemlidir: gerek kölelerin gerçekleştirmeye mecbur bırakıldığı yolculuk gerekse çağdaş insanın sahilden kıta içlerine yönelik gerçekleştirmeye çalıştığı, içinde kölelik unsuru barındırmayan yolculuk aşına uzamdan yabancı uzama doğru yapılan yolculuklardır. Samir'in geçmişin kölelerinin yaptığı yolculuğa yönelik ironik yorumları kıta içlerinden ayrıldıkça aşinalıktan da uzaklaşan ve bu nedenle aslında tamamen yabancı olacağı denizaşırı bir ülkeye götürülse bile bu mecburi aşinalıktan uzaklaşma sürecini severek kabullenen ya da bir bakıma gönüllü sürgüne dönüştürülenlerle ilgili yorumlardır. Samir'in kendisi de memleketinden uzaktadır ve sözünü ettiği kölelerle aslında aynı kaderi paylaşmaktadır. Varmak için can attığı kıta içindeki kasabaya vardığında sömürgecilik sonrası uzamın işaretleriyle kısa sürece tanışır: eski Avrupalı mahallesi yakılmış durumdadır ve yerli halka ait mahallelerin de durumu Avrupalı mahallesininkinden pek farklı değildir. Virane ve harabe görünüm yerleşim yerleri üzerindeki egemenliğini hissettirmektedir. Cansızlık ve sönüklük buna eşlik etmektedir.

Sömürgecilik sonrası dönemde yaşanan karmaşa ve huzursuzluğun yerini yavaş yavaş barışın almasıyla birlikte uzamın yapısı da olumlu yönde değişme belirtileri gösterecektir. Ancak Afrika söz konusu olduğunda olumlu yönde seyrin kısa ya da uzun süreli olup olmayacağı netlik kazanmaz. Afrika uzamın herhangi türden bir durulma deneyimleyemeyeceği bir kıtadır. Yerli ya da yabancı güç ve iktidar odakları uzamın dengeli halini bozmaktan başka bir işe yaramamış gibidirler. Bu durum insanların ve tabii Salim'in gözünde yaşanan yaşamların gerçeklikten uzak bir niteliğe kavuşmasına yol açmıştır. Bir başka deyişle, burada yaşanan hayatlar yalan hayatlardır ve kafa karıştırırlar. Uzamın sıklıkla değişen atmosferi insanların hangi dönemde yaşıyor oldukları hakkında zihinlerinde soru işaretleri

uyandırır. Her ne kadar roman yakın dönem Afrika tarihiyle daha çok ilgili görünüyorsa da, tarihin genel seyriyle ve akışıyla ilgili sorgulamalar da yürütür (Vincent, 1991: 337). Dolayısıyla Afrika insanların sürekli yeni ve kafa karıştırmayan bir uzam arayışını örnekleyen bir coğrafyadır.

Nehrin Dönemeci'ne adını veren ama kendi adı verilmeyen nehrin romanın uzamsal bağlamda en dikkat çekici unsurunu oluşturduğu iddia edilebilir. Naipaul alegori kullanımını tercih eden pek çok postkolonyal yazar gibi net yer isimleri vermekten kaçınır ve nehir de bu kaçınmadan kendi nasibini alır. Postkolonyal yazarların alegoriyi bilinçli olarak kullanmalarının altında öyküsünü anlattıkları yerlerde yaşanan, sıklıkla olumsuz gelişmelerin benzer tarihsel ve kültürel niteliklere sahip her yerde yaşanabileceği gerçeğini okura gösterme amacı yatmaktadır. Nehir bunun yanında özellikle Naipaul için de ilham kaynağı olmuş Achebe ve Conrad gibi Afrika bağlamı romanlar kaleme alan yazarların eserlerinde kullandıkları dikkate değer bir motiftir. Hatta Naipaul'un romanında nehrin bir tür kronotop olduğu bile iddia edilebilir. Bakhtin'in zaman ve mekân birlikteliğini ifade etmek üzere kullandığı kronotop kavramı "zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığı"nı gösterir (Bakhtin, 2001: 315). Zamandaki değişimler ya da ilerleyiş kurgusal mekândaki değişimlerde gözlemlenir; bir başka deyişle, mekân zamanı somutlaştırma işleviyle öne çıkar (Tiken, 2013: 1553). Kronotop bu yönüyle toplumsal değişimlerin gözlemlenmesinin önünü açar. Bakhtin'in farklı kronotop örnekleri vardır ve bunların en önemlilerinden biri karşılaşma eylemiyle özdeş olan yoldur. *Nehrin Dönemeci*'ndeki nehrin de bir tür karşılaşma kronotopu olarak işlev gördüğü belirtilebilir. Nehir romanın bütün uzamsal atmosferinde ayrı bir öneme sahip olan bir coğrafi mekân olarak okurun karşısındadır. Nehrin aktarımının verildiği bölümler okuru adeta ayrı bir zamansal ve mekânsal atmosferin içine sokar ve bu bölümlerde nehrin belirleyici rolünün yanı sıra zaman ve mekânın birlikteliği ortaya konur. Nehir yüzyıllar boyunca bir tür sınır işlevi de görmüştür; örneğin ticaret yapmak üzere gelen Araplar ya da romanın Salim açısından önemli kişilerinden biri olan Nasreddin için nehrin dönemeci kıta içlerinde varılacak son nokta olarak düşünülmüştür. Nehrin dönemeci uzamsal olarak aynı zamanda Avrupalı sömürgeciyle karşılaşma noktasıdır ve bu bağlamda birbirini alt etmeye çalışan iki ayrı gücün mıknaşın zıt kutupları gibi birbirini ittiği yerdir. Anlatı bu zıt güçlerden kazananın Avrupalılar olduğunu daha sonraları ifşa eder. Tüccar Araplar için nehrin dönemeci daha fazla ilerleme şansının ortadan kalktığı yerdir.

Postkolonyal uzam *Nehrin Dönemeci*'nde aynı zamanda diktatörlük niteliği gösteren siyasal yapılanmaların üzerinde aslında gerçekleştirilmeyi hiç düşünmedikleri hayaller tasarladıkları bir uzamdır. Gece ile gündüz farkının bu bağlamda birbirine zıt iki oluşuma gönderme yaptıkları görülür. Gündüz vakti hayaller gerçekleştirilebilir görünürken geceyin özellikle nehir ve etrafı hiçbir hayalin gerçekleştirilme olasılığının bulunmadığı izlenimi yaratır:

Ama geceleri nehirdeyseniz işin rengi değişirdi. Toprağın sizi bildik bir şeylere, uzun zaman önce bildiğiniz ama unuttuğunuz ya da göz ardı ettiğiniz fakat hep orada olan bir şeylere geri götürdüğünü hissederdiniz” (Naipaul, 2015: 24).

Bu ifadeler aynı zamanda nehrin kronotopik yapısına gönderme yapan ifadelerdir ve nehrin bulunduğu mekânda bir tür zaman-mekân birlikteliği oluştuğunun göstergesidir. Romanın iç kesimlerle sahile yakın yerler arasında oluşturduğu zıt uzamlara bir örnek de ormandır; iç kesimlerde yer alan ve adeta nehirle bütünleşmiş bir görüntü arz eden ormanlar sahile zıt bir yaşam ve dünya algısının somutlaştığı yerlerdir ve ormanın içlerine girmek yöre insanları için ataların koruyucu ruhlarına sığınmak, güvenle yaşamak anlamına gelmektedir. *Nehrin Dönemeci* bunun yanında Afrika’da yaşayanların genellikle yaşamlarını sürdürdükleri yerlerden ayrılmayı istememeleri gerçeğine dikkat çeker. Alışılan uzamdan uzaklaşmak ya da ayrılmak güvensizliğin ortasına düşme riskini göze almak anlamına gelmektedir.

Aitlik ve kimliksel bağlılık söz konusu olduğunda Afrika uzamının kendi eliyle bir tür ötekileştirmeye yol açtığı gözlemlenebilir ve ötekileştirmede sahil-iç kesimler ayrımının etkisi bir kez daha kendisini gösterir. Dolayısıyla Salim gibiler, yani Afrika’nın sahilinde doğup büyümüş olan ve Arap, Hint, İranlı ve Portekizli gibi farklı etnik kökenlerden herhangi birine mensup olanlar için Afrika hem bir yuva hem de tam olarak ait hissedilmeyen bir coğrafyadır. İşte bu nedenle Salim’in gözünde gerçek Afrika kıtanın sahilin arkasında kalan kısımlarına gönderme yapar (Naipaul, 2015: 27). Sahildekiler Hint Okyanusu insanlarıdır ve onları gerçek Afrikalılardan ayıran kilometrelerce uzayıp giden çöl ve fundalıklardır. Böylece Afrika’da çöl ve fundalıklar birbirine zıt iki uzamın arasındaki sınırları belirleyendir. Salim gibiler bir arada kalmışlık hissi deneyimleyen kişilere dönüşmüşlerdir. Kendilerini kökenleriyle ifade etmezler ancak gerçek Afrikalılar gibi de hissetmezler. Yine de kimlik ya da aidiyet gibi kavramlar belli bir yüzde hesabı kapsamında matematiksel olarak ifade edilebilecek kavramlar olsa, Salim gibi kişilerin daha ağırlıklı olarak kendilerini Afrika’ya ait hissettikleri ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında köken ve aitlik Salim gibi kişiler için üzerinde fazla durulmaması gereken kavramlara dönüşmüşlerdir; bu bağlamda hem bir tarihsel devamlılık hem de kopukluktan söz etmek mümkündür. Salim gibiler kendisinin de ifade ettiği gibi sadece yaşar ve önceki nesillerden gördüklerini devam ettirirler ancak aynı zamanda hiçbir şeyi kaydetmezler (Naipaul, 2015: 27). Bu kişiler yüzyılların ağırlığını, zamanın ağırlığını omuzlarında hissederler ancak aynı zamanda zamanın geçişini ölçecek araçlardan mahrumdurlar. Naipaul’un aktarımı tarihsiz Afrikalı imgesine yaptığı göndermelerle örtüşmektedir; Hegel’e göre Afrika “dünya-tarihsel bir bölge değildir; gösterecek hiçbir devinimi ve gelişimi yoktur...Aslında Afrika ile anladığımız şey Tarihsiz, açınmamış, henüz doğal tıne kısıtlı bir tindir ve burada yalnızca Dünya Tarihinin eşliğinde duruyor olarak sunulmalıdır” (Hegel, 2006: 75-76, 80-

81). Salim'in babasının bir keresinde kauçuk taşıyormuş süsü vererek bir gemi dolusu köle taşıdığı olayla ilgili aktarımı aynı tarihsizliğin çok küçük bir örneği olarak sunulur. Naipaul'un romanı Afrika'yı tarihsel olarak adlandırılabilir bir olay ve gelişmelerden ve elbette tarihsel figürlerden mahrum bir kıta olarak sunması yönüyle Hegel'in düşüncelerini yansıtır. Kıtanın tarihsizliği yüzyıllar boyunca kayda değer gelişmelerin sayıca azlığıyla bağlantılıdır. Kıta Afrika'sında tarih sıradan olay ve gelişmelerle örülü gibidir ya da en azından yaşanan olay ve gelişmeleri kayıt altına alabilecek olası kişiler bunları basitçe kayda değer görmemişlerdir. Kıtanın sıradanlığını bozacak ve ondan bir sapma meydana getirecek olayların pek de gözlenmediği hissi uyanır. Salim'in aktarımlarından varılan bu sonuç aslında Afrika'nın tarihsel gerçekleriyle örtüşmemektedir çünkü kıta Afrika'sı sömürgecilik gerçeğini birinci elden deneyimlemiştir ve bu deneyim sıradan olmaktan çok uzak bir görüntü arz etmektedir. Salim'in anlattığı haliyle Afrika toplumlarında var olan kaydetmeme geleneği tarihin unutulmasına, dolayısıyla yok olup gitmesine yol açan bir eksiklik olarak sunulur. Kaydedilmemiş ve şifahi olarak nesillere aktarılmış bir tarih unutulma riskiyle her zaman karşı karşıyadır. Salim'in asıl şikâyetçi olduğu konu Afrika tarihi adına yazılanların hep Avrupalılar tarafından yazılmış olması gerçeğidir:

Bizim tarihimiz ve Hint Okyanusu tarihiyle ilgili bütün bildiklerimi Avrupalıların yazdığı kitaplardan öğrendim...Avrupalılar olmasa bütün geçmişimiz silinip giderdi (Naipaul, 2015: 28).

Köken olarak vaktiyle Afrika'nın doğu kıyılarına ulaşmış ve buralarda ticaret faaliyetlerinde bulunmuş Hint ve Arap ırklarına ait olan Salim, atalarının coğrafi keşiflere ve ticarete katkılarını bile Avrupalıların yazdığı tarih kitaplarından öğrendiğini acıyla hatırlar. Salim'in düşünceleri okurun zihnini kaçınılmaz olarak temsilin doğasıyla bağlantılı düşüncelere sevk eder ve bu bağlamda öteden beri, hatta en başından bu yana Avrupalı temsiline muhtaç ve bağımlı bir Afrika imgesinin ortaya çıkmasına neden olur. De Certeau'un belirttiği gibi "*temsillerin gerçek adına konuşmasına, ancak üretildikleri koşulları unutturmaları koşuluyla izin verilir*" (de Certeau, 2009: 11). Afrika ve tarihi hakkında söylenebilecekler temsilin siyasal ve söylemsel doğasından muaf tutulamayacaktır ve bu nedenle Avrupalı çıkarları doğrultusunda tarihsel gerçekleri basitçe çarpıtabilir. Dolayısıyla tarihsel olayları kayıt altına almama geleneğinin yanı sıra, bu olayların kim tarafından kayıt altına alındığı da önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Avrupalı Afrikalı adına konuşurken Afrikalıyı aynı zamanda kendi dil ve temsil hapishanesine hapsedmektedir. Hatta Salim'in ifadesiyle Afrikalıyı "yalanla tanıştıran da" (Naipaul, 2015: 34) Avrupalıdır; bu yalanla tanıştırma eylemine öteki konumundaki Afrikalıyı Avrupalının istediği biçimde temsil etme eylemi de dâhildir. Özünde ölümlerle diyaloga girme eylemi içeren ve bu yönüyle diyalojik bir girişim olan tarih yazımı (LaCapra, 1985: 36), ölümlere bir tür yeniden yaşam hakkı tanırken ve onların unutulmalarını engellerken bir yandan da paradoksal biçimde onları

temsilin hapisanesine tıkmakta ve kendileri dışında bir ifade kaynağına mahkûm etmektedir. Avrupalı Afrikalıyı istediği gibi temsil etmekle kalmamıştır; aynı zamanda kendisini de yine kendi istediği gibi anlatmış ve öyle görünmek ve algılanmak istemiştir:

Avrupalılar da herkes gibi altın ve köle istiyorlardı ama aynı zamanda köleler için iyi şeyler yapan insanlar olarak heykellerinin de dikilmesini istiyorlardı (Naipaul, 2015: 34).

Uzamın gelişimle olan paradoksal ilişkisi romanın üzerinde en çok durduğu konulardan biridir. Salim'in aktarımında karşımıza çıkan uzam tarihsel gelişim ve ilerlemenin izlerini yansıtmaktan uzaktır. Avrupalı ya da Arapların uzama müdahaleleri adeta hiçbir şeyi değiştirmemiş gibidir. İnsanlar geçmişteki yaşamlarını sürdürmektedirler. *Nehrin Dönemeci*'nin uzamı, bir başka deyişle, Foucault'nun çağdaş tarih algısına kattığı kopukluğun izlerini yansıtmamaktadır; burada daha çok –eğer bir gelişimden söz etmek mümkünse- doğrusal bir gelişim ve ilerleme süreci söz konusudur. Gelişim ya da ilerleme gibi kavramların gerek kıta içi Afrika'sı gerekse sahil Afrika'sı bağlamında sorunlu kavramlar olabileceği gerçeği Salim'in çocukluğuyla ilgili anılarının aktarımında özellikle kendini belli eder. Bu anı anlatımları özellikle temizlik ve hijyen gibi konular bakımından son derece geri kalmış sağlıklı yaşam alanlarına gönderme yapar. Salim'in aktarımı aynı zamanda şimdinin geçmişin yerini aldığı bir uzamsal ve tarihsel alanı betimler: “Geçmişte olan biten her şey silinip gitmişti, her zaman sadece şimdiki zaman vardı” (Naipaul, 2015: 29). Bu durumun da özünde tarihsizlik olarak adlandırılacak kavramla bağlantılı irdelenmesi mümkündür.

Yine de bu gelişmediği ve ilerlemediği sanılan tarihsel süreç Salim gibi özünde yerli Afrikalı uluslara ait olmayanların nezdinde bir güvensizlik hissinin oluşmasına neden olmuştur. Salim gibiler zamanla her şeye rağmen köken yönüyle kendilerini yakın hissettikleri ulusal ve toplumsal grupların tarihin değişimi karşısında güçten düştüklerini düşünür hale gelmişlerdir. Tarih karşısında bir tür yenilgi olarak algılanabilecek bu durumun karşısında din avuntu kaynağı olarak sunulagelmıştır ancak Salim gibi dinsel inancı çok da sağlam olmayan kişiler için bu kaynak da yetersiz kalmaktadır. Dolayısıyla değişen bir dinsel algılayışın egemenliğini sürdürmeye başladığı bir uzamsal bağlamdan da söz edilebilir. Aslında değişmemiş gibi betimlenen Afrika'da yavaş da olsa bir değişimin varlığını kanıtlayabilecek bu durum daha tinsel ve dogmatik bir uzamın daha seküler ve maddeci bir uzamla yer değiştirdiğinin göstergesi olarak algılanmalıdır.

Salim'in anlatımında siyasal anlamda bir değişimin de ayak seslerinin duyulduğu anlaşılma ile birlikte Afrikalının olası bir siyasal değişime Avrupalıdan daha az hazırlıklı olduğu ortadadır; bu bağlamda da Afrikalının değişime dirençli bir tavır takındığı iddia edilebilir. Avrupalı planlar yapmakta ve hatta olası bir olumsuz gidişata karşı alternatif planlar hazırlamaktadır; oysa Afrikalı “körlemesine yaşamaya” (Naipaul, 2015: 35)

devam eder ve siyasetten uzak durur. Yaklaşmakta olan uzamsal değişim birilerini basitçe ülkeden ayrılmaya sevk ederken Salim inatla aynı uzamın sınırları içerisinde kalmayı deneyecektir. Nihayetinde postkolonyal uzam belirsizliğin hüküm sürdüğü bir uzam niteliği taşımaktadır ve belirsizlik karşısında daha net görüntüler arayanlar farklı uzamlara yolculuğu çoktan göze almış durumdadırlar. Salim aslında kendisinin de olumlu koşullar sağlamayacağını pekâlâ bildiği bir uzamda kalmayı adeta inatla istemektedir. Mevcut uzamın çok da iyi yaşam ve gelişim koşulları sunamayacağını o da bilmekte ancak bu gerçeği kendisine itiraf etmekte zorlanmaktadır; tek yapabildiği “gerçekten saklanmak”tır (Naipaul, 2015: 37). Salim’in ailesine kıyasla daha zengin bir aileden gelen İndar’ın “Burada işimiz bitti. Afrika’da yaşamak için güçlü olman lazım. Biz güçlü değiliz. Bir bayrağımız bile yok” (Naipaul, 2015: 36) sözleri Salim’in gerçeklikten kaçarak yaşamını sürdürme çabasına kesin bir darbe vurur ve Salim bunun üzerine kimseyi koruyamayacağına, kimsenin de kendisini koruyamayacağına, etrafında kendisi gibi yaşamaya çalışanların sadece gerçekten farklı biçimlerde kaçmayı denediklerine ikna olur:

... Ayrılmam gerekiyordu. Kimseyi koruyamazdım; kimse beni koruyamazdı. Kendimizi koruyamazdık, sadece çeşitli şekillerde gerçekten kaçabiliydik. Aile malikânesinden ve cemaatimizden ayrılmam gerekiyordu. Cemaatle kalmak, onlarla birlikte oradan oraya gitmem gerekiyormuş gibi davranmak, onlarla birlikte mahva sürüklenmek demektir. Sadece tek başıma olursam kendi kaderimi belirleyebilirdim. Tarihin bir dalgası -bizim unuttuğumuz, Avrupalıların henüz okumadığım kitaplarında yaşayan bir kısmı- bizi buraya atmıştı. Hayatlarımızı kendi bildiğimiz gibi yaşamıştık, yapmamız gerekenleri yapmış, Tanrı’ya tapmış ve buyruklarına itaat etmiştik. Şimdi -İndar’ın sözlerini aksettiriyorum- tarihin başka bir dalgası bizi silip süpürmeye gelmişti (Naipaul, 2015: 38).

Postkolonyal Afrika uzamının beklenmedik siyasal devrimlere, aniden ilan edilen bağımsızlıklara ve bu ani bağımsızlıkların beraberinde getirdiği karmaşa, vahşet ve ölümlere sahne olması kişilerin yaşamlarının da belirsizlik ekseninde sürüp gitmesine ve dolayısıyla uzamdan kaçıp kurtulma isteklerinin artmasına yol açar. Afrika uzamında kaçış ya da yerinden ayrılma paradoksal biçimde daha emniyetli mekâna kavuşma anlamı taşıyabilmektedir. Güvende hissetmeye duyulan ihtiyacın belirleyici niteliği kıtanın özellikle iç kesimlerinde açıkça hissedilir. Nasreddin gibi öngörülü kişiler uzamda ortaya çıkabilecek en ufak emniyetsizlik olasılığını önceden tahmin edip buna uygun tedbirler aldıkları, daha doğrusu kaçtıkları için postkolonyal Afrika uzamının hızlı siyasal değişimlerinin yol açtığı olası değişikliklerden en az zararlı kurtulmayı başarırlar. Salim’in kitiçlerine, Afrika’nın içsel uzamına kaçışı bu bağlamda biraz farklı değerlendirilmelidir; Salim zaten sahilde yaşamaktayken sahilin getirdiği bunalımlar yüzünden tersi bir istikamete doğru kaçmak zorunda hissetmiştir. Bu kaçışın sonunda vardığı kent siyasal belirsizlik ve karmaşanın yıkıma uğrattığı bir yerdir ve Salim bu kentte orada kalmak zorunda kalanlarla, yani bir şekilde oradan kaçmayı başaramayanlarla

ekonomik anlamda bir mahrumiyet yaşantısını deneyimlemeye başlar. Elektrik, su, gaz gibi temel yaşam gereksinimlerinin bile elde edilemediği bir mahrumiyet yaşantısıdır bu. Erica L. Johnson'ın ifadesiyle Salim ve diğer karakterlerin deneyimlediği uzam “tekinsiz bir postkolonyal kent” (Johnson, 2010: 209) uzamıdır.

Afrika'nın kıta içlerinde sömürgecilerin ayrılışı ve Afrikalının yeniden kendi kıtasının sahibi olma isteği adeta yeni bir tarihin başlangıcı olarak düşünülebilirse de bu isteğin uygulamaya yansımaları sorunlu olmuştur. *Nehrin Dönemeci* tarihsel dönüşümü salt sömürgeciye ait izlerin inadına yok edilmesi olarak algılayan bir zihnin açmazlarını ironik biçimde ortaya koyar. Sömürgecilerin anıtları içerdikleri değerli maden kısımları çalınarak yıkılır, cadde isimleri değiştirilir, eskinin mülkleri ortak mülke dönüştürülür. Salim'in gözünde bütün bu olup bitenler tecavüzcünün anısını silme çabasıdır ve Afrikalının sonuçları düşünmeden yıkma isteğinin göstergesidir (Naipaul, 2015: 45). Aynı zamanda bu, sömürgecinin elinde değişen uzamın eskiye geri dönme çabasıdır çünkü yakılıp yıkılan yerlerin, bir zamanların meşhur sokak ve caddelerinin yerini orman almaktadır. Bir başka deyişle, mekânsal bağlamda sömürgecilik öncesi Afrika'nın coğrafyası adeta yeniden hüküm sürmek istemektedir. Salim için bu görüntü ve harabelerin arasında yaşamak zaman hissini altüst olmasıyla eşit; Salim kendisini geçmişten değil de gelecekte gelmiş bir hayalet gibi hisseder. Kendi yaşamının ve amaçlarının çoktan başkaları tarafından yaşandığı hissine kapılır. Dolayısıyla postkolonyal Afrika uzamında zamanın doğrusal akışının bile kesintiye uğradığı görülebilmektedir. Zaman Salim'in zihninde kaybettiği bir şey olarak var olmaya devam edecektir (Naipaul, 2015: 48).

Salim'in Nasreddin'in kaçıp kurtulduğu kasabaya vardığında oluşan ilk izlenimleri böylesi harap olmuşluk imgeleriyle yüklüdür. Siyasal belirsizliğin getirdiği yıkımı deneyimleyen görece kozmopolit kasaba halkı Salim gibi yeni gelenlere karşı da ihtiyatlı davranmak zorunda hisseder. Bu nedenle Salim'in burada sosyal bir yaşamı sürdürmeye başlaması o kadar da kolay olmayacaktır. Salim başlarda her ne kadar buradan istediği zaman ayrılabileceğini düşünse de zamanla hiçbir yere gidemeyeceğini fark eder. Bunun en önemli nedenlerinden biri kaçıp geldiği sahil kesiminde de isyanların ve siyasal belirsizliklerin baş göstermesidir. Sahildeki bu durum Salim'e göre Afrika'nın değişmez kurallarından birinin, yani güçsüzlerin güçlülere kaybedişinin bir kez daha ortaya çıkışından başka bir şey değildir.

Naipaul'un aktarımında sömürge dönemleri daha barışçıl ve güvenli bir yaşamın sağlandığı dönemler olarak sunulur. Sömürge dönemi Salim'e göre “mucizevi [bir] barış ortamı” (Naipaul, 2015: 55) sağlamış ve bu dönemlerde insanların uzamlar arasında daha güvenli bir biçimde seyahat edebilmeleri mümkün olmuştur. Oysa bağımsızlık dönemi farklı kabileler ve dolayısıyla uzamlar arasındaki yolculukları daha tehlikeli bir hale getirmiştir. Bağımsızlık sonrası mal güvenliği de tehlike altına girmiş ve hırsızlık vakaları artmıştır. Bağımsızlık sonrası özgürlük kavramının

kendisini belki de tek gösterebildiği olgu ise cinsel ilişkiler olmuştur; tehlike düzeyi giderek artan bir uzamda insanların özgürce yaşayabildikleri tek deneyim cinsel ilişkidir. Salim'in yerli Afrikalı kadınlarla yaşadığı günlük, hatta anlık cinsel birliktelikler onun için aslında katlanılması zor bir yeni uzamdan kaçış yolu gibidir. Mevcut uzamın medeniyetten uzaklığı Salim'in ilgiyle okuduğu popüler bilim dergilerinde yer alan son bilimsel gelişmelerle ilgili haberleri yanındaki yerli gençlerle paylaştığı durumlarda iyice açığa çıkar. Bu, aynı zamanda Afrika uzamının geri kalmışlık, Avrupa ve Amerika gibi gelişmiş ülkelerin ise medeniyet ekseninde değerlendirilmesinin önünü açan bir ikili karşıtlığın somutlaşmış halidir. Salim'e göre bilimsel gelişme alanında ilerleyen beyazlar yerli olsun ya da olmasın bütün Afrikalıların dilinde politize edilmiş bir ifade olan "adamlar" sözcüğüyle anılmaktadır. "Adamlar" sözcüğü üreten, icat eden, keşfeden beyaz adamlarla umutsuzca özdeşleşme isteğinin bir yansıması olarak kullanılmaktadır; beyaz adamın kolonyal düzende siyahları baskı altına alma adına yapıp ettiği her şey "adamlar" sözcüğünün dışında bırakılmaktadır:

... Bu şekilde söz ettiğimiz "adamlar" çok çok uzaktalardı, o kadar ki beyaz bile olamazlardı. Tarafsızdılar, iyi tanrılar gibi bulutların üzerindeydiler. Biz onların nimetlerini bekler ve sanki onlardan biz sorumluyumuz gibi bu nimetlerle hava atardık...Aslında ben ve kasabamızdaki bana benzeyen bütün o Asyalılar, Belçikalılar, Yunanlar da o "adamlar"dan [Ferdinand] kadar uzaktık (Naipaul, 2015: 67).

Salim'in bu itirafı içinde bulunulan ve yaşanan uzamın köken ve kültür bakımından oraya ait olmayan herkesi kendisine benzettiği gerçeğine gönderme yapmaktadır. Bir başka deyişle, insan içinde bulunduğu çevrenin ve zamanın üretimidir ve kendilerini yerlilere kıyasla daha gelişmiş bir kültüre mensup olarak görmeye alışmış Asyalılar, Yunanlılar ve Belçikalılar da aslında gelişmişlikten en az yerli Afrikalıları kadar uzaktırlar. Afrika uzamı barındırdığı farklı etnik oluşumları zamanla kendisine benzetmektedir. Bu gerçeği fark etmesi üzerine Salim kendisine öğretmenlik taslamaya çalıştığı ve bir anlamda küçümsediği Ferdinand gibi yerlilere yönelik bu tavrından vazgeçmek zorunda kalır ve özde kendisi de dâhil olmak üzere orada yaşayan herkesin oraya özgü bireylere dönüştüğünü anlar.

Yine de Ferdinand gibi delikanlı yerlilerin zihni yerli Afrikalının beyaz adama karşı hissettiği kin ve nefret imgeleriyle doludur ve bu zihinler Afrika kıtasının yükselişte, dünyanın geri kalanının ise çöküşte olduğuna adeta zorla ve mesnetsiz olarak inanmayı sürdürürler. Bu yönde bir zihinsel gelişim süreci Afrika'nın geleceğinin zorlu günlere gebe olduğunun göstergesi gibi algılanmalıdır çünkü barışçıl değildir. İdeolojik eğitim bu zihinsel gelişimi destekler niteliktedir; Salim kendisi gibi fazla eğitim almamış, özünde de yerli Afrikalı olmayan İtalyan ve Yunanlar ya da Maheş gibi kişileri bu ideolojik eğitimin şekillendirdiği zihinlere sahip yerli ve öfkeli genç Afrikalılarından ayrı tutar ve eğitimsizliğin karmaşık bir dünyayı daha basite indirgemeyi sağladığına inanır. Ancak bu düşünce ironik izler taşımaktadır çünkü az eğitim almış olmak bir yandan huzurun sağlayıcısı

gibi görülürken bir yandan da uygarlıklar tarafından kolayca güdülmeyi sağlayan şeydir (Naipaul, 2015: 78). Salim'in yorumu sömürünün salt Avrupalı eliyle yürütülmediği, aslında yerli güç ve iktidar odaklarının da neredeyse Avrupalılar kadar kendi egemenliği altındaki insanları sömürmeye çalıştığı gerçeğinin ifadesidir. Dolayısıyla Afrika uzamının belki de tek gerçeği sömürüdür. Savaş ve barış zamanlarının değişmeyen olgusu da odur ve Afrika tarihi bir av-avcı mücadelesinin bütününden ibarettir adeta:

... Şimdi bir nevi barış vardı; ama biz hepimiz –Asyalılar, Yunanlar ve diğer Avrupalılar- hâlâ çeşitli şekillerde izi sürülecek avlardık...Bu toprakların tarihinde vardı bu; burada insanlar hep av olmuşlardı (Naipaul, 2015: 80).

Bu yerli Afrikalının zihnine de yerleştirilmiş bir gerçektir. Hukuksuzluk ve kanunların işlemeyişi postkolonyal Afrika uzamının tipik bir başka olgusudur. Sömürge zamanının kendince kurduğu düzen sistemin kendine özgü zalimlikleri ve sahtekârlıklarıyla lekelenmiş ve kusurlu kalmaya adeta mahkûm olmuştur. Postkolonyal uzam ise süregelen bir düzensizliğin ve kanunsuzluğun sisteme dönüştüğü bir dünyadır; bu dünyada yönetmelikler ve kanunların yerini rüşvet almıştır. İnsanların haklı ya da haksız çıkmaları da rüşveti kabullenmeleri ya da kabullenmemelerine göre belirlenmektedir. Rüşvet talep eden memurlar adaletin belirleyicisi konumuna gelmişlerdir. Aslında uzamın memnun edici neredeyse hiçbir unsuru yok gibidir; örneğin yemekler de hoşnutsuzluk yaratan pek çok unsur arasında yer alırlar. Salim için de yemekler bir derttir. Bu son derece bereketli topraklarda yenecek bir şey bulamamak ironiktir. Sömürgecilik kıtanın zenginliklerinden faydalanırken geriye yenecek pek bir şey bırakmamış gibidir ya da zenginliğin Avrupalıya aktarılmasıyla yerlinin fakirleşmesi birbirine paralel olmayan biçimde gelişim göstermiştir.

Tek derdi yemekler olmamakla birlikte yemeklerden de sıkça şikâyet eden Belçikalı bir lise öğretmeninin son çare olarak Afrika uzamından kaçmayı tercih etmesi *Nehrin Dönemeci*'nin Afrika uzamının sadece fırsat bulunduğu kaçılacak bir uzam olabileceği düşüncesinin yansımalarından biridir. Yine de Salim'in anlatımında her şeye rağmen kalmayı tercih eden Peder Huismans gibiler de vardır. Lise müdürü Huismans inanç ve uygulamalarında medeniyet fikrini somutlaştıran (Dulai, 1991: 316) bir kendini adanmış birey olarak Afrikalıyla teması yitirmemek adına iç köyleri sık sık ziyaret etmek gibi eylemler gerçekleştirir. “Ürkütücü maskeleri hatırlatan” (Naipaul, 2015: 83) Afrikalı yüzünün aksine Huismans'ın yüzü Salim'in bazı Avrupalılarda gördüğü, Araplarda ya da Hintlilerde asla görmediği “bitmemiş” bir yüze sahiptir (Naipaul, 2015: 86). Yüz imgesi romanın iki tarafı konumundaki Afrikalıyla Avrupalı, daha doğrusu Batılıyla Doğulu arasındaki zıtlığa gönderme yapmaktadır ve Naipaul'un aktarımı Doğuluyu William Blake'çi bir tarzda kötüleştirmeye ve masumiyeti yitirmiş olmaya daha yakın gibi sunarken Batılıyı masumiyete daha yakın olan olarak temsil eder.

Peder Huismans bir misyonerden beklenmeyecek derecede Afrikalı inancına saygı duyar ve yerlilerin maskelerinde ve oymalarında derin dinsel anlamlar arar. Ancak aynı Huismans Afrika'nın siyasal gerçeklerine ve geleceğine kayıtsızdır. Onun maske ve oymalarda bulunduğu Afrika uzamı Salim gibilerin algıladığı ve deneyimlediği Afrika uzamından çok farklı olarak sürekli yeniliklere olanak ve zemin hazırlayan bir uzamdır. Salim için genellikle geri kalmışlık göstergeleri ve olumsuz nitelikler barındıran Afrika uzamı Huismans için yerlinin el yapımı eşyalarında kendini belli eden yeniliklerle doludur. Peder Huismans kendisini tarihsel bağlamda da önemli ve değerli bulur; adeta bir misyon için özel olarak seçilip Afrika'ya gönderilmiştir. Nehrin dönemeci onun nezdinde tarihsel değişim ve gelişmelere karşın önemli konumunu hiç yitirmeyecek olan bir uzamsal kavuşum ve birleşim noktasıdır. Huismans tipik sömürgeci zihnini de örnekleyen biridir aynı zamanda; ona göre sömürgeciler aslında Afrika uzamını daha yaşanılır hale getirme gibi yüce bir görevle işe girişmişlerdir.

Yine de bütün o maskeler, oymalar ve sanat eserlerinde ortaya çıkan yeniliklerle dolu Afrika ve Afrikalı imgesi aslında ölmekte olan bir sahici Afrika'nın son örnekleri niteliğindedir. Peder Huismans da bu son örnekleri yitip gitmekten kurtarmaya çalışan bir tür toprak üstü arkeoloğudur. Örnekleri bulup edinmesi için toprağı itinayla kazması gerekmez; köyleri ziyaret etmesi yeterlidir. Salim'in gözünde ise bu maskeler ve oyma eserlerin değişen Afrika uzamında herhangi bir dönüştürücü gücü kalmamıştır ve ölmekte olan bir Afrika uzamına aittirler. Aslında yaptıkları tarihler çok yakın dönemleri işaret etmektedir ancak Salim için adeta yüzyıllar öncesinin Afrika'sını temsil etmektedirler. Afrika bir miladın eşliğindedir ancak bu milat daha sahici olanın yok olması pahasına gerçekleşecektir. Bu bağlamda Peder Huismans da Salim'in haklı tanımlamasıyla "son, şanslı şahit" (Naipaul, 2015: 92) olarak bir geçmişin ve uzamın yok oluşuna tanıklık ederken ondan son kalanları toplamaya çalışmaktadır.

Salim'in Afrika'nın içlerine göç ederek yeni deneyimlediği uzam onu bulunduğu yere adeta hapsedmiş gibidir. Bu nedenle bu uzamın daha derinliklerine doğru gitmeyi istemez; hakkında daha çok şey bildiğini sandığı nehrin civarında ve belli uzamsal noktalarda var olmayı tercih eder. Seyahatleri de kısıtlanmıştır çünkü zaten geldiği sahil kesimleri dikkate alındığında epey uzağa gelmiştir. Ormanın iç kesimleri ise başlı başına tehlikelidir. Köylerden kasabaya doğru bir göç dalgası söz konusudur. İç kesimler bunun yanında bittiği sanılan kabile savaşlarının yeniden başladığı haberleri eşliğinde anılan yerlere dönüşmüşlerdir. Postkolonyal uzam Afrikalı yerlinin paradoksal biçimde kendi insanı tarafından da sömürüye maruz kaldığı tuhaf bir dönem getirmiştir. Haliyle Salim için de ilk başta nispeten güvenli bir uzam olarak var olan yeni yerleşim yeri savaş tehdidinin altına girmiştir. Bunun yanında tipik postkolonyal ülkelerin siyasal bağlamda deneyimledikleri gibi askeri rejimle yönetilme kaderiyle karşı karşıya kalınmıştır. Salim bu savaşta tarafsızdır ve hem yerli halktan hem de askeri rejimin temsilcisi olan askerlerden korkmaktadır: "Kimsenin

kazanmasını istemiyordum; eski dengenin sürmesini istiyordum” (Naipaul, 2015: 97). Bunun nedeni elbette kötü de olsa bir dengenin ve düzenin varlığının belli bir yaşam garantisi anlamına gelmesidir; Salim’in gözünde bu dengenin bozulması Afrika uzamının ayaklanmalara müsait yapısının bir kez daha ortaya çıkması demektir. Dolayısıyla olası bir ayaklanma durumuna karşı Salim kendince acil kaçış tedbirleri alır. Afrika uzamı yerli Afrikalının yabancılarla kıyasla kendisini çok daha kolayca adapte edebildiği koşullara sahiptir. Yerli Afrikalı için kaçıp bir şekilde köken yönüyle bağlı olduğu bir kabileye, ataların yanına dönüp kaybolmak mümkündür ancak yabancı Afrikalı Afrika uzamının her yerinde yabancıdır. Yabancı için Afrika’da yaşam bir dayanma ve sabretme sürecini inatla sürdürmek anlamına gelmektedir. Korku ne kadar uzun süreceği belli olmayan bu sürece eşlik eden en baskın duygudur. Salim’in yeni yerleştiği kasabada kendisine yakın bulunduğu Hint kökenli Maheş ve eşi Şoba için de hep böyle olmuştur.

Bağımsızlık sonrası dönemde romanın geçtiği adsız Afrika ülkesinde bir devlet başkanı görevdedir. Başkanın temel amacının ülkesini dış dünyaya, özellikle de Avrupalılara bir fırsatlar diyarı olarak tanıtmaya olduğu sezilir. Köhne görüntüsüne rağmen kasabadaki Van der Weyden oteli uzamsal bağlamda başkanın bu düşüncesini somutlaştırma girişimlerinin kasaba ayağının başlatılacağı ve adeta Afrika’nın ortasında bir Avrupa modernitesi yaratma projesine zemin hazırlayacak olan yerdir. Bunun göstergesinin lobisinde oturan beyaz adamlar olması ise hayli ironik ve paradoksaldır: “Afrikalıların hafızalarının zayıf olması iyi bir şey. Onları intihardan kurtarmaya gelenlere git de bir bak” (Naipaul, 2015: 103). Maheş’in Salim’e söylediği bu sözler tarihin kaydını tutmayıp ondan ders çıkarmayan Afrikalı imgesini bir kez daha pekiştirirken bir yandan da aslında Afrika’nın mevcut düzensizliğinin temel sebebi olan beyaz adama Afrika’yı kurtarma görevi verilmesinin tuhaflığını akıllara getirir. Beyaz adamlar ülkeye gelmiş ve yeni başkanın emri doğrultusunda eski düzene ait ve onu temsil eden belli isimleri yeri geldikçe halkın gözü önünde öldürmektedirler. Afrikalı Afrikalının ölümüne sevinmektedir ve öldürme işinden bizzat sorumlu olan beyaz adamlara herhangi bir sorumluluk yüklenmemektedir. Başkanın bu eylemlere ön ayak olması Salim’e göre onun insanlara artık başkentte bir yönetici olduğunu gösterme biçimidir. Postkolonyal Afrika uzamında ilginç olan yöneticisiz bir ülkenin yönetici geldikten sonraki ülkeye kıyasla daha bağımsız ve özgürlükçü olabilmesidir. Bir başka deyişle, düzensizlik Afrika uzamında zaman zaman paradoksal biçimde düzen fikrinden daha çok bağımsızlık getirebilmektedir. Yine Afrika uzamında geçerli olan bir kural şiddetsiz bir çözümün geçerlilik kazanamaması ve güvensizlik hissinden kurtulmanın bir türlü mümkün olmamasıdır: “Sabahleyin uyansak ve dünyanın büzüşüp sadece bildiğimiz, güvenli şeylerden ibaret kaldığını görsek” (Naipaul, 2015: 109). Salim’in bu sözleri aynı zamanda olası değişimlerin Afrika uzamında sıklıkla olumsuz sonuçları olduğu gerçeğinin bir kez daha ifade edilmesidir.

Başkentteki Büyük Adam olarak nitelendirilen postkolonyal düzenin başkanı tarafından gerçekleştirilen birtakım düzenlemeler nispi rahatlama döneminin öne çıkmasını beraberinde getirmektedir. Resmi daireler hayata dönmüştür; kasabada yeniden bir işlevsellik havası oluşmuştur. Havaalanı hizmete girmiş, buharlı seferleri tekrar başlamıştır. Piyasada para vardır ve nüfus artışı gözlenmektedir, her ne kadar Salim bu nüfus artışını çöp yığınlarının oluşumuyla bağlantılandırıp artışın medeniyet seviyesine olumlu etkisinin olmadığını ima etse de. Salim'in çöp yığınları ilgili bir gözlemi, bu yığnlara karşı yeni yönetimin aldığı bir tedbirin, yani sıkı bir dezenfekte etme sisteminin yürürlüğe konmasının, eski bir kolonyal uygulamanın suiistimali olduğu yönünde kuşkular uyandırır çünkü bu uygulamayı yönetim adeta bir tür para kaynağı gibi görmeye başlamıştır. Postkolonyal uzamların tipik bir özelliği gibi algılanabilecek adaletsiz vergilendirme sistemleri Salim'in adsız kasabasında da etkisini göstermeye başlamıştır. Salim'in şu ifadeleri kurulmak istenen yeni düzenin gerçek doğası hakkında yeterli ipuçları vermektedir: “Nakit parayla hizmet veren bütün herkes –sağlık memurları gibi- çok enerjikti, daha doğrusu enerjik olmaları sağlanabiliyordu –gümrükçüler, polis, hatta ordu. Yönetimin içi ne kadar boş olsa da göz dolduruyordu; başvurabileceğiniz birileri vardı. Yöntemini bildiğiniz müddetçe işinizi gördürebiliyordunuz” (Naipaul, 2015: 122). Görüldüğü gibi yeni düzen aslında göstermelik bir yeni düzendir; işler eskiden olduğu gibi rüşvet ve adam kayırma ilkeleri üzerinden yürütülmektedir. Bunun yanında örneğin ordu mensupları gibi resmi otoriteyi temsil edenler fildişi avcılığı, altın hırsızlığı ve kaçakçılık gibi gayrimeşru işlerle uğraşmaktadırlar. Hemen her yerde görülmeye başlayan başkanın portresi ve ulusal bayrak bu kişiler için sadece bir fetişti ve onların algılayışında kendilerine yetkileri dışında bir şeyler yapabilme hakkı tanıyan simgelerdir. Sahtekârlık derecesi sahip olunan rütbe ve konumun derecesine göre artmaktadır; daha üst rütbeliler daha üst düzey sahtekârlıklara taliptirler. Salim'in ve aslında Naipaul'un gözünde fildişi ve altın gibi kavramlar kölelerle birlikte eski Afrika uzamına dönüşün simgesidirler: “Fildişi, altın –köleleri de ilave edin, eski Afrika'ya dönmüş gibi olursunuz” (Naipaul, 2015: 127). Bu kanundışı ortam kanundışı para kazanmayı da kolaylaştırmış haldedir; Salim de bunun farkındadır ancak postkolonyal Afrika uzamının en tipik özelliklerinden birinin meşruluk ilkesinin değişkenliği olması nedeniyle gayrimeşru yollara yeltenmekten çekinir. Mevcut günlerin meşru kabul edileni sonraki yılların gayrimeşru olarak kabul edilenine dönüşebilir ve hapishanenin yolunu açabilir. Maheş gibiler Salim'e göre mevcut durumun kural dışılığından daha çok yararlanma yanlısıdır; Maheş'e göre rüşvetle her sorun çözülebilir ve gayrimeşru kazancın doğasını sorgulamak Afrika uzamında geçerliliğini yitirmiştir: “Burada ne doğru ne yanlış olmadığından değil. Burada doğru diye bir şey yok” (Naipaul, 2015: 127). Maheş postkolonyal Afrika uzamının yasadışı kabul edilen ticari işlere zemin hazırladığının ve bu durumdan

faaydalanılması durumunda epey para kazanılabileceğinin farkındadır; bu yüzden ticaretin ahlak boyutunu göz ardı etmeyi açıkça kabullenmiştir.

Önceki dönemlerin tehlikeyle özdeş görülen yerel uzamları Başkan'ın gelişinin ardından ülkenin bir tür illegal kapitalistleşme serüvenine atılmasıyla birlikte heyecan verici fırsatlar diyarına dönüşmüş, Afrika'nın içleri ve bu arada özellikle orman bir tür Afrika rüyasının gerçekleştirilebileceği yerlere dönüşmüştür ancak bu rüya ve beraberinde getirdiği olası kazançlar ironiyle yüklü tanımlamalara mahkûmdurlar: "O boş, aylak zamanlarda ormana karşı kayıtsız kalmıştı; isyan günlerinde bize sıkıntı vermişti. Şimdi bizi heyecanlandırıyordu -kullanılmamışlığın vaadini taşıyan, kullanılmamış bir toprak. Burada bizden önce başkalarının olduğunu ve onların da aynı şeyleri hissettiklerini unutmuştuk" (Naipaul, 2015: 131). Postkolonyal Afrika uzamı ilginç ve ironik bir biçimde bir kez daha sömürüye açıklık niteliğiyle birlikte anılır hale gelmiştir; sömürü kıtanın değişmez kaderi gibi görünmektedir. Salim bile kendisini eskiye kıyasla daha enerjik hissetmektedir ama bunun nedenini bir türlü kesin olarak anlayamaz. Yeni düzen Afrika uzamının kolay kolay sahip olmadığı bir özelliği bölgeye kazandırmış gibidir: sıradanlık. Tehlikeyle örülü bir yaşam sürmeye alışmış yöre insanları için sıradanlık paradoksal biçimde sıkılmaya yol açar.

Afrika uzamının ortasında modern bir cennet yaratma amacıyla oluşturulan, İndar'ın da içinde inşa edilen üniversitede ders vereceği Özel Bölge Salim'in zihninde Afrika'nın gerçek uzamına zıtlık teşkil eden, sanal bir dünyadır. Özel Bölge'de yaşayanlar da benzer biçimde gerçekdışıdır: "Özel Bölge'de yaşayanlar turist gibiydiler ama para harcamıyorlardı- orada her şeyleri vardı. Bizimle ilgilenmiyorlardı; biz de onların korunan insanlar olduklarını düşünüyor, buranın gerçek hayatından kopuk, bu yüzden de tam gerçek olmayan, daha doğrusu bizim kadar gerçek olmayan insanlar olarak görüyorduk" (Naipaul, 2015: 157). Ülkenin yeni başkanının yaratımı olan Özel Bölge'nin gerçek Afrikalılar tarafından çok da sorgulanmaması, keşfedilmemesi, bir başka deyişle bir gizem olarak varlığını sürdürmesi istenmektedir. Salim de devletin bu yöndeki isteğinin farkında olduğu için Özel Bölge'yi görülmemesi gereken mahrem bir uzam olarak düşünür. Bunun yanında Özel Bölge'de oturma ve çalışma izni verilenlerin gizemli bağlantılara sahip kişiler olduğunu düşünmekten kendini alamaz. Bununla birlikte, Salim İndar sayesinde Özel Bölge'yi ve onun Afrika uzamıyla zıtlık teşkil eden uzamsal yapısını keşfetme şansı bulacaktır. Burada inşa edilmiş olan betonarme evler Afrika koşullarına kıyasla donanımsal olarak çok daha üstün haldedir. Evlerin hizmetçileri vardır ve oturanlara belli bir düzeyin üstünde itibar sağlandığı açıktır. Tipik postkolonyal Afrika uzamıyla zıtlık teşkil eden yalnızca evler ve onların teknik donanımları değildir; Özel Bölge'de yaşayanlar, daha doğrusu orada çalışmak üzere davet edilen İndar gibi 'seçilmişler' de yerli halkla ve Salim gibi köken yönüyle yerli olmadığı halde yıllardır orada yaşayan, bir yönüyle Afrikalılaşan yabancılarla zıtlık teşkil ederler: "Bir süredir kasabaya geldiklerini gördüğümüz yeni türden

yabancıları bunlar. Onları Afrika giysileriyle görmüştük; bizim temkinimize hiç benzemeyen neşelerini görmüştük; buldukları her şeyle mutlu oluşlarını. Onları parazit, başkanın gizli bir emeline hizmet eden yarı tehlikeli, dikkat edilesi kişiler olarak görmüştük” (Naipaul, 2015: 158). Salim Özel Bölge’yi ve oradaki konforlu yaşam koşullarını birinci elden gözlemleyince bir kez daha kendisinin ve kendisi gibi kasabalıların dünyaya kapalı ve atıl konumlarının farkına varır. Ne Metty’le paylaştığı kendi yaşamı, ne de Şoba ve Maheş’in ve kasabadaki İtalyanlar ve Yunanlıların yaşamlarında bir heyecan unsurunun kalmadığını acı bir biçimde tekrar fark eder. Kasabayla Özel Bölge’nin uzamsal fark Salim’in şu tanımında kendisini açıkça bir kez daha belli eder:

... kasaba ile Özel Bölge arasındaki o birkaç kilometreyi kat etmek, biraz ayarlama yapmak, yeni bir tavır takınmak ve her seferinde adeta yeni bir ülke görmektir (Naipaul, 2015: 159).

Salim bu farkın her seferinde daha net bir biçimde gözünün önüne serildiğini fark ettikçe, kendisini Özel Bölge yaşamına daha ait hissetmeye başlayacaktır. Bu onun için adeta bambaşka bir dünyaya adım atmakla eş değerdir. Özel Bölge’de yaşayanların sahip olduğu şeyler ve olanaklar kasabadakiler için düşünülmesi bile adeta mümkün olmayan bir yaşam standartları bütününe, dünyayı algılama şekline ve yaşam canlılığına gönderme yapar. Afrikalı sözcüğünün algılanışında ve içerdiği anlamlarda bile kasabayla Özel Bölge arasında farklılıklar söz konusudur; kasabada Afrikalı altın düşkünü, sıradan bir insanı betimlemede kullanılırken, Özel Bölge’de Afrikalı “herkesin yaratmak için ter döktüğü yeni bir insan”ı simgeler (Naipaul, 2015: 161). Özel Bölge özellikle de bu açıdan, yani ideallerin varlığı ve desteklenmesi açısından ayrı bir konum arz eder; kıtaya yeni bir heyecan katmakta ve kötümser, bıkkın havaya bir alternatif oluşturmaktadır. Afrika imgesi Özel Bölge’de yeniden inşa edilmektedir ve Salim gibi biri için bile bu girişim romantik bir coşkunluğun göstergesidir. Özel Bölge bunun yanında Ferdinand gibi bir zamanlar Afrika ve onun geleceği hakkında temelsiz fikirlerle beslenenleri bile bambaşka bireylere dönüştürme kapasitesine sahip olarak betimlenir. Özel Bölge’de Ferdinand gibi bir radikal olunacaksa bile öncelikle onun altyapısı sağlanmaktadır; bir başka deyişle, Özel Bölge’de eğitim alanlar hangi eğitimi alırlarsa alsınlar, bu eğitimi sağlam almaları amaçlanmaktadır.

Adeta absürt bir yaşam sürdürdüğünü düşünen Salim Avrupalılara ait farklı tarihsel belgeleri inceleme şansı elde edince Afrika tarihinin öğrenilmesine yönelik bir ilgi duyar ancak bu ilgi de kısa ömürlü olacaktır. Salim’in bu bağlamda söyledikleri tarihinin işlevi ve rolü açısından soru işaretleri uyandıracaktır. Ona göre tarihçi gidip bizzat görmediği, insanlarıyla konuşmadığı bir yerin tarihi hakkında ahkâm kesmemelidir. İşte bu nedenle Raymond’ın yazdıklarını basitçe eksik bulur. Salim’e göre bir yerin tarihini en iyi bilenler o yerde bizzat yaşayanlar ve o yerin yerlisi olanlardır. Afrika hakkında ne kadar detaylı incelemeler ve araştırmalar

yürütülürse yürütülsün, bu incelemeleri yürütenler bu kıtaya ilgili İndar'dan, Nasreddin'den ve hatta Maheş'ten daha az şey bilirler.

Salim tarihin ve yaşamın rastlantısal yönüne de sık sık vurgu yapar ve buna inanır. Bu inancın oluşumuna yol açan şey değişen bir uzamın değişen düzeninin insanlarda yarattığı belirsizlik hissidir. Salim Başkan'ın politikalarıyla Afrika uzamının değişmeye başladığını bilir ve bu süreci dikkatlice gözlemler ancak bu değişim rüzgârı aynı zamanda öteden beri var olan sabitlik ya da tekdüzelik olgusunun altını oymuştur. Bir başka deyişle, eski uzam ve onun düzeninin insanlara aşağı yukarı ne sunacağı ya da kaderlerini nasıl biçimlendireceği az çok bellidir; yeni değişimin ise insanlara ne getireceği net değildir. Dolayısıyla Salim gibiler yaşamlarının keyfi bir rotayı takip ettiğini düşünürler:

... her şeyin keyfi olduğu kasabada hepimizin hayatı askıdaydı. Hiçbirimiz hiçbir şeyden emin değildik. Ne yaptığımızı her zaman da bilmeden, kendimizi sürekli bizi çevreleyen keyfiliğe göre ayarlıyorduk (Naipaul, 2015: 250).

Başkan'ın yeni düzeni Raymond gibi sağ kolu olarak nitelendirdiği kişilerin yaşamlarını bile zaman zaman askıda bırakabilmektedir.

Sonuç

Nehrin Dönemeci kaçış isteğinin sadece Afrikalılara ait bir istek olmadığını, neredeyse bütün geri kalmış ülke vatandaşlarının bir kaçış özlemi içerisinde olduğunu vurgular. Bunun temel nedeni söz konusu ülkelerin vatandaşlarının kendi ülkelerinde bulamadıkları emniyettir. Nasreddin'in ifadesiyle farklı ülkelerde şansını deneyen, ancak sıklıkla da hayal kırıklığı yaşayan kendisi gibi insanlar neredeyse gittikleri her yere yanlış zamanda gitmektedirler, ancak asıl ironik olan kendi uzamından kaçanlar için nereye gidilse gidilen zamanın yanlış olacağı gerçeğidir (Naipaul, 2015: 309). İşte bu nedenle kaçış yerine ülkelerin kendi dinamikleri içerisinde geliştirilmeleri daha mantıklı bir yol gibi gözükmektedir, ancak antidemokratik yöneticilerin hüküm sürdüğü çağdaş üçüncü dünya uzamları buna fırsat tanımamaktadır. Bu yüzden Londra gibi kaçarak sığınılan yerler her ne kadar bir cennet havası yaşatmasa da Salim artık bu yeni uzamların koşullarına ayak uydurarak yaşamaya çalışmanın tek seçenek olduğunu düşünmeye başlar çünkü geri dönecek bir yer yoktur:

“Geri dönüş yoktu, geri dönecek bir şey kalmamıştı. Dışarıdaki dünyanın bizi dönüştürdüğü şey haline gelmiştik; var olduğu şekliyle dünyada yaşamak zorundaydık” (Naipaul, 2015: 315).

Salim romanın sonuç bölümünde yeniden Afrika'ya döner ancak uçaktan gördüğü Başkan'ın başkenti ona bir kandırmaca gibi gelecektir. Bir kez daha Afrika uzamının ortasında yaratılmak istenen şeyin gerçeklikle bağı olmayan bir sanal uzam olduğu anlaşılır. Başkan başkentte mini bir Avrupa modeli yaratmak istemiştir; ancak bunun Afrika uzamına pek de

uymadığı açıkça ortadadır. Afrika uzamının belirleyici unsurlarından olan orman bu uğurda ortadan kaldırılmıştır. Ortaya çıkan tabiatla bütünleşik Afrika uzamına uymayan betonarme bir sanallıktır. Salim'in başkent izlenimleri Avrupa'yla rekabet niyetiyle oluşturulmuş olan, ancak bu yapaylık atmosferi içerisinde geleneksel geri kalmış toplumların kaotik yaşamlarını örnekleyen bir ortam havası verir. Her ne kadar benzer kaotik ortamlara ev sahipliği yapsa da, Afrika'nın iç kısımlarındaki köylerde görülen yaşam daha Afrikalı, daha otantiktir.

Salim kendi kasabasına geri dönünce Başkan'ın kendi dükkânı da dâhil yabancılara ait mülkleri kamulaştırdığı haberini alır. Başkan'ın bu eylemin de içinde yer aldığı süreci tanımlamak için kullandığı sözcük 'radikalleşmek'tir. Sözcüğün imaları postkolonyal Afrika uzamında düzenin giderek daha otoriter ve belirsiz bir hal alacağını ortaya koymaktadır. Ekonomik bağlamda da bu böyledir. Zamanla Özel Bölge gibi Afrika'nın ortasında yaratılan küçük cennetler bile giderek daha kötü anlamda Afrikalılaşır. Kasabada ise her taraf canlı renklerle boyansa da, bu renk cümbüşü Salim gibi epeydir oralarda yaşamış kişiler tarafından bile yapmacık ve yabancılaştırıcı görülür. Her yerde öncelikle disiplinin olması gerektiğini hatırlatan tabelalar ironik biçimde hemen her açıdan disiplinini yitirmiş bir düzenin gerçeklikleriyle çelişir. Salim için artık kaçış tek seçenek gibi görünmektedir ve o da zaten bu seçeneği kullanma kararı alır.

Roman tıpkı Başkan'ın, daha doğrusu genel anlamda bütün postkolonyal Afrika'nın yeni düzeninin belirsizliğini anımsatan bir belirsizlikle sonlanır. Salim kaçış yolundadır; gerçekten kaçıp kaçamayacağını garantisi yoktur, ancak bundan daha önemli olan postkolonyal uzamın yerli ya da yabancı bütün Afrikalıları kaçmaya zorlamasıdır. *Nehrin Dönemeci*'nin çizdiği postkolonyal Afrika uzamı adeta kolonyal düzenin özlemle yâd edileceği bir ortamı betimler. Naipaul'un net bir ülke ismi kullanmadan çizdiği resim alegorik biçimde bütün postkolonyal Afrika ülkelerinde benzer belirsizliklerin ve kaosun yaşanabileceğinin göstergesidir. Açıkça ortada olan şudur: postkolonyal Afrika uzamının koşullarında Afrikalı olmayan, dolayısıyla gerçek de olmayan bir düzen oluşturulmak istenmektedir ve bu düzen aslında yüzyılların birikimi olan kokuşmuşluğu ve yozlaşmayı farklı bir düzen altında, daha kötü biçimlerde sürdürmekten başka işe yaramamaktadır. İşte bu nedenle postkolonyal Afrika uzamı kaçış dışında pek fazla seçenek sunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Ashcroft, B. - Griffiths, G. - Tiffin, H. (1995). *The post-colonial studies reader*. Routledge.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana: edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar*. (Çev.: Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı.
- Bhabha, H. (1994), *The location of culture*. Routledge.

- Blunt, A. - McEwan, C. (2002). *Postcolonial geographies*. New York & London: Continuum Collection.
- De Certeau, M. (2009). *Tarih ve psikanaliz*. (Çev.: Ayşegül Sönmezay), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Dulai, S. S. (1991). The ganges flows through Africa: V. S. Naipaul's India and "A Bend in the River". *Journal of South Asian Literature*, Vol. 26, No. 1/2, 303-321.
- Foucault, M. (2017). Of other spaces: utopias and heterotopias. *Facing Value: Radical Perspectives from the Arts*, (Ed.: Maaïke Lauwaert & Francien van Westrenen), 164-171, Valiz/Stroom Den Haag.
- Hegel, G. W. F. (2006). *Tarih felsefesi*. (Çev.: Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea.
- Johnson, E. L. (2010). 'Provincializing Europe': The postcolonial urban uncanny in V. S. Naipaul's. *A Bend in the River*, *Journal of Narrative Theory*, Vol. 40, No. 2, 209-230.
- LaCapra, D. (1985). *History and criticism*. London: Cornell University Press
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. (Trans. Donald Nicholson Smith), Cornwall: T. J. Press Ltd.
- Naipaul, V. S. (2015). *Nehrin Dönemeci*. (Çev.: Aslı Biçen), İstanbul: Can Yayınları.
- Said, E. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Said, E. (1994). *Culture and imperialism*. Vintage Books.
- Sharp, J. P. (2008). *Geographies of postcolonialism: spaces of power and representation*. London: Sage Publications.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Blackwell Publishers.
- Teverson, A. - Upstone, S. (2001). *Postcolonial spaces: the politics of place in contemporary culture*. London: Palgrave Macmillan.
- Thieme, J. (2016). *Postcolonial literary spaces: out of place*. London: Palgrave Macmillan.
- Tiken, S. (2013). Zaman ve mekan birlikteliği açısından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Ankara romanı üzerine bir inceleme. *Turkish Studies*, Vol. 8 / 13, 1551-1560.
- Vincent, W. (1991). Naipaul's *A Bend in the River*: time, history, and Africa. *Journal of South Asian Literature*, Vol. 26, No. 1/2, 337-349.

BİRHAN KESKİN'İN ŞİİRLERİNDE BİRLEŞEN, TAŞAN, ÇOĞALAN BEDEN*

THE BODY THAT UNIFIES, EXUBERATES, MULTIPLIES IN THE POEMS OF BIRHAN KESKIN

Okan YILMAZ** – Didem ARDALI BÜYÜKARMAN***

ÖZ: 1963'te Kırklareli'nde doğan Birhan Keskin *Delilirikler*, *Bakarsın Üzgün Dönerim*, *Cinayet Kışı*, *Yirmi Lak Tablet*, *Yeryüzü Halleri*, *Ba, Y'ol*, *Soğuk Kazı*, *Fakir Kene* isimli dokuz kitabı ve kazandığı Altın Portakal, Metin Altıok gibi önemli şiir ödülleriyle çağdaş Türk edebiyatı tarihinde isminden ve yazısından sıklıkla söz ettirir. Şiir serüvenine 1980'lerden beridir devam eden Birhan Keskin'in külliyatı incelendiğinde poetikasının temel hareket noktalarından biri olan aşk öne çıkar. Aşkın ve aşkın yarattığı her türlü eylemin, durumun, oluşun birçok yönüne yazısında yer veren Birhan Keskin, aşkı sadece bir duygu durumu veya izlek olarak değil öncesiyle ve sonrasıyla, varlığıyla ve yokluğuyla, bereketiyle ve lanetiyle ele alır. Keskin'in şiirlerindeki âşik öznelerin bedenleri aşkın işleniş biçimlerine göre bazı dönüşümler geçirir. Bu makalede öncelikle kısaca Keskin'in hayatından bahsedilecek, 'sevgi öznesi' ve 'sevgi nesnesi' kavramları aracılığıyla aşkın ve sevginin duygusal ve cinsel izdüşümlerine dair bir çerçeve çizilecek ve ardından Keskin'in şiirlerindeki âşik öznelerin aşkın varlığı veya sevgiyle kavuşma anları karşısında geçirdiği birleşme, taşma ve çoğalma merkezli bedensel dönüşümler ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Birhan Keskin, çağdaş Türk şiiri, aşk, cinsel sevgi, beden.

ABSTRACT: Born in 1963 in Kırklareli, Birhan Keskin made a distinguished name for herself in the history of modern Turkish literature with her books titled *Delilirikler*, *Bakarsın Üzgün Dönerim*, *Cinayet Kışı*, *Yirmi Lak Tablet*, *Yeryüzü Halleri*, *Ba, Y'ol*, *Soğuk Kazı*, *Fakir Kene* and with her remarkable success in Golden Orange and Metin Altıok Awards for her poems. Looking closer to the collected works of Birhan Keskin, who continues her literary journey since the 1980s, love stands out the most as the fundamental starting point of the author's Poetica. In her writings, Keskin touches upon love and any action, condition, or formation that love triggers and the author does not consider love as a mere state of mind or a simple theme, but she examines love with its before and after, presence and absence, and its abundance and damnation. The bodies of lover subjects in Keskin's poems undergo metamorphosis with different approaches of love. This paper firstly makes mention of Keskin's journey of life, it outlines an emotional and a sexual frame of love and of compassion through the 'subject of love' and the 'object of love' and it subsequently examines the unification, exuberation and multiplication-centered physical metamorphosis that the lover subjects undergo in response to the existence of love and the moments of contiguity with the loved one.

Keywords: Birhan Keskin, modern Turkish poetry, love, sexual compassion, body.

* Bu makale *Birhan Keskin'in Şiirlerinde Aşk ve Beden* adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi / İstanbul – okanzilan@gmail.com (ORCID ID: 0000-0001-7078-788X)

*** Doç. Dr. – Yıldız Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / İstanbul – didemardali@gmail.com (ORCID ID: 0000-0003-4440-2012)



This article was checked by Turnitin.

Giriş

22 Aralık 1963'te Kırklareli'nde doğan Birhan Keskin ilk şiirini 1984'te *Yeryüzü Konukları*'nda yayımlar. TRT'de danışman, Yapı Kredi Yayınları'nda da editör olarak çalışan Keskin, *Geniş Zamanlar* (1990) ve *Göçebe* (1995) dergilerinin yayın kurulunda yer alır. Şiirlerini *Şiir Atı*, *Fanatik*, *Düşler*, *Sombahar*, *kitap-lık* ve *Kaşgar* gibi dergilerde yayımlayan Keskin, parçalanmış dünyada yaşanan aşkı, ayrılığı, acıyı, üzüntü ve can sıkıntısını ironik bir dille anlatır. İlk kitabı *Delilirikler* ve bir aşkı yitirişin ardından yapılan uzun dua ve ayin niteliğindeki ikinci kitabı *Bakarsın Üzgün Dönerim* ile dikkat çeken (Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, C. II: 623-624) Keskin, *Ba* ile 'ürpertici şiir dilinin yetkinliği' gerekçesiyle (Birhan Keskin Şiiri ve *Ba*, 2016: 13) 2006 Altın Portakal Şiir Ödülü'nü ve *Soğuk Kazı* ile 2011 Metin Altıok Şiir Ödülü'nü kazanır.

Birhan Keskin'in külliyatı incelendiğinde poetikasının temel hareket noktalarından biri olan aşk öne çıkar. Aşkın ve aşkın yarattığı her türlü eylemin, durumun, oluşun birçok yönüne yazısında yer veren Keskin, aşkı sadece bir duygu durumu veya izlek gibi değil öncesiyle ve sonrasıyla, varlığıyla ve yokluğuyla, bereketiyle ve lanetiyle ele alır. Keskin'in şiirlerindeki âşık öznelerin bedenleri de aşkın işleniş biçimlerine göre bazı dönüşümler geçirir. Âşık öznelerin aşkın varlığı veya sevgiliyle kavuşma anları karşısında birleşme, taşma ve çoğalma merkezli dönüşen bedenlerini ele almadan evvel aşkın veya sevginin izdüşümlerine dair Gasset'in fikirlerine değinilmeli.

José Ortega Y Gasset sevginin çeşitli hâlleri üzerine denemelerini bir araya getirdiği *Sevgi Üstüne*'de "Sevginin Özellikleri"nden bahsederken sevginin yalnızca kadın ve erkek arasındaki sınırlı aşk ilişkisinde olmadığını altını çizer. Gasset'in bu sözü her ne kadar ikili cinsiyet sistemini yücelttiği ve diğer cinsel kimlikleri yok saydığı için son derece queerfobik olsa da *Sevgi Üstüne* isimli eseri aşka ve sevgiye dair evrensel bir çerçeve çizmek açısından önemlidir. Gasset'in 'iki karşı cins arasındaki sevgi' diye kastettiği söyleme karşılık bu çalışmada 'insanlar arasındaki sevgi' ifadesi kullanılacaktır. Gasset, alışılanın aksine sevgiyi sadece insanlar arasına indirgemeyerek, sevilen kişi, durum, eser veya şeyin, yani 'sevgi nesnesi'nin, sonsuz bir çeşitliliğe sahip olduğunu vurgular: "Bizler erkek olarak kadını, kadın olarak da erkeği sevmekle kalmayız; sanatı ve bilimi de severiz; anne çocuğunu sever; dindar kişi Tanrı'yı sever" (Gasset, 1996: 7). Sevgi öznesi (seven), sevgi nesnesi (sevilen) ile ilişkilendirken bütünleşme yoluna gider. Bütünleşme her zaman bedensel değildir. Simgesel bir bütünleşmeden bahseden Gasset, birbirinden uzak düşmüş iki dost örneğini verir: "Belki de dostumuz (genel olarak sevgi ele alındığında dostluk unutulmamalıdır) uzakta bir yerdedir de ondan haber alamıyoruzdur. Onunla genelde simgesel bir bütünleşme içindeyizdir; ruhumuz inanılmaz bir biçimde genişleyerek bu uzaklığı kapatmıştır sanki; dostumuz nerede olursa olsun, onunla temelde birlik içinde olduğumuzu duyarız" (Gasset, 1996: 12).

Sevgide görülen simgesel birliktelik ister istemez bir hareketi ortaya çıkarır. Hareket her zaman maddi olmak zorunda değil, hatta çoğu zaman manevidir. Birini sevmek O'na doğru gitmekle eşdeğer olduğundan sevgide sürekli bir göç hâlinde bahsedilir. Sevgi öznesi, sevgi nesnesine doğru durdurulamaz bir şekilde geçerken tam karşısında, nefret durumunda ise ayrılık gözlemlenir. Ayrılık hâli de uyumsuzluğa, fizikötesi bir uzaklaşmaya, nefret edilen nesneden mutlak bir yalıtılmaya yol açar (Gasset, 1996: 13). Gasset, sevginin nefret ile farkını sadece özne-nesne arasındaki uzaklıkla değil yaşam arzusuyla da ölçer: “Sevmek, sevilen şeye sonu gelmez bir çabayla canlılık katma, onu yaratma, isteyerek koruma eylemidir. Nefret etmekse yok etme ve gerçekten öldürme eylemidir- ama bir kez gerçekleştirilen bir öldürme eylemi değildir; çünkü bir kez nefret ettik mi, nefret edilen şeyi sürekli olarak öldürüyoruz demektir” (Gasset, 1996: 13). Sevgiden kaynaklanan canlılık katma edimi hâliyle bereketi ve doğurganlığı da getirir. Sevgi, kendisiyle birlikte veya kendisinden sonra birçok kavramı veya kavrayış biçimini önceler, onlara yol açar: “Kişinin sevgisinden pek çok şey doğar: arzu, düşünce, istem, eylem. Bununla birlikte, bir tohumdan çıkan ürünler gibi, sevgiden doğan bu şeylerin hepsi sevgi değildirler ama onun varlığını öngörürler” (Gasset, 1996: 8). Nefret için geçerli olan süreklilik sevgide de vardır. Düşünce ya da istem edimleri anlıkken, sevgi hâli ise zamana yayılır ve insan sevgilisini bir mıknaatıstan çıkan kıvılcımlar gibi yanıp sönen ani anlar ya da kopuk kopuk zamanlar dizisi içinde sevmez; sürekli olarak sever. Bu durum da çözümlemekte olduğumuz duygunun yeni bir yanını ortaya çıkarır: “Sevgi bir akıştır; ruhsal maddeden oluşan bir ırmaktır; kaynak suyu gibi hiç durmadan akan bir sıvıdır” (Gasset, 1996: 11).

Birhan Keskin'in Şiirlerinde Birleşen, Taşan, Çoğalan Beden

Birhan Keskin'in ilk kitabı *Delilirikler*'den¹ (1991) itibaren aşkı ve sevgiyi merkeze aldığı şiirlerinde aşkın varlığını, cinselliğini işlediğinde taşan, çoğalan ve akıcı imgelere başvurur. Bu durumun ilk örneği olarak *Delilirikler*'de yer alan iki ayrı şiir gibi görünse de birbirinin devamı sayılan “Ay-Rı I” ve “Ay-Rı II” isimli şiirleri öne çıkar.

“Ay-Rı I” isimli şiirde şiir yazar özne sevgilisi veya âşık olduğu kişi ile arasındaki mesafeden bahseder:

*Kirli ve kopuk sesler var aramızda
suç bu.* (Keskin, 2013: 160)

Mesafeyi ‘suç’ kelimesi ile tanımlayan öznenin sevgilisine yazdığı not aralarındaki uzaklığın fiziksel boyutuna dikkat çeker:

Bak, bir kâğıtta notlar var, sana yazılan

¹ Birhan Keskin ilk beş kitabını (*Delilirikler, Bakarsın Üzgün Dönerim, Cinayet Kışı, Yirmi Lak Tablet, Yeryüzü Halleri*) Kim Bağıslayacak Beni (2013) ismini verdiği tek bir ciltte toplamıştır. Bu makalede şairin ilk beş kitabından yapılacak alıntılar için bu cilt tercih edilmiştir.

*“ben şimdi uzaklarda bir fırtınayım
gece geçen tren seslerine karışan.”* (Keskin, 2013: 160)

Şiirin ilerleyen bölümlerinde ‘giderek yaşlandığından’ bahseden özne şiir yazma anında olup bitenleri de şiire ekleyerek gerçekçi bir atmosfer kurar:

*Bak, şiirin ortasından bir garson geçiyor,
lavanta kokuları
ve ilk günler geçiyor ayrılığın ortasından
bardaklar ve çaylar geçiyor hatta.* (Keskin, 2013: 160)

Şimdiki zamanın içindeyken eski zamanın şiirini yazan özne, bulunduğu mekânda çalan müzikle ayrıldığı kişi arasında bağlantı kurarak aralarındaki ilişkinin muğlaklığının altını çizer. İsteği ya tamamen ayrılmak ya da birlikte olmaktır:

*Bak, bütün tınılar isyan
bütün kemanlar gece
duysana, kopuk ve uzak bir şeyler var aramızda
ya beni bırak,
ya sarıl bana.* (Keskin, 2013: 161)

Ayrılık sonrası geçmişini özleyen, yaşlanan öznenin konuştuğu “Ay-Rı I” şiirinden sonra gelen “Ay-Rı II” şiirinde ise aşkın beden üzerindeki dönüştürücü etkilerine değinilir. “Ay-Rı II” şiirinin anlatıcısı “Ay-Rı I” isimli şiirdekinin aksine birinci teklik şahıs değildir. Anlatıcı, tuzağa düşen ve kendini yok eden bir kahraman aracılığıyla bir efsaneden söz eder gibidir. Kahramanın düştüğü tuzak ve kendini yok etme biçiminin sebebi ise aşktır:

*Şimdi yalnızca can sıkıntısı
ve açık pencereler vardır, rüzgârı içeri alır
kahraman tuzağa düşmüş ve kendini yok etmiştir.
Aşk, çok telefonlu uyku aralarında geçmiştir
ter, ter, ter aralarında
öpüldükçe yiten göğüs aralarında.*

Aşk, piyastolar² ve eğlenceler arasında geçmiştir. (Keskin, 2013: 162)

“Ay-Rı I” isimli şiirde piyanisti, sandalyeleri ve garsonuyla tasvir edilen eğlence mekânı ve oradaki müzik, şiirin geçtiği mekânda eskiden sevgiliyle birlikte olunduğunu anımsatır. “Ay-Rı II” isimli şiirde aşkın piyastolarda ve eğlencelerde geçmesi bu durumun kanıtıdır. Aşkın cinsel, şehvetli yönlerinin anlatıldığı anlara karşılık can sıkıntısının ve yalnızlığın da gösterildiği “Ay-Rı II” isimli şiirde aşkın varlığının ve yokluğunun etkileri

² “(Birisini) Yakalama, tutma. Tutuklama. (özellikle cürmü meşhut durumunda.)” (Aktunç, 1998: 242).

birlikte işlenir. Aşkın varlığında ten dokundukça çoğalır, mekân silinir; yokluğunda ise can sıkıntısı ortaya çıkar ve deniz ayrışır.

Erich Fromm *Sevme Sanatı*'nda "Cinsel Sevgi"yi anne ve kardeşlik sevgisinin tam aksine, 'bir başka insanla tümüyle bir potada erime, onunla tek vücut olmaya duyulan şiddetli istek' (Fromm, 1985: 58) diye tanımlar. Fromm'a göre amacı birleşmek olan cinsel istek sadece bedensel bir açlığın, acı veren bir gerginliğin giderilmesi değildir: "Cinsel arzuyu sadece sevgi uyandırmaz. Yalnızlıktan doğan huzursuzluk, hükmetmek ya da hükmedilmek isteği, kendini beğenmişlik, incitme hatta yok etme isteği de uyandırabilir" (Fromm, 1985: 58). Fromm'a göre birçok kişi düşüncesinde cinsel arzuyu sevgiyle bütünleştirdiği için bir başkasına duyduğu bedensel isteği sevgiyle karıştırır. Sevginin yarattığı cinsel birleşme arzusunda hükmetme isteği veya hırs kaybolarak şefkat ortaya çıkar. Aksi takdirde, birleşme arzusu sevgi doğurmuyorsa veya cinsel sevgi aynı zamanda kardeşçe sevgi değilse, birleşme sadece hazza dayalı geçici bir duruma dönüşür. Güçlü heyecanlar cinsel arzuyu ve birleşme isteğini uyandırabilir ama bu heyecanlardan sadece biri sevgidir. Ancak sevgi olmadan yaşanan birlik, birleşme anından sonra 'eskisi kadar yabancı ve uzak iki insan'ı yeniden ortaya çıkarır ve bu durum bazen birbirlerinden utanmalarına hatta nefret etmelerine neden olur. Zira kurdukları düş yiter yitmez yabancılıklarını eskisinden yoğun duyarlar (Fromm, 1985: 60).

Gasset'in 'hiç durmadan akan bir sıvı' (Gasset, 1996: 11) diye tanımladığı sevginin cinsel yönünün de işlendiği "Ay-Rı II" isimli şiirde, geçmiş zamanda yaşanan aşk veya birleşme öznenin tenini çoğaltıp bulunduğu mekânı silmişti. Aşkla eğlencelere, hayata karışan ve birleşmeyle kendini çoğaltan özne, ayrılığın ardından denizin savrulmasına şahit olur:

Şimdi yalnızca can sıkıntısı

ve açık pencereler vardır, deniz savrulmuş

su ayrılmış, rüzgâr ve tuz olmuştur. (Keskin, 2013: 162)

Keskin'in şiirinde ayrılıkla ayrışan denizin önemini kavrayabilmek için öncelikle temel ögesi olan suyun açıklanması gerekir. Kathryn Wilkinson'a göre yapısı gereği durmadan biçim değiştiren ve dönüşen su birçok kültürde hayatın kaynağı olduğu için dışıdır ve bereketle ilgilidir. Birçok yaradılış mitinin kaynağında da anaç olarak görülen deniz yeryüzünün rahmidir ve yaşam onun ilksel sularından doğmuştur (Wilkinson, 2013: 32). Halk inancına göre ise ezelde hiçbir şey yokken uçsuz bir deniz vardır, sonsuzluğu simgeler (Karakurt, 2011: 107). Genelde maddesel unsurların her bileşimi özelde ise suyun diğer unsurlarla birleşebilme yeteneği bilinçaltı için bir evliliklidir (Bachelard, 2006: 21). "Ay-Rı II"de Gasset'in sürekli bir biçimde doğurganlığını vurguladığı, yaşam gücü veren sevginin yokluğunda bir bereket kaynağı ve yaşamın ilksel suları olarak görülen deniz ayrışır. Bu ayrışmanın kaynağı ise Keskin'in şiirinde aşkın cinsel birleşmelerle işlenişinin ardından öznenin birlikteliğinin

ilişkilendirilmesi âşık ile sevgilisi arasındaki ilişkiyi anlamak açısından farklı bir pencere sunar. Birbirine bağlı olan ağaç ve yaprak rüzgârın şiddetiyle birbirlerinden ayrılır. Sevgili de yabancıların ilgisi sonucu gövdesini âşığın yanından alıp uzaklaşır. Böylelikle ağaç-yaprak-rüzgâr ve âşık-sevgili-diğerleri arasında benzerlik kurulur.

Âşığın aşkla çoğalan bedeni artık yalnızdır ve ağacından düştükten çok kısa bir süre sonra ne olduğunu anlatmak ister:

Senin elementlerin yollara çıkacak.

Ellerin, gece ve keder.

Ve hâlâ akan ne varsa senin iyiliğinden olacak. (Keskin, 2013: 133)

Sevgilinin bileşenlerinin yola çıkması gerçekte yaşanan ayrılığın simgesel düzlemdeki karşılığıdır. Ancak o şartta bile olanların sevgiliyle özdeşleştirilmesi önemlidir. Ayrılık sonrası bu davranış da Divan şiiri geleneğindeki âşık tipinin sadakatini hatırlatır. Bütün aşkların sonunda olacakları bilen öznenin 'kehanet'lerinden sonra şiir, başladığı atmosfere geri döner. Tekrarlar arasında kurulan şiir, alışılmış aşkın metinsel bir yansımasıdır. Her şey düzelecek gibidir ve orada doğmaya çabalayan sevgililer ölürlür. Tekrarın ardından şimdiki zamana geçen özne sevgilisinden kendisini ve tenini unutmasını ister:

Beni kanadı kırık küçük bir yavru gibi bulduğun, çoktandır

sanki birini beklediğin varmış gibi katlandığın, o çöplükte

bulduğun beni, baktığın, büyüttüğün beni unut. (Keskin, 2013: 134)

Kanadı kırık bulunan, büyütülen âşık bir başkası gelince unutulmaya da hazırdır. Birlikte olunan son gecede rüyasında tüller ve silahlar gören âşık hiçbir şeyi hiçbir şeye yoramayacak kadar kara bir kının içindedir. Sevginin akışıyla birleşen ve çoğalan âşığın bedeni ayrılıkla kara kan içinde kalır. En sonunda yaşadığı durumun bir tekrar olduğuna ve diğer insanların sözleriyle her şeyin mümkün olduğuna kanaat getirir:

Yaşlı doğuda her şey mümkündür diyorlar:

Sonsuz sevgi, sonsuz bağlılık

ani ışık, ani ayrılık. (Keskin, 2013: 134)

Bakarsın Üzgün Dönerim'de yer alan "Sahra ve Serap..." isimli şiirde öncelikle italik dizeler ile bir not yazılır. Çöle bütün iyi niyetiyle ve aptalca girdiğini söyleyen özne orada sarı ve sonsuz ihaneti öğrenecektir. Notun ardından çöle giren özne ise dışarıda aşklar ve anılar bıraktığından bahseder:

Dışarda aşklar ve anılar bıraktım

içerde adımlarım kısa bakışlarım uzak kaldı. (Keskin, 2013: 136)

Âşık, 'siz' diye seslendiği sevgilisine karşı duyduğu sevgiyi gerçek ve serap ikilemi arasında aktarır, nihayetinde yaşananların paranoya olduğuna karar verir:

*Kırık havaları nasıl sevdimdi, sizinle tekrar karşılaşsam
ölürüm gibiydi, oysa her şey paranoya ve şizofreniydi.* (Keskin, 2013: 136)

Çöl atmosferinde sevgiliyi sahrada yağmuru bekler gibi bekleyen ağır, nazlı seven âşık özne, ayna aracılığıyla avutulmak ve çoğaltılmak ister:

*Yüzümü ve anılarımı çıkaracak kadar güneşi yoktu
yazların. Ben sizi nasıl da ağır, nazlı ve dur bakalım
sevdiğim. Ben sizi sahrada yağmurları bekler gibi
beklemedi miydin.*

...

*Yüzümü yok edecek aynayı buldunuz sonunda
avutun beni, çoğaltın beni, sırrınız oldum.* (Keskin, 2013: 136-137)

“Lichtenstein’e göre ruhsal sorunları olan kişilerin yaşamında ‘aynaya bakma’ kaybolan benliğin onun aracılığıyla geri alınabileceğini işaret eder. ‘Ayna’ rüyalarda kimlik karmaşasını, insanın kendi kendisiyle hesaplaşmasını simgeler” (Cebeci’den aktaran Koşar, 2020: 62). Âşık özne, aynanın aydınlık yüzünde çoğalıp karanlık yüzünde sırlaşacağını bildiği gibi sevgilisinin onu hem var edip hem yok edeceğini de bilerek sevgiliyle görünen ve sevgiliyle kaybolan benliğini vurgular:

Var ettinizdi beni

hem de yok ettinizdi (Keskin, 2013: 137)

Birhan Keskin *Cinayet Kısı* (1996) isimli üçüncü şiir kitabının girişinde, ilk şiirden evvel biri italik biri standart dizili iki metne yer verir. İtalik dizili bölümde şair ne yaptığından bahseder. Kulağına uzak zamanın sesi çalınan şair, duyduğu sesi taklit etmeye çalışır. Çünkü her *“İnsanın, kendi varlığından hoşnut olarak yaşadığı, / kendi varlığını haklı kıldığı ve kuşku yok ki, yeryüzü / ile barışık yaşadığı ve mutlu olduğu bir zaman var”*dır (Keskin, 2013: 81). Şimdiki zamanda yaşananlara katlanmanın bir yolu, sözünü ettiği ‘mutluluk imgesi’dir. Ardından gelen standart dizili metnin odak noktası da ‘birbirini tamamlamak’tır. Ancak sözünü ettiği tamamlama (birleşme veya çoğalma) gerçekleşmediğinden veya her tamamlanmanın sonunda ayrılığın da yaşanacağından şair kendi içine dönmeyi tercih eder:

Birbirini tamamlamak üzere varolanlar

birbirini tamamlamıyor,

kendime dökülüyorum,

içime. (Keskin, 2013: 83)

İncelenen iki metin şiirleri anlamlandırma konusunda yardımcıdır. Örneğin “Baldamlaşı”nda uzak, mutlu zamanların tasviri görülür. Tasvir ettiği zamanın içinde âşık özne, yeryüzü ile özdeşleştirdiği sevgiliyle birlikte dir:

İçinde çiçekler büyüüttüğün zamanlardı

*Irmağında yıkandım
Rüzgârında kurudum
Eğildim dünyayı kokladım*

Bir iyilik oldum güzel ağzında. (Keskin, 2013: 86)

Gövdeler arasında gözlemlenen aşk ve haz akışının temelinde birbirini tamamlamaları yatar. Tasvir edilen atmosferde âşık öznenin tek isteği kendisini sevgiliyle değiştirmek, bir bakıma simgesel düzlemde birleşmektir, bu yüzden sevgilinin varlığının ilk suları olan denizine gider:

*Gövdenden gövdeme akan bir karanfil gecesini
Denizine geldiydim senin*

Kendimi seninle değiştirmek için. (Keskin, 2013: 86)

Aynı birleşme, çoğalma isteği “Zaman” şiirinde örtülü bir ifade olmaktan çıkar ve âşık özne özgürce aşkın cinsel hazzını dile getirir. Birleşmenin temelinde ise âşığın sevgilisini mutsuzluğundan kurtarma isteği vardır:

*Beni içine al artık
seni mutsuz kılan duyguyu*

kırmak istiyorum. (Keskin, 2013: 91)

Cinayet Kışı’nda yer alan “Eski Bahçenin Hafızası” isimli şiirde öne çıkan özne, hitap ettiği kişiyi kimseye yakın olmadığına inandırmaya çalışır, yaşananları unutmadığından bahseder ve bir rastlantı sonucu hatırlar:

*hafızasındayım eski bahçenin
sarhoş asmaların biriktirdiği*

boğazımı yakan acı bir imgedeyim (Keskin, 2013: 93)

Anımsayarak duran ama kaybolan özne öfkelenmek için çok geç olduğunun farkındadır fakat yine de isteği durgun gölü bulandırmaktır. ‘Gölde unuttuğumuz’ diye nitelendirdiği ve çürüyerek göle karışan anlar sevgilisini çoğalttığı anlardır:

*Ben seni çoğalttım
ben seni çoğalttım*

sırlarım azaldı böylece. (Keskin, 2013: 94)

“Giz” isimli şiirde ise âşık özne bu sefer yazan değil yazılan olmak ister. Sevgilisine ‘Ey yâr’ diye seslenen âşık özne, sevgilisinden gövdesinin beyaz kimyasını, aklının hizasını çözmesini ister:

*çöz gövdemini beyaz kimyasını
aklımın hizasını*

kanat içimdeki uzayı, akşamın bahçelerini (Keskin, 2013: 112)

Çözülme isteği, içindeki uzayın kanatılması kadar ilk bakışta sadist bir isteğe varsa da aşktan dolayı çözülmek ve öyle dökülmek isteyen bir öznenin dileği olarak değerlendirilmelidir. Âşığın isteğinin nasıl gerçekleşeceğinin

ise herhangi bir önemi yoktur, sevgili neyi bilirse âşığı onunla ilişkilendirerek çoğaltabilir. Çünkü âşığın isteğinde aslanan süreç değil sonuca kavuşmaktır:

söze söyle, yazıya dök beni

bir kucakla

bir imkânsızlıkla

nasıl bilersen onunla ilişkilendir

bir anlatana bir anlatılan gerekir. (Keskin, 2013: 112)

Sevgilinin bedeniyle birleşme isteği Birhan Keskin'in dördüncü şiir kitabı *20 Lak Tablet*'te de (1999) öne çıkar. "Derin Zaman" isimli şiirde âşık özne sevgilinin sınırlı bedeni ile sarılmanın sonsuzluğunu arzular. Böylelikle çoğalacaktır:

Ben senin sınırlı gövden ile

beni sonsuz sarmanı diledim. (Keskin, 2013: 46)

Sevgiliyle arasındaki ayrılığı kışa ait imgelerle dile getiren âşık özne, iletişimsizliği vurgulamak için donmuş bir dilden bahseder ve dilin çözülmesini ister:

Ne kışa ne yazaya uygun

kalbim, çatlat aramızdaki donmuş dili (Keskin, 2013: 46)

20 Lak Tablet'te yer alan "Aşk" isimli şiirde de aynı birleşme isteği sarılmak eylemiyle öne çıkar. Sevgiliyle kendisi arasındaki farklılıklardan bahseden âşık özne, sevgilisinin yanındayken 'deniz gibi' olduğunu söyler:

Kendi çukurunu bulmuş deniz gibiyim

diyorum, yanında,

o sabahları eğilip öpüyor denizi. (Keskin, 2013: 50)

Sevgilinin simgesel düzlemde denizi öpmesi gerçek düzlemde bir öpüşme sahnesidir ve sözü edilen sahne hatırlandığında bile âşık öznenin aklı durur. Tek isteği sonsuz birleşme olan âşık özne 'bana biçtiğin ömür' diyerek yaşamının da ölümünün de sevgilisine bağlı olduğunu bilir:

Rüzgârın dağımda olsun, esmerliğin gecemde

öyle kal, sana sonsuz sarıldığımda. (Keskin, 2013: 51)

Birhan Keskin beşinci şiir kitabı *Yeryüzü Halleri*'nde (2002) hayvandan insana, coğrafi şekillerden beyaz deliğe kadar evrene ait birçok unsur dile getirir. Ekoeleştirel açıdan okunmaya müsait kitabın temel izleklerinden biri de aşktır. Birhan Keskin'in şiir serüveninde neredeyse her durakta gözlemlenen aşkla dönüşen bedenlere *Yeryüzü Halleri*'nde de rastlanır.

"Denizkabuklusu" isimli şiirde, uzunca müddet yaşadktan sonra içindeki zayıf hayvan çoktan ölen ve kendini ıslak kuma, sahile gömen bir şiir öznesi öne çıkar. Sedefinden başka şeyi olmayan âşık özne şiire ismini veren denizkabuklusudur. Denizkabuklusunun 'o' diye hitap ettiği bir başka

öznenin onu kumundan çıkarması ve sedefini ellemesi denizkabuklusuna yeniden hayat verir. Yaşanan birleşme denizkabuklusuna artık soğuk taş olmadığını düşündürür:

*Derin denizlerle, soğuk denizlerle
tuzla, dalgayla boğuştuydum ben, ve hayvanım çıkmıştı benden.
Kendi içine kıvrılmış, rüyasını unutmuş
soğuk taş değil miydin artık ben?* (Keskin, 2013: 14)

Rüyasını unutan denizkabuklusu için yaşanan an yeniden rüya görmeye eşdeğerdir:

*O bana bir rüya verdi, inanmadım.
(Bademin neşesi, dedi, al bak, dedi, kısıcak, dedi.)* (Keskin, 2013: 14)

'Bademin neşesi' söylemi "Deniz" isimli şiirde de ortaya çıkar. Ezgi Hamzaçebi "Deniz" şiirinde anlatıma hâkim olan dilin sadece insana veya sadece denize ait olmadığından bahseder. Hamzaçebi'ye göre şiirde bir yanda yağmuru okuyan, kıyıya mektup taşıyan, derine ağladığını söyleyen insan eylemlerini yüklenmiş bir deniz, diğer yanda ise içinde tuz sesi kırılan ve ne kadar geniş olduğunu bilemediğini söyleyip denize dair olan imgeleri yüklenen insan vardır. Deniz ve insan sınırının bulanıklaşması ve anlatımın muğlaklığı *Yeryüzü Halleri*'nde hâkim kılınmaya çalışılan dünya görüşünü belirginleştirir (Hamzaçebi, 2017: 94).

Ezgi Hamzaçebi'nin de kabul ettiği "Deniz" şiirinin "Denizkabuklusu"na 'bağlanabilme' özelliği iki şiirin de merkezinde yatan aşk ve birleşme isteğiyle ilgilidir, çünkü "Deniz" şiirinde aşkın hayal kıvamından bahseden özne "Denizkabuklusu"nun duyduğu gibi 'gülün kokusunu bademin neşesini' arzular. Bahsi geçen durumun sonucunda ise öznenin daha farklı bir amacı ortaya çıkar:

*Ah bilmedim de nasıl geniştim,
Koşup kapaklanayım bir kucak istedim.* (Keskin, 2013: 25)

Bu kapaklanma sahnesi sahile vuran bir dalga görüntüsü ile düşünüldüğünde aşkın bedenleri birleştiren gücü iki şiirde de örtüşür. Deniz bir kucak istediğinden dalgalanır, o dalga sahilde gömülü olan bir sedefi alır, böylelikle ona rüyasını yeniden verir.

"İncir" isimli şiirde ise 'sen' diye hitap edilen sevgilinin yanına sığın yeryüzü incirin (öznenin) geniş içine de sığmaktadır, böylelikle âşık ve sevgili, incir ve yeryüzünün birlikteliğiyle aktarılır. Öznenin aşkı, kökleri gibi uzayıp gitse de kendisi (meyvesi) kurumuş yaprakla benzeşir:

*Çoook geniş içim, içime sığıyor
yeryüzü, yanına senin.
Ah, uçsuz bucaksız uzuyor aşkım da
kendim yazda kavruk yaprak kadarım.* (Keskin, 2013: 29)

20 Lak Tablet'te yer alan "Penguen" şiirinin öznesi hitap ettiği pengüenden kendisine sırtını dönmemesini ister. Penguenin beyaz ve narin yerini elinde unuttuğu ince metalle çizen özne aralarındaki beceriksiz dilden ve hiç söyleyemediklerinden bahseder. Birhan Keskin'in aşkı merkez alan şiirlerinde âşık özne sevgilisiyle daima konuşmayı arzular. Ayrılık söz konusu olduğunda ise, yukarıda da değinildiği gibi, iletişimsizlikle sözün veya dilin donması, taşlaşması gözlemlenir. Tespitlerden yola çıkarak "Penguen"ın 'penguen sembolü üzerinden sevgilisini yaralayan âşık öznenin şiiri' olduğunu söylenebilir. Burada incelenecek "Penguen 2" de "Penguen"ın devamı niteliğini gösterir.

Ba (2005) kitabında yer alan "Penguen 2" isimli şiirde 'nar' dikkati çeker. Türk halk şiirinde erotik çağrışımlarla kullanılan nar (Imre, 2013: 131), yapısı gereği diğer meyvelerden ayrıdır. Pek çok meyvede çekirdek, meyvenin ortasında sınırlı sayıda saklıyken nar, sayısız dölden oluşmaktadır. Bu bağlamda nar, bereketi, doğumu ve çoğalmayı sembolize eder (Şenocak, 2016: 232).

"Penguen 2" şiirinde "Penguen" şiirini hatırlatarak bir kuşun anısının kendisinde saklı olduğunu söyleyen özne, hitap ettiği kişiden içindeki narı dürtmemesini ister. Nar dürtüldüğünde çatlayarak taşacaktır ve üstündeki beyaz gömlek kırmızıya dönüşecektir. Aşkı ve hazı temsil eden kırmızı (Çoruhlu, 2002: 186) böylelikle aşkla taşmanın bir sembolü olan narla bileşir:

Bir kuşun anısı kalmış bende, saklı

Bundan gözlerimdeki kayalık,

içimdeki serseri buzullar

Dürtme içimdeki narı

Üstümde beyaz gömlek var. (Keskin, 2014a: 24)

Aynı kitapta yer alan "Aşk" şiirinde aşkın söz ile bağlantısı Tanrı'nın peygamberlere buyruğu olan 'vahiy'e benzetilir. 'Beklenmedik olan'dan 'beklemeyen'e gelen bir sözün dünyayı dile getirmesi sebebiyle özne ayaklanır ve sevgiliye vardığında ise bir taşma eylemi olarak ağlar. Âşık öznenin hareketi yukarıya doğrudur ve gözyaşları (aşkı) sevgilisine de yetecektir:

Durup durup geçmesin içinden ağlamak

Dur, neden ağlıyorsun can'ım,

yetmez mi ikimize bir sağanak... (Keskin, 2014a: 29)

"Ayna" isimli şiirde ise âşık özne ve sevgilisi aynı evde, gündelik yaşam içinde gözlemlenir. Âşık özne sevgilisiyle yan yana gelerek ses veren iki serin taşta dönüşmek ister, böylelikle birleşme arzusunu vurgular. Birleşme eyleminde yine söz öne çıkar:

İki buğulu ağaç olalım, ben sana

iki serin taş, demiştim, daha o zaman

yan yana, ses veren, yağmur alan.

Sen şimdi oradan,

eteğimdeki taşları çatlatan

sözcükleri getir, yan yana getir. (Keskin, 2014a: 32)

“Nehir Manzarası” isimli şiirde ‘zırdeli düşü’ne sahip âşık özne yine sevgiliyle birlikte olmak ister. Bu birleşme eksik dünyanın tamamlanmasını sağlayacaktır:

Yatalım uyuyalım uyanalım kalkalım

Değil mi ki, bir yere kilitlenmiş

Bir küçük iyiliktir aşk,

Değil mi ki, billurdan bir yalan dünya

Bırak ersin o tamama (Keskin, 2014a: 33)

Birhan Keskin’in *Y’ol* (2006) kitabında yer alan “Kuğunun Şikâyeti” isimli şiirde gölü izlemekte olan özne kuğular aracılığıyla aşkı anlatır. İçinden ömrünü geçirdiği dünya olan göl bir bakıma hatırlama mekânıdır ve göldeki kuğuların birbirlerini sarılması sevgilisiyle olan birleşme anlarının temsilidir:

Bu göl; içinden bir ömrü geçirdiğim dünya

Bu durduğum, peşimsıra büyüsün diye rüya

Bu yavrular, kanat açtığımız,

birbirimizin göğsüne durduğumuz filan... (Keskin, 2014b: 66)

Birçok kültürde güzellik, saflık ve zarafetin temsili olan kuğu hayat boyu aynı eşle kaldığı için aynı zamanda sadakatin de sembolüdür (Wilkinson, 2013: 58). Eş kuğular boyunlarını birbirlerine dolayarak yüzerler. “Kuğunun Şikâyeti”nde gölde yüzen kuğuların birbirine değen göğüsleri, boyunları aracılığıyla aşk düğümü oluşur. Aşkla birleşen bedenler ayrılık vaktinde de çözülemeyecek düğümler içinde kalırlar:

Kuğuysan, yeminliysen bir ömür aşka.

Diyeceğim; gitsen başka düğüm kalsan başka. (Keskin, 2014b: 66)

Âşık öznenin sevgiliyle birleşme isteği *Soğuk Kazi*’da (2010) yer alan “Eski avluda” isimli şiirde de öne çıkar. Her şeyin tam olduğundan bahseden âşık özne gitmiş olan sevgilinin eksikliğinden şikâyet eder. Sevgilinin gelişi eksik olanı tamamlayacaktır:

Her şey çok eksik ve neredeyse yok gibiyken

Buldum buluşturdum kendime geldim

Tek eksik sensin! İncecik, çilli bir dille

sen de gelsen. (Keskin, 2014c: 26)

Eksikliğinden ötürü hiçbir şeye sevinemeyen âşık özne, aşkı uğruna neler yaptığından bahseder:

Kılı kırk yardım, altını üstüne getirdim,

Ve işte en gümüş cümlem:

İçimi açtım sana.

İçini açmak için. (Keskin, 2014c: 27)

Her şeyi yeniden yapmaya hazır olan öznenin tek amacı içinin yeniden açılarak tamamlanmasıdır.

Sonuç

İlk kitabından itibaren poetikasının temel hareket noktalarından biri olarak aşkı merkeze alan Birhan Keskin, aşkı sıradan bir yazı izleği olarak değil her yönüyle işler. Birhan Keskin'in aşk şiirlerindeki 'sevgi öznesi' olan âşık 'sevgi nesnesi'ne, yani sevgiliye doğru sürekli bir akış hâlinindedir. Bu akış hâli bazen salt sevgiyle gözlemlense de bazen de bununla birlikte tensel hazzın arzusu da ortaya çıkar. Keskin'in âşık özneleri sevgiliye karşı ister yalın bir sevgi duysunlar ister şehvetli bir arzu, aşkın varlığı ile dolup taşarlar, yaşam gücü bulurlar ve bedenleri aşktan önceki bedenlerinden farklı bir biçime dönüşür. Âşık öznelerin aşkın varlığı veya sevgiliyle kavuşma anları karşısında geçirdiği bu dönüşümler birleşme, taşma, çoğalma merkezlidir. Keskin'in şiirlerinde sevgiliye doğru sürekli akan, aşkla birleşen, taşan, çoğalan bedenler su, deniz, dalga, nar, kırmızı, kuğu gibi edebiyatta ve sanatta aşkı, şehveti, birleşmeyi, hareketliliği temsil eden imgelerle işlenir. Aynı özneler, tam tersi durumda, yani aşkın yokluğu veya sevgilinin zulmü karşısında daha farklı dönüşümler geçirirler. Son kitabı *Fakir Kene*'de (2016) bireyin lirizmini en aza indiren, toplumsal konuları odağa alan Keskin'in aşkın yokluğu veya sevgilinin zulmü karşısında dönüşen âşık bedenleri ise başka bir çalışmada incelenmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktunç, H. (1998). *Türkçenin büyük argo sözlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler – maddenin imgelemi üzerine deneme*. (Çev.: Olcay Kunal), İstanbul: Yapı Kredi.
- Birhan keskin şiiri ve ba* (2016). (Hzl.: Ahmet Tüzün, Yüksel Büyükuysal), İstanbul: Metis.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin anahatları*. İstanbul: Kabalıcı.
- Fromm, E. (1985). *Sevme sanatı*. (Çev.: Işitan Gündüz), İstanbul: Say.
- Gasset, J. O. Y. (1996). *Sevgi üstüne – bir konuya çeşitli yaklaşımlar*. (Çev.: Yurdanur Salman), İstanbul: Yapı Kredi.
- Hamzaçebi, E. (2017). *İnsan olmayanın edebi temsili: Yere Düşen Dualar ve Yeryüzü Halleri'ne ekoeleştiril bir yaklaşım*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Imre, A. (2003). Türk halk şiirinde erotik motifler. *Folklor/Edebiyat*, 9 (34), 123-134.
- Karakurt, D. (2011). *Türk söylence sözlüğü*. Türkiye: f-klavve e-kitap.
- Keskin, B. (2013). *Kim bağışlayacak beni*. İstanbul: Metis.
- Keskin, B. (2014a). *Ba*. İstanbul: Metis.

- Keskin, B. (2014b). *Y'ol*. İstanbul: Metis.
- Keskin, B. (2014c). *Soğuk kazı*. İstanbul: Metis.
- Koşar, E. (2020). Âsaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinde ayna metaforu. *Şiirin nabzı – modern Türk şiiri üzerine yazılar*. İstanbul: Kesit.
- Şenocak, E. (2016). Halk anlatı ve inanışlarında mitolojik bir meyve: nar. *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 4 (8), 228-251.
- Tanzimat'tan bugüne edebiyatçılar ansiklopedisi - cilt II* (2010). İstanbul: Yapı Kredi.
- Wilkinson, K. (2013). *Semboller ve işaretler*. (Çev.: Seda Toksoy), İstanbul: Alfa.

KOYALI TEVFİK CELÂL ORHAN'IN *EYVALLAH!* ADLI ŞİİRİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN ANALYSIS OF KOYALI TEVFİK CELÂL ORHAN'S POEM NAMED *EYVALLAH!*

Rawyar JABBARI*

ÖZ: XX. yüzyılın ilk çeyreğinde Çağdaş Mezopotamya veya Irak Türkmen Edebiyatı'na özgün katkılar sunan Koyalı Tevfik Celâl Orhan dönemin önde gelen şair ve öykücülerinden biridir. Önceden Kerkük vilayetine bağlı Koya veya Osmanlı Dönemi'ndeki Köysancak isimli ilçe merkezinde devlet memuru olarak çalışan Celâl Beyefendi'nin erkek evladı olan Koyalı Tevfik 1905 yılında dünyaya gözlerini açmıştır. Eğitim-öğretim hayatının ilk aşamasını Erbil vilayetinde başarıyla tamamlayan Koyalı Tevfik, ortaokul tahsilini tamamlanması için Kerkük vilayetindeki İlmiye Mektebi'ne gönderilmiştir. Daha sonra liseye başlayan şair, hayat şartlarının zorluğundan dolayı lise tahsilini yarıda bırakmış ve 1924 tarihinde kendisini tamamen çalışma hayatına vermiştir. Çocukluğundan itibaren çeşitli halk kültürleriyle yetişen Koyalı Tevfik, toplumun gelenek-görenek ve adetlerini yakından gözlemleme fırsatı elde etmiştir. Edebî sahaya birkaç öyküyle giren Koyalı Tevfik Celâl Orhan, bu alanda kendini yeterli kadar başarılı bulmadığından çağdaş şiire yönelmiş ve bu alanda adından söz ettirerek zöhrete ulaşmıştır. Şair, kullandığı yeni tarz yaklaşım dil ve üslup teknikleriyle Çağdaş Mezopotamya veya Irak Türkmen şiirine yeni bir ufuk penceresi açan sanatçılardan sayılmaktadır. Şiirde yenilik arayışında olan Koyalı Tevfik Celâl Orhan'ın dili ve üslubu; açık, sade ve anlaşılırdır. Yaşadığı süre boyunca ne evlat ne de mal mülk sahibi olan şairin kaleme aldığı nazım ve çeşitli nesirleri günümüze kadar hâlâ hiçbiri kitaplaştırılmamıştır. Koyalı Tevfik Celâl Orhan, çok yönlü şair ve yazarlardan olduğu için ele aldığımız çalışma; Mezopotamya veya Irak Türkmenesi (Osmanlı Türkçesi) ile yazılan "*Eyvallah!*" başlıklı tefrika şiirini, Şerif Aktaş'ın; *Şiir Tahlili (Teori ve Uygulama)* eserinden hareketle inceleyecektir.

Anahtar Kelimeler: Koyalı Tevfik Celâl Orhan, Koya, Irak Türkmen Şiiri, *Eyvallah!*

ABSTRACT: *Koyalı Tevfik Celâl Orhan is a leading poet and storyteller of Turkmen literature in the 1st quarter of 20th century Iraq or the old day Mesopotamia. The poet was born in Koya/ Kirkuk, his father's place of work in the year 1905. His father was Ottomans civil servant station in Koya the then called Köysancak. After successfully finishing his primary education in Erbil, the poet, joined İlmiye academy in Kirkuk to proceed with his secondary education. Unfortunately, due to some financial difficulties he was forced to cut short his education life in 1924 and diverted his focus to earning his livelihood. The poet, who was raised up experiencing several cultures during his childhood, had an opportunity to closely observe the cultural and traditional life of these societies. Although Koyalı Tevfik Celâl Orhan initially ventured into the world of literature by writing some story books, he diverted his interest to poetry after his dismal performance in storytelling. Lucky the poet gain very auspicious success in poetry works. With*

* Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Öğrencisi / Sakarya - rawyar.al-jabbari@ogr.sakarya.edu.tr (ORCID ID: 0000- 0001-7235-4367)

his industrious innovation and creation of new terminologies the poet became one of the individuals who opened a new window for Mesopotamia or Iraqi Turkmen poetry. Koyalı Tefvik Celâl Orhan who advocated for innovative ideas in poetry had open, simple, and easy to understand language. The poet the same he had no children or property worthy to be mentioned in his lifetime has no poetry or prose converted in book to the date. Koyalı Tefvik Celâl Orhan being a heterogeneous perspective poet his serial novel Eyvallah! is analyzed within the scope of Şerif Aktaş's book The Analysis of poem (Theory and Practice).

Keywords: Koyalı Tefvik Celâl Orhan, Koya, Iraq Turkmen Poetry, Eyvallah!

Giriş

Mezopotamya veya Irak Türkmen Edebiyatı, Büyük Türk Dünyası'nın geniş kültür, tarih ve edebiyat ağacının tamamlayıcı dallarından küçük bir dal sayılmaktadır. Bu teferruatlı ağacın zengin kültürlü kökü Mezopotamya topraklarına ilk Türkmen veya Türk unsurlarının çeşitli göç dalgalarıyla gelmelerine kadar uzanmaktadır.

Orta Asya ve Anadolu diyarlarından bölgeye göç eden çeşitli Türkmen veya Türk gruplarının ilk girişlerinin Hicrî 54- Miladî 674 tarihine kadar uzandığı bilinmektedir. Önceleri askerî koloni olarak Mezopotamya topraklarında varlık gösteren Türkmenler veya Türkler; sonradan gösterdikleri çeşitli kabiliyetlerden dolayı hilâfet merkezini ve halifeyi muhafaza etmekle görevlendirilmişlerdir (Jabbari, 2020: 849). Eski devirlerden beri Mezopotamya veya Irak bölgesinde yaşayan Türkmenler veya Türkler bugüne kadar zengin bir miras olarak dil, edebiyat ve kültürlerini ulaştırabilmişlerdir.

Bilhassa bölgede XVI. yüzyılda Büyük Türk Edebiyatı'nı taçlandıran Fuzûlî'nin yetişmesi, Mezopotamya veya Irak topraklarında Türkmencenin - Türkçenin- ulaştığı seviyeyi göstermesi bakımından önemli bir kültür hadisesi olarak kabul görülmektedir. Şiir ustası Fuzûlî'nin sahada ortaya çıkması bölgedeki Türkmen kültür tarihinin yanı sıra genel Türk Edebiyatı açısından da başlıca önemli bir dönüm noktası sayılmaktadır (TDTEA, 1993: 1-2).

Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasından sonra Mezopotamya veya Irak Türkmen edebiyatçıları bir taraftan eski geleneğe bağlı eser vermeye devam ederken, diğer taraftan da Anadolu bölgesinde alevlenen çeşitli yeni edebî cereyanları takip etmeyi de ihmal etmemişlerdir. Bu durum Irak devleti sınırları içinde yaşayan Mezopotamya veya Irak Türkmen ediplerinin edebî konulara bakış tarzı itibarıyla iki ana gruba ayrılmalarına neden olmuştur (Akar, Deniz & Bilecek, 1994: 190).

Birinci grup; Divan Edebiyatı'na bağlı kalarak ve Fuzûlî'nin izinden giderek şiir yazar şairlerdir. Bunlar da: Seyit Örfî, Şeyh Abdurrahman Talabânî, Şeyh Fâiz Talabânî (Hamad, 2015), Şeyh Rıza Talabânî (Mohameed, 2013), Mehmed Emin Feyzî Bey (Totonji, 2020), Hacı Abdullah Safî, Hicri Dede, Osman Mazlum gibi isimlerdir. İkinci grup şairler ise Anadolu bölgesinin yeni edebî eserlerini izleyen, bilhassa geleneksel şiirde

yenilik yaratan, hece veya serbest vezin yoluyla sanat yapan şairlerdir. Bu şairler arasında: Nazım Refik Koçak, İbrahim Neftçi, Es'at Naip (Begzade, 2018), Abdülhalik Bayatlı, Reşit Akif Hürmüzlü, Bahattin Salihî, Koyalı Tevfik Celâl Orhan¹ gibi şairlerdir (Zülfikar, 1996: 731-737). Mezopotamya veya Irak Türkmen şiirinin her iki grubu benimseyenlerinden, göze çarpan en büyük ortak hususlarından biri de Türkmen veya Türk kökenli olmayan birçok şair ve yazarın da Türkmençe -Osmanlı Türkçesi- nazım veya çeşitli nesir ürünler kaleme almalarıdır.

Türkmen şiir hareketinin usta temsilcilerinden biri olan Es'at Naip'in Mezopotamya veya Irak Türkmen Edebiyatı'na dair görüşü, farklılığı ortaya koyma bakımından önemlidir:

Ben özel olarak bir Türkmen Edebiyatı var mı bilemiyorum. Bizdeki edebiyat Türk Edebiyatı'dır. Türkmen Edebiyatı demek; halk şiiri demektir. Bunun en güzel, en orijinal örneği kendisine paha biçilmeyen ölmez hoyratlarımızdır. Yeni Türkçe Edebiyatı'mız ise günden güne gelişmektedir. Birçok üstatlarımız bu alanda büyük başarılar göstermektedirler (Naip, 1973: 26).

Çağdaş Mezopotamya veya Irak Türkmen şairlerinin birçoğu Türkiye Cumhuriyeti'ndeki yeni şiir akımlarını takip etmekte, bu akım veya toplulukların eserlerini okumakta ve onlardan etkilenmektedir. Bu çağdaş şiir hareketinin içinde kendisine mahsus bir yeri olan, hece ve serbest ölçüleri kullanan şairlerden biri olarak da Koyalı Tevfik Celâl Orhan adı öne çıkmaktadır.

Şu an Erbil vilayetine bağlı Koya² veya Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ismiyle Köysancak ilçe merkezinde 1905 yılında dünyaya gözlerini açan Koyalı Tevfik'in babası devletin resmî memurlarından biri olan Celâl Beyefendi'dir. (Terzibaşı, 2013: 269) Validesi ise dönemin Erbil ilinin tanınan ilim ve irfan adamlarından biri Küçük Molla Efendi'nin kızıdır (Saatçi, 1999: 45).

Şair ve öykücü Koyalı Tevfik, başlangıç tahsili denebilecek aile terbiyesini babaanne ocağında aldıktan sonra ilkokulu Erbil vilayetinde başarıyla bitirmiş ve orta öğrenimini tamamlaması için Kerkük ilinde bulunan İلميye Ortaokulu'na girmiştir. Daha sonra liseye başlayan şair, hayat şartlarının zorluğundan dolayı tahsilini yarıda bırakmış ve 1924 yılından itibaren kendini tamamen çalışma hayatına vermiştir. Koyalı Tevfik, 1935 yılında Kerkük'ün Genel Belediye Dairesi'nde bir memuriyete resmî olarak tayin olmuş ve daha sonra vilayetin Genel Sağlık Müdürlüğü'nde gözetmen unvanıyla devlette emekliğe ayrılana kadar görevini sürdürmüştür (Terzibaşı, 2013: 269).

26 Ağustos 1981 yılında Koyalı Tevfik Celâl Orhan, meslektaşları ve sevenlerini geride bırakarak yaşama veda etmiştir. Şiir ustası Koyalı Tevfik,

¹ Şair Orhan lakabından başka 01 Şubat 1962'de *Kardeşlik* dergisinde yayınlanan *Hancı ile Hasbihâl* şiirine Ranâ Kalender Beyatlı takma adı kullanmıştır. bk. (Terzibaşı, 2013).

² Bugün Koya ilçesinde kurulan Koya Üniversitesi'nin sayısıyla önemli bilgi ve araştırma bölgelerden biridir.

76 yaşında Kerkük vilayetinde gözlerini yumduğunda arkasında okuyucu, dinleyici, takipçi ve sevdalılarına herhangi basılı bir kitap bırakmamıştır (Benderoğlu, 1989: 164).

Günlük yaşam mücadelesinden dolayı Kerkük vilayetine gelmesiyle çağdaş şair Koyalı Tefvik Celâl Orhan; memleket şiirine yönelen bir edebî anlayış tarzında yazmaya başlamış ve hatta geldiği bu yeni şehirde kendine büyük fırsatların kapısının açıldığını da görmüştür (Terzibaşı, 2013: 270). Kerkük vilayeti ise köklü kültürel mirası ile birçok halkı, dili ve dinî inancı bir arada yaşattığından dolayı, Mezopotamya veya Irak'ın sosyal-toplumsal yapısının küçük bir minyatürünü oluşturmaktadır (Jabbari, 2020: 848). Şair ve öykücü Koyalı Tefvik; diğer klasik ve çağdaş erbapları gibi Fuzûlî'ye hayran olmasına, divan şiirinin tekniğine inceden inceye hâkim olmasına ve aruzla şiir yazma yeteneğine sahip olmasına rağmen; bu tarz şiir yazmayı çoğunlukla benimsememiştir (Terzibaşı, 2013: 270).

Şair aruz vezninden daha çok, heceye yönelen ve Türkiye Cumhuriyeti'ndeki birinci hece³ şiir kuşağının temsilci şairlerinden olan Orhan Seyfi Orhon ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiir anlayış tarzlarını benimsemiş ve onların ürünlerinden derinden etkilenmiştir. Şair bu etkiyi şiirlerine de yansıtmıştır (Çamurcu, 2008: 9).

Koyalı Tefvik Celâl Orhan yazdığı nazım ve çeşitli nesirlerini; o dönemde Kerkük vilayetinde çıkmakta olan *İleri* adlı gazetede yayımlamıştır. 4 Mayıs 1935 tarihli nüshada çıkan "*Eski Yavuklu*" başlıklı öyküsüyle süreli basım yayın âlemine fiili olarak girmiştir (Terzibaşı, 2013: 270). Akabinde yazdığı diğer edebî ürünleri; *Kerkük*, *Afak* ve *Beşir* gibi gazetelerin ve *Kardeşlik* isimli derginin sayfalarında tefrika edebilmiştir (Kerküklü, 2018: 219). Ayrıca bazı şiir ve öykülerini Türkiye Cumhuriyeti'nde çıkan *Fuzûlî* adlı fikir ve edebiyat dergisinde Tefvik Celâl imzasını kullanarak yayımlamıştır (Celâl, 1959: 13).

Nazım ve nesir türündeki edebî ürünlerini dönemin çeşitli süreli yayınlarında tefrika eden Koyalı Tefvik Celâl Orhan bazen gerçek adını gizlemek amacıyla Ranâ Kalender Bayatlı takma adını kullanmıştır. Resmî işlemleri dışında seçtiği bu müstear edebî ismi 1 Şubat 1962 tarihinde Bağdat federal başkentinde çıkmakta olan *Kardeşlik* isimli dergide yayınlanan "*Hancı ile Hasbihâl*" başlıklı şiirinde kullanmıştır (Terzibaşı, 2013: 272). Çağdaş Mezopotamya veya Irak Türkmen Edebiyatı'na katkı sunan şair Koyalı Tefvik Celâl Orhan için akademisyen Fazıl Mehdi Bayat'ın şu tespiti önemlidir:

Şiirlerini sade bir dille yazmayı seven Tefvik Celâl Orhan, şair Orhan Seyfi Orhon'un şiirlerinin etkisi altında kalmıştır. Keder ve kötümser şiirleriyle şöhret kazandığı için, yazarımız Vahit el-Din Beha el-Din ona Türkmen modern şiiri sazının yaralı teli adını vermiştir (Benderoğlu, 1989: 164).

³ Birinci Hece Kuşağı ya da Beş Hececiler kastedilmiştir. Temsilcileri; Enis Behiç Koryürek, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy ve Faruk Nafiz Çamlıbel'dir.

Zengin ve güçlü edebî bir dile sahip olan Koyalı Tevfik Celâl Orhan, Çağdaş Mezopotamya veya Irak Türkmen şiirinde ilk defa kendine has üslubuyla on dördlü hece ölçüsünü kullanarak çeşitli manzumeler kaleme almıştır. Böylece kendi başına bile bir grup veya hareket oluşturduğu farklı süreli yayınlarda tefrika edilen şiirlerinden açıkça fark edilebilir.

Çağdaş Mezopotamya veya Irak Türkmen şiirine yeni pencereler açan şair Koyalı Tevfik Celâl Orhan'ın şiirini değerlendiren dönemin Kerkük polis albaylarından biri olan akademisyen Dr. Muhammet Merdan şunları ifade eder:

Ozanın yaşamında doğa önemli rol oynamıştır, çünkü doğa yoksul kimseler için bir konut diye yer alır... Bu konut ozanın hep çile, işkence, bezgin ve diğer aksak duygularını kapsamaktadır (Merdan, 1987: 5).

Şair en derin anlamlı duygularını kâğıda dökerek Çağdaş Mezopotamya veya Irak Türkmen şiiri içinde kendine özgü yeni bir akım yaratmıştır. Bilhassa Koyalı Tevfik Celâl Orhan'ın yazdığı şiirler kendine özgü bir dil ve üslup anlayışına sahiptir.

Koyalı Tevfik Celâl Orhan şiiriyle ortaya koyduğu yeniliği kendinden önceki birçok usta şairin ürünlerini benimsemekten ziyade kendisi yaratmıştır. Irak Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında Kerkük vilayetinde çıkan *Beşir* adlı gazetede yayınlanan "Eyvallah!" başlıklı şiiri, bu bakımdan incelemeye değer bir örnektir:

*EYVALLAH!*⁴

Meğer ne bedbahtmışım.. Kendime acıyordum!

Baş sokacak bir evim yoktur, ama ne keder?

Koşulardan, renklerden dolan çöl bize yeter

Titreyen bir bacakla gezebilsek sahrayı,

İstemem, sizin olsun hükümdarlar sarayı.

Biz şuşamış şolurken bir parça ılık şuya

Şampanya patlatın siz, bakmayın gürültüye!

Bütün inceliğiyle şu hayat kılsın size;

Gözden içe işleyen damlalar yeter bize.

Sizin olsun şu dünya: Eğlenin, için, yiyin

Görünürken yol bize "Uğurlar olsun" deyin..

İnceleme

1. Zihniyet

Herhangi bir dönemde sosyal, siyasî, idarî, askerî, dinî vs. güçlerin, sivil toplum örgütlerinin, öğretim etkinliklerinin birlikte oluşturdukları ortam ve bunların hiçbirine indirgenemeyen duygu, anlayış ve zevk bütününe zihniyet denmektedir (Alptekin, 2012: 194). Çok yönlü şair ve

⁴ Bu şiir, Faruk Nazif Çamlıbel'in meşhur "Sanat" şiirine manzum şerh sayılabilir.

öykücü Koyalı Tefvik Celâl Orhan'a ait “*Eyvallah!*” başlıklı şiiri Latin alfabesine aktararak yukarıda verilmiştir. Şairin “*Eyvallah!*” şiiri Koyalı Tefvik'in⁵ yaşadığı dönemin zaman mekân ve olaylarıyla ilintili olarak şairin dış dünya ile ilgili iç görüşünü yansıtmaktadır. Başka bir ifadeyle şair dış dünyayı iç dünyasıyla harmanlamakta ve kendisiyle dertleşmektedir.

“*Eyvallah!*” şiirinin bütün mısraları şatafatı, yokluğu ve acıyı karşılaştırarak betimlemektedir. Şair toplumun sosyal ve ekonomik açıdan üst ve alt tabakalarının yaşam tarzlarını şiir vasıtasıyla karşılaştırmaktadır. Böylelikle Koyalı Tefvik yaşadığı dönemin sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasî yaşamının zor şartlarını şiir diline yansıtmıştır. Bilhassa yaşadığı toplumun maruz kaldığı sosyal adaletsizlik şairin ruhunda sosyal bir duygu ve taşlamaya dönüşerek estetik bir üslupla seçilen kelimeler aracılığıyla şiire dönüşmüştür.

“*Eyvallah!*” başlıklı şiirinin merkezinde “*Siz*” ve “*Biz*” vardır. Böylece bütün şiir birimlerinde başından sonuna kadar “*Siz*” ve “*Biz*”i karşı karşıya getirmektedir. Yani şair mısralarda, kendisini sıradan insanlarla özdeşleştirerek “*Biz*” olmakta ve günlük hayat mücadelesinin zorluğunu omuzlamaktadır. Diğer taraftan üst tabakayı temsil eden yöneticileri “*Siz*” diyerek karşıya oturtmakta ve şaşaalı yaşamlarını eleştirmektedir. Bununla beraber Koyalı Tefvik Celâl Orhan'ın “*Eyvallah!*” adlı şiirinin yazılışı ve anlamı zihni olarak değil, hissî bir tonla kâğıda döküldüğü söylenebilir.

2. Yapı

Fransız filozof Derrida *Şiir Nedir?* adlı eserinde şiiri “*kirpiye*” benzetir (Derrida, 2002: 9). Fecri Ati şiir topluluğu veya akımının önde gelen mensuplarından olan Alûsizâde Ahmet Haşim'e göre ise şiir: “*duyarlılık, sessiz bir şarkı*”dır (Jabbari, 2019: 14). Bu tanımlamalara rağmen şiiri eksiksiz bir şekilde tarif etmek henüz mümkün olmamıştır (Aça ve diğerleri, 2012: 116). Şiirin yapı bakımından kendine tabii birimlerin ses ve anlam kaynaşmasından oluşan parçalar olduğunu söylenmektedir (Aktaş, 2017: 40). Yapı bakımından “*Eyvallah!*” adlı şiiri, öyküleme ve taşlama anlatım yöntemiyle yazılmış olup metin on iki mısra ve on dördü hece ölçüsünden oluşmaktadır. Şiir birimleri çok saf, sade bir dille yazıldığı için anlamında ve kafiyelerinde herhangi bir zorlama göze çarpmamaktadır. “*Eyvallah!*” başlıklı şiirin bütün uyak ve redifleri birimlerin sonundadır. Akabinde şiirin son mısraları eşit olarak altı kapalı ve altı açık hece arasında bölünmektedir. Manzumenin her iki birimi ses ve anlam bakımından birbirlerini tamamladığı için şiir parçasının yapı ve düzen bütünlüğü sağlanmıştır.

⁵ Koyalı Tefvik Celâl Orhan dergi ve gazetelerde tespit ettiğimiz: “*Alın Yazısı, Ash'm, Ay, Çal, Çektiklerim, Dede Hicri'nin Ulvi Ruhuna, Dilekçe, Eyvallah!, Gönüm, Hancının Cevabı, Kaderden Şikâyetim, Kardeşim Esaat Naib'e, Kerkük Şehri, Mağrur Güzel, Maziye Yâd Ederken, Nâzım Refik'in Yüksek Rûhuna, Olan Oldu Bizlere, Sahirem, Unuttun mu Vefâsız, Usanç Dakikaları, Yeşil Gözler*” adlı tefrika şiirleri de bulunmaktadır.

“Eyvallah!” isimli şiirin ilk birimi: “Ömrümün defterlerinde yapraklar açıyordum” mısraı, geriye kalan diğer bütün birimlerle bağıni kesmemektedir. Koyalı Tevfik Celâl Orhan, ömrünü cansız bir varlığa (kitaba) benzetmiş ve bu vasıtayla şiire kişisel öyküsünü de dâhil etmektedir. Koyalı Tevfik, şiirinde milletten örnek olarak seçilen bir kişinin çetin günlük yaşam mücadelesini şiir aracılığıyla dile getirmektedir. Mesela; birinci ve ikinci mısraların sonunda şair “Açıyordum” sözcüğü ile ayrı bir ses kuruluşunda “Acıyordum” sözcüğünü uyak yapma vasıtasıyla etkili ve çarpıcı bir durum yaratmaktadır. Ayrıca şair Koyalı Tevfik’in metinlerarası yöntemin ekleme tekniğinden yararlanarak “Eyvallah!” başlıklı şiirinin son birimini; *Beş Hececi* şair temsilcilerinden biri olan Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Sanat” adlı şiirinin son mısraını: “Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz” biriminden sadece “Uğurlar olsun” parçasını tırnak içine alarak kendi şiirinin son birimine eklediği fark edilmektedir.

Şiiri diğer edebî metinlerden ayıran en önemli özelliklerden biri de âhenktir. Âhenk, şiirin sözleri, kelimeleri, birimleri ve mısra öbekleriyle bir bütün halinde, ideal anlamda kendi iç uyumunu kurarak meydana getirdiği güzel, hoş tını ve sestir (Daşcıoğlu ve diğerleri, 2011: 173). “Eyvallah!” adlı şiir on iki birimlerin kalıbı yedi + yedi = on dördtlü heceli ölçüsüyle yazıldığı için duraklarına uygun ses vurgularını sağlamaktadır. Bütün kafiye ve redifleri mısraların sonunda olduğu için şiir ahenk hoşluğunu ve güzelliğini güçlendirmektedir. Şiirin mısralarına diğer ünlü ve ünsüzlerden daha çok hâkim olan düz ve geniş, kalın ve ince “A - E” ünlüleridir. Şiir metnine on dört heceli ölçüsünün sağladığı ritimden ziyade ses benzerlikleri, mısralar arasında tekrarlanan “Bir, biz, olsun, yeter, şu, sizin” sözcükleri, okuyucu ve dinleyicinin kulağına hoş gelen kullanımları ve mısra sonlarındaki ses benzerlikleri anlatımın zenginlik kazanmasına hizmet etmektedir. Buna ek olarak şiir düz kafiye sahiptir ve “aa-bb-cc-dd-ee-ff” şeklinde sıralanmaktadır.

3. Tema

Tema, tem, izlek, ana düşünce, ileti vb. bir yapıt ya da yaratının anlamca sürdürdüğü ve eserde bütünlüklü olarak işlenen temel yönelimlere verilen isimdir (Kurt, 2012: 210). “Eyvallah!” başlıklı şiir Irak devletinin krallık rejiminden cumhuriyet sistemine geçilen ilk yıllarda Koyalı Tevfik Celâl Orhan tarafından yazılmıştır. Şiir parçası tek bir imge etrafında oluşmaktadır. Bu da kişileştirme “Teşhis” ile gerçekleştiren imge üzerine kaleme alınmıştır. Koyalı Tevfik yaşamın zor şartları karşısında çektiklerini kişileştirmiş ve sosyal yaşamdaki zıtlıkları yöneticilerle mukayese şeklinde dile getirmektedir.

Şair etkilendiği kişisel duygulanmalarını karşılaştırmayla ifade etmeye çalışırken; yaşadığı toplumdaki üzüntü, yoksulluk, hasret ve yöneticilerin şaşaalı hayatlarını işleyerek o dönemin konularını gündeme getirmektedir. Şiir birimleri arasındaki anlamsal ilişki toplum ile yöneticiler arasındaki büyük sosyal hayat farklılıkları ve problemlerdir. Şiirde de ilk

birimde açıklama yapılır ve takip eden birimde cevabı verilir veya değerlendirilmesi yapılır.

Şiirin "*Eyvallah!*" başlığını taşıması da şiirin teması ile ilgilidir. Eyvallah sözcüğü ile tanrı kavramını felsefî ve dinî boyutu ilgilendiren konulardan biri olarak ele almıştır. Şair bu terimi şiirinde iki farklı anlamsal çerçevede kullanmıştır. Buna göre Koyalı Tefvik Celâl Orhan'ın terime sığınma ihtiyacı, ümit besleme ve sıkıntılardan kurtaracak bir güç arayışında olduğu söylenebilir. Diğer anlamıyla yorumlandığında ise Eyvallah sözcüğü ile şair toplumdaki sosyal adaletsizliklere maruz kalanların bütün zorluklara rağmen Allah'ı şükretmekte ve yöneticilerin kötü muamelelerini ona havale ettiğini göstermek istediği anlaşılabilir. Böylece şiirin birim temaları "*Eyvallah!*" adlı şiirin başlığıyla sıkça bağlıdır.

Şair ilk biriminde konuyu ortaya koymuştur. "*Ömrümün defterinden yapraklar açıyordum,*" ile başlayan ilk birimde şair ömrünün kayıt sayfalarından birini açar. Bu ilk kayıt defterinin cevabı ikinci mısraında: "*Meğer ne bedbahtmışım. Kendime açıyordum!*" şeklinde verilmiştir. Şair sosyal adaletsizliğin ve zor şartlarda çektiği acılarını açıklar. Bu şekilde şair bize ömür mücadelesini anlatmak istediğini bildirir.

"*Baş sokacak bir evim yoktur, ama ne keder?*" ile başlayan üçüncü birimde, Koyalı Tefvik Celâl Orhan yaşadığı toplumda herhangi bir meskene sahip olmadığını dile getirir. Bu yokluğuna rağmen dördüncü mısraında: "*Çokulardan, renklerden dolan çöl bize yeter*" diyerek yaşamda kendine kalan sahraları yeterli görür.

Beşinci birimde: "*Titreyen bir bacakla gezebilsek sahrayı,*" çölleri gezmek için titreyen bir bacağın yeterli olduğunu dile getirir. Şair kâfi gördüğü bu yaşamı: "*İstemem, sizin olsun hükümdarlar sarayı.*" diyerek savunur. Bu altıncı birimde kendi yaşamını hükümdarların şaşaalı saray yaşamlarıyla değiştirmeyeceğini vurgular.

Şaire göre zavallı toplum o kadar mahrumiyetlere maruz kalmıştır ki tek temennileri bir ılık su içmektir. Ilık suya olan hasreti yedinci birimde şöyle anlatır: "*Biz şuşamış şolurken bir parça ılık suya*". Bir yudum su hasretini sekizinci birimde: "*Şampanya patlatın siz, bakmayın gürültüye!*" diyerek yöneticilerin şaşaalı içecek gürültüleriyle karşılaştırır. Böylece şairin bu iki mısra da toplumun fakirliğini ve yöneticilerin müsrif yaşamlarını karşılaştırdığı açıkça görülmektedir.

Dokuzuncu birimde fani hayatın bütün incelikleri yöneticilere bırakmasına da şöyle sitem etmektedir: "*Bütün inceliğiyle şu hayat kılsın size;*" Bu bırakmanın karşılığı olarak onuncu mısra da: "*Gözden içe işleyen damlalar yeter bize.*" Diyerek yaşam zorluklarına karşın gözlerden akan hakiki damlaları yeterli ve değerli görür.

"*Sizin olsun şu dünya: Eğlenin, için, yiyin*" on birinci birimiyle şair hayatın bütün ince güzelliklerinden veda eder ve uğurlanmaya hazırlanır. Bu istekli uğurun karşılığında geçecekleri güzergahlarda kendilerine sadece: "*Görünürken yol bize 'Uğurlar olsun' deyin..*" denilmesini yeterli ister.

Görüldüğü gibi şiirin bütün birim ve sözcükleri birbirleriyle sıkça bağlıdır. Aralarındaki bu organik bağının en kısa ve kesin ifadesi ana temasıdır. Şiir iki ana tema üzerine kurgulanmış, bunlarda toplumdaki sosyal adaletsizlik ve yöneticilerin şaşaalı yaşamlarıdır. Bu karşılaştırmayla şiirini birinci biriminde bir soru sorar veya durumu açıklanır. Akabinde ikinci mısraında cevabı veya izahı verilir. “*Eyvallah!*” başlıklı şiirinin ilk mısraından sonuna kadar keder, toplumdaki sosyal adaletsizlik ve şaşaalı yöneticilerden bahseder. Böylece şiirin bütün birimlerini birleştirildiği zaman Koyalı Tevfik Celâl Orhan’ın ne kadar dezavantajlı bir bölgede yaşadığı fark edilebilir.

4. Dil

Bir iletişim ve anlatma aracı olan dil; sadece insanı anlatmakla kalmaz, insanla beraber toplumdaki canlı-cansız varlıkları da anlatır. Böylece dil, her şiirin ana birimlerin malzemesi olmaktadır. “*Eyvallah!*” başlıklı şiir, kendine özgü gerçekçi bir dille kâğıda alınmıştır. Bu dil gerçeklikten destek alarak Koyalı Tevfik’in şiirinde yaşam mücadelesini farklı düzeylerde ve farklı açılardan ele alıp anlatmaya yardımcı olmaktadır. “*Eyvallah!*” şiiri; Mezopotamya veya Irak Türkmençe Türkçesinin -Osmanlı Türkçesi- standart dilbilgisi ve yazım kılavuzunun kurallarına uygundur. Bu da şairin Osmanlı Türkçesi’ne ne kadar bağlı ve hâkim olduğunu göstermektedir.

Tefrika edilen şiirde hiçbir şekilde dil sapmalarına yer verilmemiştir. Şiirde kullanılan dil günlük yaşam konuşmasından ayrılmadığı için son derece sade ve anlaşılırdır. Şiir birimlerindeki sözcüklerde herhangi bir müphemlik; kafiye ve rediflerinde ise herhangi zorlama bulunmamaktadır. Bu sebeple okuyucu şiiri anlamakta hiçbir zorluk çekmemektedir. Bu da şiirin birimleri ve ölçüsü arasında sağlıklı bir söz uyumunun bulunduğunu göstermektedir.

Şiir dizelerindeki uyaklar, fiil fiille “*Acıyordum- Acıyordum*”, isim isimle “*Şahrayı- Sarayı*” ve zamir zamirle “*Size- Bize*” ilişkili şekilde gerçekleştiğinden şiirin bütün redifi mısraların sonundadır. Benzetmelerle şair toplumun günlük çetin geçimini ve yöneticilerin abartılı süslü yaşamlarını kişileştirme yoluyla cansız varlıklarla dile getirmektedir. Bu karşılaştırma vasıtasıyla şair, iki ayrı zıt tipin yapıp ettiklerini, duygu ve düşüncelerini hem betimlemekte hem de incelemektedir.

Şairin üslubunu doğrudan doğruya şairin dünya görüşü, hayat, zaman, varlığa ve olaylara bir tarz bakış açısı ve ihsası yani çoğunlukla duyma biçimi yönlendirir. “*Eyvallah!*” şiirinin birimleri belirgin biçimde betimleme ve tahlilî üslupla kaleme alınmıştır. Şiir pürüzsüz, sade ve saf bir üslupla yazılmış, mısraların büyük çoğunluğu oldukça yalın, anlaşılır bir dille kaleme alınmıştır. Koyalı Tevfik Celâl Orhan diğer meslektaşları gibi yaşadığı dönemin zor şartları altında yaşamasına rağmen “*Eyvallah!*” başlıklı şiirinde argo ve küfür terimlerine hiçbir şekilde başvurmamıştır.

Sonuç

Türkiye Cumhuriyeti'nin sınırları dışında kalmasına rağmen Yeni Türk Edebiyatı'nın şairlik anlayışına yönünü çevirenlerinden biri olan Koyalı Tevfik Celâl Orhan, hece ölçüsünün birinci kuşağına hayran olmuştur. Özellikle onların arasında yer alan Orhan Seyfi Orhon'un şiirlerinden derinden etkilenmiştir. Böylece şairlik ve edebî şahsiyeti bakımından Orhan Seyfi Orhon'un etkisindedir. Öyle ki onun adına şiir yazdığı kaynaklardan takip edilebilmektedir.

Irak devletinin krallıktan cumhuriyet sistemine geçişinin ilk yıllarında “*Eyvallah!*” adlı şiirini yazan Koyalı Tevfik'in döneminde devlet işlerinde ve okullarda geçerli olan tek resmî dil Arapçadır. Şair, hayat zorluklarından dolayı eğitimini yarıda bırakmasına ve eğitim-öğretim tahsilini Türkmençe veya Türkçe olarak hiç almamasına rağmen dile hâkimdir. Koyalı Tevfik, yaşadığı bölgede halkın çektiği ıstırap, yoksulluk, açlık, karanlık vb. durumları şiirlerinin ana malzemesi olarak seçmiştir.

“*Eyvallah!*” başlıklı şiiri; bir iç konuşma olarak halkın çektiği çeşitli zorlukları okuyucuya aktarmaktadır. Bu zorluklar ülke siyasî sisteminin krallıktan cumhuriyete geçme kaosu, konaksız kalması, ılık suya hasret kalması gibi yaşamın en temel ihtiyaçlarından mahrum kalmasıdır. Şiirin bütün birimleri “*Siz*” ve “*Biz*” gibi birbirine zıt iki tipin varlık değerinin mukayesesinden oluşmaktadır. Buna ek olarak şiir yakından incelendiğinde mısralarında, toplumun sosyal hayatı ve yöneticilerinin şaşaalı yaşamları arasındaki karşılaştırmalar görülebilir. “*Eyvallah!*” isimli şiir de şairin yazdığı diğer edebî ürünler gibi anlaşılır akıcı dile sahiptir. Ayrıca çok derin bir duygu ve düşünceye bağlı olması eserin en belirgin özelliklerinden biri sayılmaktadır.

Şiir on dördü hece ölçüsünden ziyade benzetme ve tekrarlanan “*bir, biz, olsun, yeter, şu, sizin*” terimlerinden dolayı anlam; ezber ve asonanslarla ahengi kuvvetlendirmektedir. Zengin düz kafiyeli “*Eyvallah!*” adlı şiirin bütün kafiye ve redifleri mısraların sonundadır. Şair ve öykücü Koyalı Tevfik Celâl Orhan; o dönemin yokluk ve baskı şartları altında Kerkük şehrinde yaşamasına rağmen öyküleme ve taşlama üslubuyla yazdığı “*Eyvallah!*” şiirinde argo, küfür veya toplumda ayıp olan herhangi bir kelimeyi kullanmamıştır.

KAYNAKÇA

- (1993). *Türkiye dışındaki Türk edebiyatları antolojisi*. 6. Cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Aça, M. - Gökalp, H. - Kocakaplan, İ. (2012). *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında tür ve şekil bilgisi*. 3. b., İstanbul: Kesit.
- Akar, M. - Deniz, S. - Bilecek, F. (1994). *Türk dünyası çağdaş edebiyatı*. 2. b., İstanbul: Yesevî.
- Akkoyunlu, Z. - Saatçi, S. (1991). *Irak Musır şâirleri antolojisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Aktaş, Ş. (2013). *Şiir tahlili (teori ve uygulama)*. Ankara: Kurgan Edebiyat.

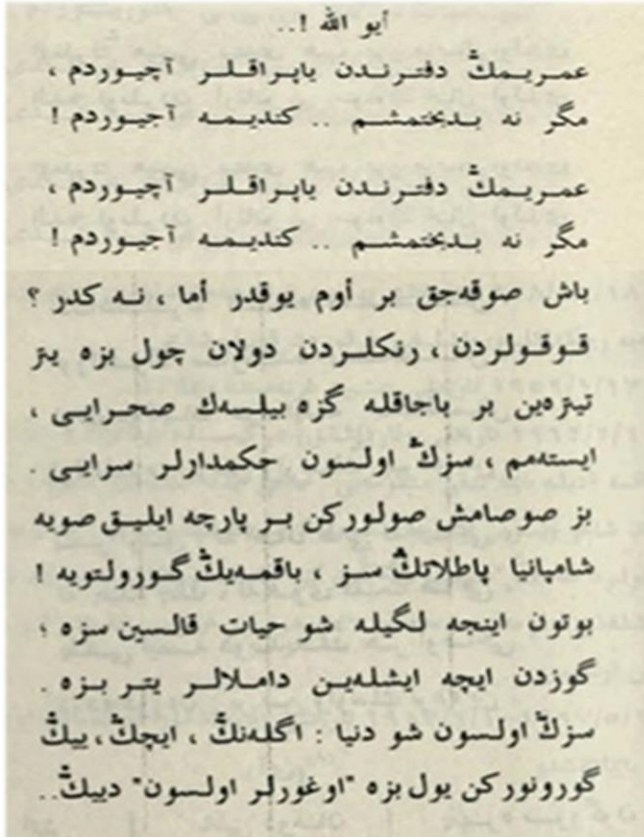
- Aktaş, Ş. (2017). *Anlatma esasına bağlı edebî metinlerin tahlili (teori ve uygulama)*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Alptekin, A. H. vd. (2012). *Dil ve anlatım 12. sınıf (ders kitabı)*. 5. b., Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Benderoğlu, A. (1977). *Irak Türkmen dili*. (Akt.: Rawyar Jabbari) Bağdat: Tanıtma Bakanlığı.
- Benderoğlu, A. (1989). *Irak Türkmen edebiyatı tarihine bir bakış I*. (Akt.: Rawyar Jabbari), 1. Cilt, Bağdat: Kültür ve Tanıtma Bakanlığı Türkmen Kültür Müdürlüğü.
- Celâl, T. (1957). Unuttun mu vefasız?. *Fuzûlî*, S. 1, İstanbul.
- Çamurcu, S. (2008). *Tevfik Celâl Orhan*. (Akt. Rawyar Jabbari), Kerkük: Türkmen Dili.
- Daşcıoğlu, Y. - Dayanç, M. - Çetin, N. (2011). *Yeni Türk edebiyatına giriş*. 4. b., Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Derrida, J. (2002). *Şiir nedir?*, (Çev.: Ahmet Sarı-M. Abdullah Arslan), İstanbul: Babil.
- Hamad, K. O. (2015). *Abdulkâdir Talebânî'nin (Fâiz) Türkçe şiirleri*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Jabbari, R. (2019). Ahmet Haşim Zü el-Cüzûr el-Bağdadiye. *Nâsiyet el-İbdâ*, 2, Mısır: el-Müviz el-Arabî.
- Jabbari, R. (2020). Kahtân Hürmüzlü'nün Burası Kerkük adlı otograf piyesi üzerine bir inceleme. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13 (30), 848-859.
- Kerküklü, S. (2018) *Mevsûatu A'lâm el-Türkmân I*. (Çev.: Rawyar Jabbari), Bağdat: Kültür Bakanlığı.
- Kurt, A. vd. (2012). *Türk edebiyatı 12. sınıf ders kitabı*. 5. b., Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Marufoğlu, S. (1998). *Osmanlı döneminde Kuzey Irak 1831-1914*. İstanbul: Eren.
- Merdan, M. (1987). Tevfik Celâl Orhan'ın şiir deneği. (Akt.: Rawyar Jabbari), *Yurt*, S. 870, Bağdat.
- Mohameed, J. Q. (2013). *Şeyh Rızâ Talebânî'nin Türkçe şiirleri*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Naip, E. (1973). *Çağdaş Türkmen şairleri*. (Akt.: Rawyar Jabbari) 1. Cilt, Bağdat: Kültür ve Tanıtma Bakanlığı Türkmen Kültür Genel Müdürlüğü.
- Orhan, T. (1959). Eyvallah!. (Akt.: Rawyar Jabbari), *Beşîr*, S. 17, Kerkük.
- Saatçi, S. (1999). Türkmen dağarcığından hatırladıklarımız. *Kardaşlık*, S. 3, İstanbul: Kerkük Vakfı.
- Sarikahya, K. (1988). *Çağdaş Türkmen şairleri*. (Akt.: Rawyar Jabbari) 1. Cilt, Bağdat: Kültür ve Tanıtma Bakanlığı Türkmen Kültür Genel Müdürlüğü.
- Terzibaşı, A. (2001). *Kerkük şairleri*. (Akt.: Rawyar Jabbari) 8. Cilt, Kerkük: Bilgisayar Basımevi.
- Terzibaşı, A. (2013). *Kerkük şairleri*, 3. kitap, İstanbul: Ötügen.
- Totonji, H. (2020). Mehmed Emin Feyzî Bey ve İlâve-i Şuâât üzerine. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 7 (8), 181-190.
- Zade, K. B. (2018). *Kerküklü şair Esad Naib'in şiirleri üzerine dil incelemesi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Zülfikar, H. (Mart 1996). Çağdaş Irak Türkmen şiiri ve şairleri. *Türkiye Dışı Çağdaş Türk Şiiri, Dil ve Edebiyat*, S. 531, Ankara: Türk Dili Kurumu.

EKLER



Ek-1: Koyah Tefik Celâl Orhan



Ek-1: Osmanlı Türkçesi ile 13 Ocak 1959 Tarihinde *Beşir* Gazetesinin 17. Sayısında Tefrika Edilen "EYVALLAH!" Başlıklı Şiiri

YAYIN VE ETİK KURALLARI

Genel İlkeler

- 1. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, hakemli bir dergi olup yılda üç aylık dönemler hâlinde dört sayı olarak yayımlanır.
- 2. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nde**, halkbilimi, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, edebiyat ve dil bilimi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilir.
- 3. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
- 4. Yayın dili** Türkçe ve İngilizcedir.
- 5. Yazı**, <http://dergipark.org.tr/mahder> adresindeki *Makale Gönderme* sekmesi üzerinden üye olunarak gönderilebilir. Aynı sayfadan üyelik girişi yapılarak hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Tüm hakemlerin raporları ulaştıktan sonra gerekli görülmesi durumunda yazar/lar hakemlerin görüş ve önerilerini içerir metni editörlüğe iletir. (EK: Hakem değerlendirme sürecinde düzeltme talep edilen çalışmalarda talep edilen düzeltmelerin yazar/lar tarafından gerçekleştirilmemesi durumunda çalışma, yayın sürecinden çıkarılır. *15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı. Makalelerin incelenmesi sürecinde kör hakemlik sistemi ile iki hakem görevlendirilir.
- 6. Makalenin başında** en az 150 en fazla 250 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler; Türkçe ve İngilizce (ikincil dil) başlığa yer verilmelidir. Özet, çalışmanın kapsamı, amacı, yöntemi, etkileri ve sonuçları hakkında fikir verici mahiyette olmalıdır.
- 7. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin Genel Ağ ortamında** yayımlanmış tüm sayılarına basılı olarak da ulaşmak mümkündür. Hardcover (karton) ciltli olarak basılan derginin bugüne kadar yayınlanmış tüm sayıları motifakademidergisi@gmail.com adresinden bedeli karşılığında talep edilebilir.
- 8. Bilim insanı ve akademisyenlerin bilimsel çalışmalarındaki isim/kurum benzerliklerinden** kaynaklanan bazı sorunların önüne geçilebilmesi amacıyla araştırmacı kimlik numaraları kullanılmaktadır. TÜBİTAK - ULAKBİM ve YÖK arasındaki işbirliğiyle yürütülen çalışmalar kapsamında, ORCID bilgisinin kullanılması kararı alınmıştır. Dergimize makale gönderen yazarların orcid.org adresinden ücretsiz üyelik yaparak temin edecekleri ORCID kimlik numaralarını makale metinleri ile birlikte editörlüğe iletmeleri gerekmektedir.
- 9. Makaleler**, mutlaka belirtilen esaslarla uyumlu biçimde gönderilmelidir. Yayın esaslarıyla uyumsuz biçimde gönderilen yazılar Editör Kurulu incelemesi sonrasında reddedilir.

Etik İlkeler

1. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*'nin yayıncı kuruluşu olan Motif Vakfı yetkilileri, yayın sürecinin tüm aşamalarında etik standartlarına uymayı taahhüt eder. Editör Kurulu, dergide yer alan makalelerin etik ilkelere uygunluğunu denetler. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir dergide yayımlanmamış veya yayına gönderilmemiş olması gerekmektedir. Editör Kurulu tarafından tespit edilen dublikasyon girişimlerinin sahiplerinin başka çalışmalarına dergide kesinlikle yer verilmemektedir. Yayınlanmamış sempozyum 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 itibarıyla anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem gibi görüşme teknikleri kullanılarak veri toplanan, nitel ve nicel yaklaşımlarla hazırlanan araştırmalar için kesinlikle Etik Kurul Belgesi talep edilir. Etik Kurul Belgesi'nin onay tarihine ve birimine dair bilgiler makale başvurusu sırasında belgeye ek olarak "Açıklama" kısmında belirtilmelidir.

4. Makale başlığının altında yazar adı, dipnotta unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilir e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Yazıların hangi akademisyen tarafından sisteme eklendiği ya da dergiye gönderildiği, sistem yöneticisi tarafından görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenir. Bu itibarla yazılar sisteme girilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, makaleyi inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı tanınması ve etik ilkelerin uygulanması açısından önemlidir.

5. Birden çok yazarlı makalelerde her bir yazarın makaleye sağladığı katkı unvan ve adres ve mail bilgilerinin sonuna eklenmelidir.

6. Editörlük süreci tamamlanan makaleler, değerlendirme sürecine dahil edilme tarihleri esas alınarak sıralı şekilde yayınlanır. Yayın sıralaması hiçbir gerekçe ile değiştirilmez.

Sınırlılıklar

1) Derginin her sayısında "özgün araştırma" ve "derleme araştırma" türünde en fazla 30 makaleye verilmektedir. Yayın tanıtımı/kritiği ve çeviri türünde çalışmalarla birlikte en fazla 33 yazıya yer verilmektedir. Kitap kritiği niteliği taşıyan yazılar araştırma/derleme türü çalışmalarla aynı değerlendirme sürecine tabi tutulmaz. (*10.02.2019 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

2. Makale, özetler, grafikler, tablolar, görseller ve ekler dahil olmak üzere en fazla 20 sayfa olmalıdır.

3. Derginin her sayısında toplam makale sayısının %70'i halkbilimi, %30'u ise kültür bilimlerinin diğer alanlarına tahsis edilmiştir. (*15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

4. Hacminin %50'sinden fazlası görsellerden oluşan çalışmalar editörlük sürecinde reddedilmektedir. (*15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

Sayfa Düzeni

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	Genişlik:16 cm	Yükseklik: 24 cm
Üst Kenar Boşluk	1,5 cm	
Alt Kenar Boşluk	1,5 cm	
Sol Kenar Boşluk	2 cm	
Sağ Kenar Boşluk	1,5 cm	
Yazı Tipi	Cambria	
Yazı Tipi Stili	Normal	
Boyutu (metin)	11 (Cambria)	
Boyutu (özet ve dipnot metni)	9 (Cambria)	
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 0 nk	
Satır Aralığı	Tek (1)	

2. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.

3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

4. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

5. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

6. Yazıda yer verilecek tablo, resim ve fotoğraf gibi metin içi ve metin sonu ekleri Word programının formal ekleme usullerine göre yapılmalı; kopyala-yapıştır usulü kullanılmamalıdır. Eklemelerin yazının sayfa biçim özellikleri ile uyumlu olmasına ayrıca dikkat edilmelidir. Belirtilen biçimsel şartları sağlamayan yazılar reddedilmektedir.

Kaynakların Düzenlenmesi

Metin içinde kaynak gösterme

Metin içinde kaynak gösterimi APA Sistemi ile uyumlu şekilde yapılmalıdır.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi atıf sistemi ile belirtilir. Metin içinde yer alması uygun görülmeyen açıklamalar için sayfa altı dipnot yöntemi kullanılmalı ve bu notlar metin içinde 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalıdır.

2. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar (lar) ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

a) Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76)

b) Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

c) Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Aça ve Yolcu, 2017: 72)

d) Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

e) Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

f) Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler Belge-1 veya Arşiv-1 şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

g) Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde KK-1 şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

h) Metin içinde internet kaynaklarından alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler (URL-1, URL-2...) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Elektronik Kaynaklar alt başlığı altında her bir alıntı uzantısı metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

Kaynakçanın Düzenlenmesi

1. Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

2. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için “a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Çeviri Kitap:

Sartre, J. P. (1967). *Edebiyat nedir*. (çev.: Bertan Onaran), İstanbul: De.

Lvova, E. L. - Oktyabrskaya, İ. V. - Sagalayev, A. M. (2013). *Güney Sibiry Türklerinin geleneksel dünya görüşleri: Simge ve ritüel*. (çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.

İki Yazarlı Kitap:

Ergun, M. - Aça, M. (2005). *Tiva kahramanlık destanları-1*. Ankara: Akçağ.

İkiden Fazla Yazarlı Kitap:

Aça, M. - Gökalp, H. - Kocakaplan, İ. (2009). *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında tür ve şekil bilgisi*, İstanbul: Kriter.

Makale:

Aça, M. (2018). Trabzon çevresinde tütün kaçakçıları ve kolcular etrafında oluşan anlatılar. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 2017, 6 (4), 2545-2565.

Yayımlanmamış Tez:

Küçük, A. (2015). *Giresun yöresi kemeñçecilik geleneği üzerine bir araştırma*, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Bildiri:

Cunbur, M. (2000). Dede Korkut oğuz-namelerinde İslamî unsurlar. *Uluslararası Dede Korkut bilgi şöleni bildirileri*. (hızl.: A. Kahya-Birgöl vd.), 77-108, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

İnternet Kaynakları:

* URL-1: "Social groups". <http://www.sociologyguide.com/basic-consepts/Social-Groups.php> (Erişim: 10.06.2014)

* Hufford, M. (1991). American folklife: A commonwealth of cultures", <http://www.loc.gov/folklife/cwc/> (Erişim: 17.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Mutlu, İstanbul 1935, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 12.06.2014)