

MİLLÎ FOLKLOR

International and Quarterly Journal of Cultural Studies

TANITIMLAR

TİMURLULARDA YAS

TUVA GIRTLAK MÜZİĞİ: HÖÖMEY

SALUR KAZAN'IN NEDEN ÖLDÜRDÜĞÜ

KUL ŞADİ VE YUNAN HARFLİ TÜRKÇE TÜRKÜSÜ

ERZURUM VE ÇEVRESİNDE GAZEL-GAZELHANLIK GELENEĞİ

TÜRK DÜNYASI EPİK DESTANLARINDA OLAĞANÜSTÜ “YEDİ SİLAH”

ŞAHMERAN İLE ХОЗЯЙКА МЕДНОЙ ГОРЫ-(BAKIR DAĞININ SAHİBESİ)

SUÇ VE CEZA KAVRAMLARI BAĞLAMINDA NASREDDİN HOCA FIKRALARI

SÜSLEMELİ BİR KÖY ODASI: SELÇIKLER KASABASI HACILARIN ODASI

GELİN KUŞAĞI: BEKÂRET KUŞAĞI MI BEREKET KUŞAĞI MI?

BATILILAŞMA ETKİSİNDEKİ HALK TİYATROSU “TULUAT”

GÖSTERGELERARASI DÜZLEMDE TANRILARIN GÖÇÜ

MODA TASARIMINDA GELENEĞİN YORUMLANMASI

HALKBİLİMİNİN EPİSTEMOLOJİK ANALİZİ

TEFENNİ'DE YARI-GÖÇEBELİK

DERLEMELER

Prof. Dr. Abdulselam ARVAS

Dr. Öğr. Üyesi Shalala RAMAZANOVA

Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK

Öğr. Gör. Ayşe MERCAN

Dr. Öğr. Üyesi Evrim ULUSAN ÖZTÜRKMEN

Prof. Dr. Çiğdem KARA

Doç. Dr. Mehibe ŞAHBAZ

Doç. Dr. Hasan TAŞKIRAN

Doç. Dr. Ahmet FEYZİ

Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ

Dr. Öğr. Üyesi Perihan KAYA TOKBUDAK

Arş. Gör. Uğur ALTUNDAS

Arş. Gör. Dr. Kağan GARİPER

Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK

Dr. Ferhat ÖZMEN

Doç. Dr. Hilal KARAVAR

Arş. Gör. Ülker TATLIDİL

Prof. Yüksel ŞAHİN

Dr. Öğr. Üyesi Emine ÇAKIR

Doç. Dr. Handan AYDIN KASIMOĞLU

Dr. Ayaz Yusuf ALTIN

Prof. Dr. Murat KASIMOĞLU

Doç. Dr. Elif GÜRSOY

Arş. Gör. Evren EKİZ

Prof. Dr. Hakkı YAZICI

Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN

Arş. Gör. Aysun Ezgi YILMAZ

Arş. Gör. Dr. Emrah TUNÇ



MİLLÎ FOLKLOR

Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi

International and Quarterly Journal of Cultural Studies

Revue Internationale et Trimestrielle d'Études Culturelles

Cilt/Volume/Tome: 17 Yıl/Year/Année: 34 Sayı/Number/Nombre: 134

ISSN 1300-3984 • Hakemli Dergi.

- **Kurucuları/Founders/Fondateurs:** Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ - Necdet İLHAN - Prof. Dr. Türker EROĞLU • **Sahibi/Owner/Possesseur:** Geleneksel Yayıncılık Eğt. San. Tic. Ltd. Şti. adına M. Öcal OĞUZ • **Baş Editör/Editor in Chief/Rédacteur en Chef:** Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ (ocal.oguz@hbv.edu.tr) • **Baş Editör Yardımcısı/Deputy Editor in Chief/Rédacteur en Chef Adjoint:** Dr. Öğr. Üyesi Tuna YILDIZ (tuna.yildiz@hbv.edu.tr) • **Editör Yardımcıları/Deputy Editors/Rédacteurs Adjoints:** Doç. Dr. Selcan GÜRCAYIR TEKE (selcan.teke@hbv.edu.tr-Yayın İnceleme) – Doç. Dr. Haydar YALÇIN (haydar.yalcin@ikc.edu.tr-Bilgi ve Belge Yönetimi) – Arş. Gör. Kadirhan ÖZDEMİR (kadirhan.ozdemir@hbv.edu.tr-Yayın Takip) • **Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Consultants:** Prof. Dr. Metin EKİCİ (mekici@yahoo.com-İngilizce) – Prof. Dr. Kubilay AKTULUM (aktulumk@yahoo.com-Fransızca) – Doç. Dr. Günül Özlem AYAYDIN CEBE (gunulcb@gmail.com-İngilizce) • **Sorumlu Yazı İşleri Müdürü/Directorate of Editorial Affairs:** Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Erman ARAL (ahmet.aral@hbv.edu.tr) • **Yayın Kurulu/Editorial Board/Comité d'Édition:** Prof. Dr. Kubilay AKTULUM (aktulumk@yahoo.com) – Prof. Dr. Ekrem ARIKOĞLU (ekrem.arikoglu@hbv.edu.tr) – Prof. Dr. Halit ÇAL (halit.cal@hbv.edu.tr) – Prof. Dr. Hülya KASAPOĞLU ÇENGEL (hulya.kasapoglu@hbv.edu.tr) – Prof. Dr. Nurettin DEMİR (demir@hacettepe.edu.tr) – Prof. İsmet DOĞAN (idogan@gazi.edu.tr) – Prof. Dr. Hamiye DURAN (hamiye@gazi.edu.tr) – Prof. Dr. Tuba İşınsu İŞEN DURMUŞ (tidurmus@etu.edu.tr) – Prof. Dr. R. Gülin ÖGÜT EKER (eker@hacettepe.edu.tr) – Prof. Dr. Pervin ERGUN (pervin.ergun@hbv.edu.tr) – Prof. Dr. Rubi ERSOY (rubi.ersoy@hbv.edu.tr) – Prof. Dr. Orhan KURTOĞLU (orhan.kurtoglu@hbv.edu.tr) – Prof. Dr. Muhtar KUTLU (mkutlu@ankara.edu.tr) – Prof. Dr. Nazım Hikmet POLAT (nazim.polat@hbv.edu.tr) – Prof. Dr. Firat PURTAŞ (firat.purtas@hbv.edu.tr) – Prof. Dr. Mehmet ŞAHİNGÖZ (mgoz@gazi.edu.tr) – Prof. Dr. Hale ŞİVGİN (hale.sivgin@hbv.edu.tr) – Prof. Dr. Nezir TEMUR (ntemur@gazi.edu.tr) – Prof. Dr. Ali YAKICI (yakici@gazi.edu.tr) – Prof. Dr. Naciye YILDIZ (naciye.yildiz@hbv.edu.tr) – Doç. Dr. Ezgi METİN BASAT (ezgimetinbasat@gmail.com) – Doç. Dr. Melike KAPLAN (mkaplan@ankara.edu.tr) – Doç. Dr. Evrim ÖLÇER ÖZÜNEL (evrim.ozunel@hbv.edu.tr) – Doç. Dr. Dilek TÜRKİYİMAZ (dilek.turkiyilmaz@hbv.edu.tr) – Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Erman ARAL (ahmet.aral@hbv.edu.tr) – Dr. Öğr. Üyesi Bahar AKARPINAR (rbahar@hacettepe.edu.tr) – **Yrd. Doç. Dr. Himmət BİRAY (1958-1995)** – Dr. Öğr. Üyesi Emine ÇAKIR (eminecakir.tbh@gmail.com) – Dr. Öğr. Üyesi Pınar KASAPOĞLU AKYOL (pkasapoglu@ankara.edu.tr) – Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Safiye BAKI NALCIOĞLU (zeynep.nalcioğlu@hbv.edu.tr) – Öğr. Gör. Dr. Tuba SALTİK ÖZKAN (tuba.ozkan@hbv.edu.tr) – Dr. Yerke ÖZER (yerkeoz@gmail.com) – Dr. Gözde TEKİN (gozde.tekin@hbv.edu.tr)
- **Düzeltilme/Redaction:** Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Safiye BAKI NALCIOĞLU (zeynep.nalcioğlu@hbv.edu.tr) – Dr. Gözde TEKİN (gozde.tekin@hbv.edu.tr) – Burakhan KABAÇAM (burakhan.kabacam@hbv.edu.tr) – Kadirhan ÖZDEMİR (kadirhan.ozdemir@hbv.edu.tr) – **Dizgi/Typesetting:** Kadirhan ÖZDEMİR (kadirhan.ozdemir@hbv.edu.tr)
- **Sorumlu Müdür:** Utku YAĞLIDERELE • **Halkla İlişkiler:** Burakhan KABAÇAM (burakhan.kabacam@hbv.edu.tr)
- Editörlük/Editorial:** AHBVÜ Türk Halk Bilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi ve Somut Olmayan Kültürel Miras Derneği (Kurumsal editörlük işleri AHBVÜ THBMER, AHBVÜ GSOMER ve SOKÜM Derneği tarafından yürütülmektedir. / *The Institutional Duties of Editorial Board Carried by AHBV University and Society of ICH*)
- **Yazma Adresi/Correspondance Address/Adresse de Correspondance:** Gazi Mah. Şenol Cad. No: 29/1 Yenimahalle/ANKARA-TÜRKİYE
- **Düzeltilme:** <http://dergipark.org.tr/tr/pub/millifolklor> (yazı gönderimi için / for article) - geleneksely@yahoo.com (yazılar ve dergiyile ilgili diğer konular / articles and other issues related to the journal) - geleneksely@gmail.com (abonelik için / for subscription)
- **Web Sayfası:** <http://www.millifolklor.com/> / <https://dergipark.org.tr/tr/pub/millifolklor> • **Tel:** 0533 776 8890
- **İdare Yeri/Managing Office/Adresse d'Administration:** Gazi Mah. Çakır Sok. 21/5A Yenimahalle/ANKARA-TÜRKİYE
- **Fiyat/Price/Prix:** 50 TL / \$25 • **Yurt İçi Abone Bedeli/Domestic Subscription Fee/ Frais d'abonnement nationaux:** Yıllık dört sayı için toplamda 200 TL, + 50 TL kargo ücreti alınır. (Öğretim elemanı, öğretmen, öğrenci, KTB folklor araştırmacılarına tanıtım ve teşvik amacıyla %50 indirimli (100 TL), + kargo ücreti ise sabittir.) • **Yurt Dışı Kurumsal Abone Bedeli/International Subscription Fee/Frais de souscription institutionnels nationaux:** Yıllık dört sayı için 400 TL + 50 TL kargo ücreti alınır. • **Yurt Dışı Abone Bedeli/International Subscription Fee/Frais d'abonnement internationaux:** Yıllık dört sayı için 100 \$ alınır. (Yurt dışı aboneliklerde mesafeye göre ayrıca kargo ücreti ilave edilir.) / *Milli Folklor is published four times a year, in winter, spring, summer, and autumn./La revue de Millî Folklor paraît quatre fois par an: en printemps, en été, en automne et en hiver.* • **Abone Şartları/Subscription Terms/Paiement:** Abone olacaktır, Türkiye İş Bankası Gazi Mahallesi Gazi Mahallesi Şubesinde Geleneksel Yayıncılık Ltd. Şti. adına açılan 4286 0258016 numaralı hesaba (IBAN No: TR460006400000142860258016) Abone Bedeli'nı yatırarak ve dekontunu tarayarak e-posta adresimize gönderdikleri takdirde dergimiz bir yıl süreyle adreslerine gönderilecektir. (Dergimizin dağıtımı yalnızca abonelerimize yapılmaktadır./Payments must be charged to the account number 4286 0258016 of Geleneksel Yayıncılık Limited Company and TR460006400000142860258016, Türkiye İş Bankası, Gazi Mahallesi-Ankara Şubesi/TÜRKİYE, the receipt of the payment should be sent to the correspondence address./Le versement doit être payé sur le compte bancaire de Geleneksel Ltd. Numero: 4286 0258016 ou TR460006400000142860258016, Türkiye İş Bankası Gazi Mahallesi Şubesi-Ankara-Türkiye, ou au compte postal de Geleneksel Yayıncılık Ltd. –1911533. Pour la réception des numéros publiés le reçu scanné doit être envoyé à l'adresse de correspondance par e-mail.
- AKADEMİK PUBLİSİLER/ÇERİLER/RESPONDING EDITORS/LES EDITEURS CORRESPONDANTS
- YURT İÇİ/Turkey/En Turquie:** • ADANA - Prof. Dr. Refiye OKUŞUKLU ŞENESEN • ADIYAMAN - Dr. Öğr. Üyesi Sunay AKKAYA – Dr. Öğr. Üyesi Fadime TİKBİBAŞ APAK • AKSARAY - Dr. Öğr. Üyesi Çetin YILDIZ - Ergin ALTUNBAK • AMASYA - Dr. Öğr. Üyesi Orhan Fatih KÜSEMİR • ANTALYA – Doç. Dr. Ünsal Yılmaz YEŞİLDAL • ARDAHAN - Dr. Öğr. Üyesi Nina PETROVIÇ • BALIKESİR - Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN - Doç. Dr. Zülfiykar BAYRAKTAR – Doç. Dr. Satı KUMARTAŞLIOĞLU • BARTIN - Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ • BAYBURT - Dr. Öğr. Üyesi Turay KABAK • BOLU - Prof. Dr. Meral ÖZAN • BURDUR - Doç. Dr. Kadriye TÜRKAN • BURSA - Prof. Dr. Hülya TAŞ • ÇANAKKALE - Doç. Dr. Handan Nazan AYDIN KASIMOĞLU • ÇANKIRI - Prof. Dr. Abdülcelil ARVAS - Ahmet Serdar ASLAN • DENİZLİ - Doç. Dr. Mehmet Sürur ÇELEPİ • DİYARBAKIR - Doç. Dr. Muhammed Abdülbasit SEZER • EDİRNE - Prof. Dr. Ahmet GÜNŞEN - Dr. Öğr. Üyesi Selma ERGİN SOĞ. Dr. Ebru ŞENOCAK - Dr. Öğr. Üyesi Birol AZAR – Doç. Dr. Gülda ÇETİNDAG SÜME • ERZURUM - Prof. Dr. Ahmet ÖZGÜR GÜVENC - Doç. Dr. Ömer YILAR • ERZİNCAN - Doç. Dr. Necdet TOZLU • ESKİŞEHİR - Doç. Dr. Adem KOÇ • GAZİANTEP - Prof. Dr. Mehmet EROL - Prof. Dr. Behiye KÖKSEL - Doç. Dr. Mustafa GÜLTEKİN - Dr. Öğr. Üyesi Cevdet AVCI • HATAY - Prof. Dr. Bülent ARI • İSPARTA - Prof. Dr. Halil Altay GÖDE • İSTANBUL - Prof. Dr. Yakup ÇELİK - Prof. Dr. Abdülkadir EMEKŞİZ - Doç. Dr. Meriç HARMANCI • İZMİR - Doç. Dr. Nurgül BEĞİÇ - Prof. Dr. Selami FEDAKAR - Doç. Dr. Mehmet ERSAL - Doç. Dr. Gonca KUZAY DEMİR • KAHRAMANMARAŞ - Doç. Dr. Yılmaz IRMAK - Dr. Öğr. Üyesi İbrahim ERŞAHİN • KARAMAN - Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin AKSOY - Dr. Öğr. Üyesi Onur AYKAC • KARAS - Doç. Dr. Adem BALKAYA - Doç. Dr. Öğr. Üyesi Erkan ASLAN • KASTAMONU - Doç. Dr. Gülten KÜÇÜKBASMACI • KAYSERİ - Doç. Dr. Öğr. Üyesi Zeliha Nilüfer NAHYA - Saim ÖRNEK • KIRIKALE - Prof. Dr. Bülgehan Atsız GÖKDAĞ - Prof. Dr. Aktan Miğde YILMAZ • KIRSEHİR - Prof. Dr. Salabatın Bekki Adıç - Dr. Ezgi METİN BASAT • KOCAELİ - Prof. Dr. İşıl ALTUN • KONYA - Prof. Dr. Sinan GÖNEN - Dr. Öğr. Üyesi Aziz AVVA • KÜTAHYA - Doç. Dr. Erdal ADAY • MANİSA - Dr. Öğr. Üyesi Gürsel PEHLİVAN - Dr. Öğr. Üyesi Sağap ATLI • MARDİN - Dr. Öğr. Üyesi Hatice Kübra UYGUR • MERSİN - Prof. Dr. Nilgün ÇİBLAK COŞKUN - Dr. Öğr. Üyesi İmran GÜNDÜZ ALPTÜRKER • MUĞLA - Dr. Öğr. Üyesi Ali Abbas ÇINAR - Dr. Öğr. Üyesi Baki Bora HANCA • MUŞ - Doç. Dr. Canser KARDAŞ • NEVEŞEHİR - Prof. Dr. Adem ÖGER – Yücel ÖZDEMİR • NİĞDE - Prof. Dr. Nedim BAKIRCI - Prof. Dr. Hatice İÇEL - Dr. Öğr. Üyesi Namık ASLAN • SAKARYA – Doç. Dr. Selçuk Kürşad KOCA - Dr. Öğr. Üyesi Yavuz KÖKTAN • SAMSUN - Doç. Dr. Cafer ÖZDEMİR - Recep DEMİR • SİİRT - Prof. Dr. Rezan KARAKAŞ • SİNOP - Doç. Dr. Songül ÇEKİR • SİVAS – Dr. Adil ÇELİK • UŞAK - Dr. Öğr. Üyesi Derya ÖZCAN - Dr. Mustafa DUMAN • YOZGAT – Doç. Dr. Tuğçe ERDAL • YURT DIŞI/Abroad/L'Étranger: • AZERBAJAN - Prof. Dr. Muharrem KASIMLI • FRANSA - Prof. Dr. Laurence-Donia KOTABI - Dr. Ferya ÇALIŞ MINKAN • GÜRCİSTAN - Prof. Dr. Mariika JAKIA • HOLLANDA - Mehmet TÖTÜNCÜ • JAPONYA - Missuko KOJIMA • KAZAKİSTAN - Prof. Dr. Tattgüül KARTEYİVA - Prof. Dr. Şakir İBRAHYEV - Dr. Öğr. Üyesi Bekarys NURİMANOV • KORE CUMHURİYETİ - Prof. Dr. Eunkyung OH • MACARİSTAN - Dr. Julia BARTHA • NAHCIVAN M. C. - Doç. Ekser GADİMOV • ÖZBEKİSTAN - Prof. Dr. Cabbar İŞANKUL • POLONYA - Doç. Dr. Danuta CHMIELOWSKA • SLOVAKYA - Dr. Xenia CELNAROVA • UKRAYNA - Doç. Dr. Tudora ARNAUD

İÇİNDEKİLER / Contents / Sommaire

Danışma Kurulu / Advisory Board / Comité de Conseillers	3
Birkaç Söz / Foreword / Par l'éditeur	4
M. Öcal OĞUZ	
MAKALELER / ARTICLES / LES ARTICLES	
Türk Dünyası Epik Destanlarında Olağanüstü "Yedi Silah" / Extraordinary "Seven Weapons" in the Epics of Turkic World	5-16
Prof. Dr. Abduselam ARVAS	
Bir Halk Anlatısı Karşılaştırması: Şahmeran ile Хозяйка Медной Горы- (Bakır Dağının Sahibi) / The Comparison of a Folk Narrative: Shahmeran and the Mistress of the Copper Mountain	17-26
Dr. Öğr. Üyesi Shalala RAMAZANOVA Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK Öğr. Gör. Ayşe MERCAN	
Salur Kazan'ın Neden Öldürdüğü / Causes Salur Kazan Kills	27-38
Dr. Öğr. Üyesi Evrim ULUSAN ÖZTÜRKMEN Prof. Dr. Çiğdem KARA	
Timurlulara Yas Geleneği / The Mourning Tradition in The Timurids	39-49
Doç. Dr. Mehibe ŞAHBAZ Doç. Dr. Hasan TAŞKIRAN	
Erzurum ve Çevresinde Gazel-Gazelhanlık Geleneği / Gazel-Gazelhane Tradition in and around Erzurum ...	50-67
Doç. Dr. Ahmet FEYZİ Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ	
Kul Şadi ve Yunan Harfli Türkçe Türküsü / Kul Shadi and his Turkish Folk Song with Greek Letters	68-78
Dr. Öğr. Üyesi Perihan KAYA TOKBUDAK	
Tuva Gırtlak Müziği: Höömeý / Tuvan Throat Singing: Höömeý	79-91
Arş. Gör. Uğur ALTUNDAŞ	
Mitten Sinemaya Olympos'tan Hollywood'da Göstergelerarası Düzlemde Tanrıların Göçü / From Myth to Cinema and Olympos to Hollywood: The Migration of the Gods in the Context of Semiotics	92-105
Arş. Gör. Dr. Kağan GARİPER	
Suç ve Ceza Kavramları Bağlamında Nasreddin Hoca Fıkralarının Tahlili / The Analysis of Anecdotes of Nasreddin Hodja in The Context of the Concepts Crime and Punishment	106-118
Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK Dr. Ferhat ÖZMEN	
Batılılaşma Etkisindeki Halk Tiyatrosu "Tuluat" / Folk Theater "Tuluat" Under the Influence of Westernization	119-130
Doç. Dr. Hilal KARAVAR	
Moda Tasarımında Geleneğin Yorumlanması ve Ulusal Moda Kimliği Oluşturulması Üzerine Bir İnceleme / An Examination on the Interpretation of Tradition in Fashion Design and Constituting National Fashion Identity	131-144
Arş. Gör. Ülker TATLIDİL Prof. Yüksel ŞAHİN	
Gelin Kuşağı: Bekâret Kuşağı mı Bereket Kuşağı mı? / Bride's Sash: Is it a Virginity Sash or an Abundance Sash?	145-158
Dr. Öğr. Üyesi Emine ÇAKIR	

Başarı Kültürünün Gelişimini Etkileyen Faktörlerden Halkbiliminin Epistemolojik Açıdan Analizi / *An Epistemological Analysis of Folklore that Affects The Development of Success Culture* 159-171
Doç. Dr. Handan AYDIN KASIMOĞLU
Dr. Ayaz Yusuf ALTIN
Prof. Dr. Murat KASIMOĞLU

DERLEMELER / COMPILATION PAPER / PAPIER DE COMPILATION

Süslemeli Bir Köy Odası: Selçukler Kasabası Hacılarının Odası / *An Ornamented Village Chamber: Hacılarının Chamber in Selçukler* 172-181
Doç. Dr. Elif GÜRSOY

Hasanpaşa (Tefenni) Köyünde Yarı-Göçebe Yaşam Biçimi ve Kültürel Pratikler / *Cultural Practices and Semi-Nomadic Life Style in Hasanpaşa (Tefenni) Village*..... 182-199
Arş. Gör. Evren EKİZ
Prof. Dr. Hakkı YAZICI

TANITMALAR / BOOK REVIEWS / COMPTES RENDUS

Ali DUYMAZ, Kerem ile Aşlı Hikâyesi (Raif Yelkenci Yazması), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021 200-203
Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN

Abdulkadir Önkol, Anadolu'nun Yaşayan Masalları Geleneğin Masal Anası Fatma Önkol'un Dilinden Masallar, Ankara: Karakum Yayınevi, 2021 204-205
Arş. Gör. Aysun Ezgi YILMAZ

Adil ÇELİK, Türk Folklorunda Levirat, Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları, 2022 206-208
Arş. Gör. Dr. Emrah TUNÇ

Milli Folklor-Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri / *The Publication Principles/ Principes de publication* 209-216

DANIŞMA KURULU

Advisory Board/Comité de Conseillers

Prof. Dr. Ziyad AKKOYUNLU (1946-2013) (Türkiye)

Prof. Dr. Ali Berat ALPTEKİN (1953-2019) (Türkiye)

Prof. Dr. Işıl ALTUN Kocaali Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK Ardahan Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa ARSLAN Pamukkale Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Sevin ARSLAN Çağ Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdulselam ARVAS Çankırı Karatekin Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Erman ARTUN (1948-2016) (Türkiye)

Prof. Dr. Ensar ASLAN Ahi Evren Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Sarah G. Moment ATIS University of Madison-Wisconsin (A.B.D.)

Prof. Dr. Gülhan ATNUR Atatürk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pakize AYTAÇ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nedim BAKIRCI Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Muhan BALI (1936-2008) (Türkiye)

Prof. Dr. İlhan BAŞGÖZ (1923-2021) University of Indiana (A.B.D.)

Prof. Dr. Bülent BAYRAM Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Salahaddin BEKİ Ahi Evran Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dan BEN-AMOS University of Pennsylvania (ABD)

Prof. Dr. Hendrik BOESCHOTEN Johannes Gutenberg Üniversitesi (Almanya)

Prof. Dr. Mustafa CEMİLOĞLU Uludağ Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Armağan COŞKUN İstanbul Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali ÇELİK Karadeniz Teknik Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ayşe Yücel ÇETİN Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. İsmet ÇETİN Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nilgün ÇIBLAK COŞKUN Mersin Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Faruk ÇOLAK Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. George DEDES School of Oriental and African (İngiltere)

Prof. Dr. Habib DERZİNEVESİ Yakın Doğu Üniversitesi (1944-2021) (KKTC)

Prof. Dr. İbrahim DİLEK Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ahmet DOĞAN Kırıkkale Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Jean-Pierre DUCASTELLE La Maisen des Géant d'Ath (Belçika)

Prof. Dr. Bayram DURBİLMEZ Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali DUYSMAZ Balıkesir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN Atatürk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gülin ÖGÜT EKER Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Metin EKİCİ Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ İstanbul Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Şükür ELÇİN (1912-2008) (Türkiye)

Prof. Dr. Gürbüz ERGİNER (1945-2009) (Türkiye)

Prof. Dr. Metin ERGUN Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pervin ERGUN Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet EROL Gaziantep Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ruhi ERSOY Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Selami FEDAKAR

Prof. Dr. Laszlo FELFÖLDI Ass. for the European Centre for Trad. Culture (Macaristan)

Prof. Dr. Henry GLASSIE Indiana Üniversitesi (ABD)

Prof. Dr. Halil Altay GÖDE Süleyman Demirel Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Cengiz GÖKŞEN Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Sinan GÖNEN Selçuk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. İsmail GÖRKEM Erciyes Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nevzat GÖZAYDIN Ankara Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hamdi GÜLEÇ (1949-2020) (Türkiye)

Prof. Dr. Şeyma GÜNGÖR İstanbul Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdurrahman GÜZEL Başkent Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mihaly HOPPALL (Macaristan)

Prof. Dr. Şakir İBRAYEV Ahmet Yesevi Türk-Kazak Üniversitesi (Kazakistan)

Prof. Dr. Hatice İÇEL Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alimcan İNAYET Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Marc JACOBS Flemish Centre for the of Popular Culture (Belçika)

Prof. Dr. Ali KAFKASYALI Giresun Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Metin KARADAĞ Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi (KKTC)

Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT Akdeniz Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Muharrem KASIMLI Azerbaycan Devlet Üniversitesi (Azerbaycan)

Prof. Dr. Muharrem KAYA Mimar Sinan Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Süleyman KAYIPOV Kırgız Türk Manas Üniversitesi (Kırgızistan)

Prof. Dr. Chérif KHAZNADAR La maison des cultures du monde (Fransa)

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

Sabri KOZ YKY (Türkiye)

Prof. Dr. Şahin KÖKTÜRK Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Muhtar KUTLU Ankara Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dr. Bengisu MIEDER Vermont University (ABD)

Prof. Dr. Gülay MİRZAOĞLU Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Töre MİRZAYEV Bilimler Akademisi (1936-2020) (Özbekistan)

Prof. Dr. Oksana MYKYTENKO Ukrayna Milli Bilim Akademisi (Ukrayna)

Prof. Dr. Kamil V. NERİMANOĞLU İstanbul Aydın Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. James P. LEARY University of Madison-Wisconsin (ABD)

Prof. Dr. Meral OZAN Abant İzzet Baysal Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Kürşat ÖNCÜL Eskişehir Osmangazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hasan ÖZDEMİR Ankara Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nebi ÖZDEMİR Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK Necmettin Erbakan Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hayrettin RAYMAN Bozok Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Karl REICHL University of Bonn (Almanya)

Prof. Dr. Bengisu RONA School of Oriental and African (İngiltere)

Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU Selçuk Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mila SANTOVA Bilimler Akademisi Folklor Enstitüsü (Bulgaristan)

Prof. Dr. Uli SCHAMIOĞLU Nursultan Nazarbayev Üniversitesi (Kazakistan)

Prof. Dr. Bilge SEYİDOĞLU (1941-2014) (Türkiye)

Prof. Dr. Ahmed SKOUNTI Institut National des Sciences du Patrimoine (Fas)

Prof. Dr. Rieks SMEETS University of Leiden (Hollanda)

Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN Balıkesir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mahir ŞAUL Illinois Üniversitesi, Urbana-Champaign (ABD)

Prof. Dr. Refiye OKUŞLUK ŞENESEN Çukurova Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK Fırat Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hülya TAŞ Bursa Uludağ Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Muammer Mete TAŞLIOVA Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdeljelil TEMİMİ Temimi Vakfı (Tunuseli)

Prof. Dr. Mehmet TEMİZKAN Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nezir TEMUR Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali TORUN K. Dumlupınar Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nüket TÖR Kastamonu Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. F. Absen TURAN Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Laurier TURGEON University of Laval (Kanada)

Prof. Dr. Fikret TÜRKMEN İzmir Ekonomi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Tülay UĞUZMAN ER Başkent Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali YAKICI Gazi Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nerin YAYIN Ege Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dursun YILDIRIM Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Naciye YILDIZ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Kemal YÜCE (1952-2016) (Türkiye)

BİRKAÇ SÖZ

Foreword / Par l'éditeur

Merhaba saygıdeğer okur,

Dergimizin yayın hayatına başlamasının 34. yılının ikinci sayısında da her sayımızda olduğu gibi birebir aynı içerikte olan basılı ve elektronik nüshalarımızla sizlerle. Yaz 2022 tarihli 134. sayımızı ikisi derleme olmak üzere on beş “öz”lü yazı ve üç kitap eleştirisi/tanıtım yazısı ile takdirlerinize sunuyoruz ve bu sayımızı da beğeneceğinizi umuyoruz.

DergiPark Üyelüğümüz ve 2022 Yılı Kuralımız

TÜBİTAK TR DİZİN indeksleme kuralları gereğince "**makale geliş tarihi**" ile "**makale kabul tarihi**" bilgilerini ilgili makalenin altında sizlerle paylaşıyor ve yazarların ORCID üyelik bilgilerine iletişim bilgilerinin yanında yer veriyoruz. DergiPark üyelüğümüz nedeniyle, geçen yıl olduğu gibi bu yıl da yalnızca <<https://dergipark.org.tr/millifolklor>> adresine yüklenen makaleler işlem görmektedir. Yazarlarımızın bu adrese gönderilmeyen yazılarına teknik olarak herhangi bir işlem yapamadığımızı ihtiyaten ve tekraren hatırlatırız.

Dergimizin “Kör”lüğü

Millî Folklor, “Kör Hakemlik” olarak adlandırılan hakemlerin yazar adlarını bilmemesi ilkesini “Kör Yayın Kurulu” olarak da uzun yıllardır uygulamaktadır. Böylece Editörlük biriminde yazıların ön kabul işlemlerini yürüten ancak Yayın Kurulunda söz hakkı bulunmayan bir Editör Yardımcısı dışında hiçbir Yayın Kurulu üyesi yazarın kim olduğunu bilmemektedir. Bu ilkenin uygulanamadığı (yazarın Yayın Kurulu üyesi olması, mesleki ilişkilerle yazıdan yazarın kim olduğunun anlaşılması vb.) durumlarda söz konusu Yayın Kurulu üyeleri değerlendirme yapmamaktadırlar veya görüş açıklasalar bile mutlaka “ben yazarı tanıyorum” ifadesini kullanarak oylamaya katılmamaktadırlar. Bu ilke ve etik kural çerçevesinde Kör Yayın Kurulu, hakemlere gönderme, düzeltme için yazara iade veya yayımlamama şeklinde üç karardan birini almaktadır. Ayrıca Yayın Kurulumuz, alan dışı olma, çok yetersiz olma gibi nedenler dışında daha çok yazıyı hakemle buluşturmak ve uzmanlarının incelenmesini sağlamak için yayımlamama kararında oy birliği aramakta; hakemlere gönderme kararında ise bir üyenin olumlu görüşünü yeterli görmektedir. Hakeme giden yazılarda da “kör hakemlik” kuralımız gereği yazarı ile ilgili bütün bilgiler gizlenmekte; inceleme öncesinde veya sürecinde hakemin yazarı tanıdığıнын anlaşılması durumunda ise yeni bir hakem tayin edilmektedir. Hiçbir Yayın Kurulu Üyesi veya Hakem, incelediği yazının kime ait olduğunu hiçbir zaman öğrenememekte; yazarın adını yazının yayımlanması durumunda okurla birlikte dergide görebilmektedir.

Millî Folklor SCOPUS'ta Q2; AHCI'da Q3'te

Dergimiz WoS ve SCOPUS başta olmak üzere uluslararası indekslere yüklediği içeriklerle folklor alanında hem Türkiye'nin hem de Türkçenin görünürlüğüne önemli katkılar sağlamaya devam etmektedir. Kaydedildiği indeks sayısını her geçen gün artıran Millî Folklor, uluslararası indekslerdeki görünürlüğüne artırmaktadır. SCOPUS'ta uzun süredir “Kültürel Araştırmalar” alanında Q3'de yer alan dergimiz, 2021 yılı itibarıyla önceleri Q3'te yer aldığı “İnsani Bilimler” alanında Q2 seviyesine yükselmiş, ilk yüzde 50'lik dilime girmiş ve SCOPUS'ta “İnsani Bilimler” alanında taranan 158 dergi içinde 79. sırada yer almıştır. Diğer yandan son yıllarda İnsani Bilimlerde de Q düzeyi belirlemeye başlayan WoS'ta bu yıl itibarıyla Q3'te yer almıştır. Hedefimiz ve çabamız Türk biliminin ve Türkçe bilimin uluslararası toplumla daha güçlü bir şekilde buluşması için her iki indekste de hiç geriye düşmemek üzere Q1'de olmaktır.

Eylül 2022'de yayımlanacak olan 135. sayıda görüşmek dileğiyle...

M. Ocal OĞUZ
Editör/Editor/Éditeur

TÜRK DÜNYASI EPİK DESTANLARINDA OLAĞANÜSTÜ “YEDİ SİLAH”***Extraordinary “Seven Weapons” In the Epics of Turkic World****Prof. Dr. Abdulselam ARVAS******ÖZ**

Sözlü gelenek ürünleri kültürel, ekonomik, toplumsal vb. gibi pek çok işlevleri nedeniyle eski ve yeni bütün medeniyetlerin tarihinde önemli bir yer tutmuştur. İnsanoğlunun ihtiyaçları etrafında şekillenen bu gelenek, içerdiği işlevlerden ötürü, ait olduğu toplumun kültürel kodlarını bünyesinde barındırmaktadır. Bu anlamda, Türk dünyası sözlü geleneğinin mühim bir kısmını epik destanların teşkil ettiğini söylemek gerekir. Üstelik Türk dünyasında, bu geleneğin temsilcileri son yıllara kadar epik destanları canlı bir şekilde icra etmeye devam etmiştir. Bu yüzden, Türk epik destan geleneği sadece tarihi çok eski dönemlere dayanan bir gelenektir, aynı zamanda geniş bir coğrafyada yaşadığı için Türk kültür havzasını ortaya koyan bir gelenektir. Öyle ki bu geleneksel ürünler Türklerin genel anlamda dünya görüşünü, yaşayış biçimlerini ve tutumlarını canlı bir şekilde aktarabilecek mühim bir çalışma alanıdır. Nitekim bundan hareketle, Türk dünyası epik destanları -kaydedilmiş metinler temelinde- araştırmacılar tarafından tasnif, tema, yapı vb. açılardan birçok kez incelenmiştir. Başka deyişle, yapılan incelemelerde epik destanlar edebî, estetik, tematik, tarihî, kültürel, geleneksel vb. gibi muhtelif açılardan ele alınmıştır. Bununla birlikte söz konusu epik ürünleri icra geleneği açısından irdeleyen araştırmalar da mevcuttur. Kahramanlık temalı epik eserlerde önemli konulardan biri de kültürel ve sosyal hususlar yanı sıra güvenlik açısından bilgi sunan olağanüstü silahlardır. Bu bağlamda Türk dünyası epik destanlarında olağanüstü silah hususu önem arz etmektedir. Zira silah adlarının epitetleriyle birlikte bu geleneksel ürünlerde yoğun bir şekilde yer tutması Türk kültüründe silah üretiminin teknolojik açıdan varlığını işaret etmektedir. Bu da, Türklerin geçmişte teknik açıdan gelişmiş bir silah teknolojisine sahip olduğunu, bu teknolojinin ise sözlü gelenekte destanlar vasıtasıyla toplumsal bellekte saklandığını ve kuşaktan kuşağa aktarıldığını göstermektedir. Bu noktada, epik destanların örtük işlevlerinden birisi olarak geçmişe ait bilgilerin yeni ve çağdaş yorumlara aracılık eden, tasavvur oluşturan bir yapıyı da içerdiği belirtilmelidir. Bu makalede, öncelikle Türk destanlarında silah konusunu ele alan araştırmalardan özetle bahsedilmiş, sonra silah ve Türk kültüründe silahın kısa tarihçesine göz atılmıştır. Daha sonra, Türk dünyası epik destanlarında sıkça geçen olağanüstü silahları tespit etmek için pek çok destan metni incelenmiştir. Bu manada araştırmada ok, yay, kılıç, kalkan, mızrak, gürz, balta gibi destanlarda en sık kullanılan “yedi silah” türü tespit edilmiştir. Günümüz silah teknolojisine göre çok vasıfsız olan bu silahların özellikleri, tasarımları, biçimleri ve zaman içerisinde geçirdiği değişimler çok mühimdir. Makalede, bu silahların olağanüstü özellikleri birçok destandan alınan örneklerle değerlendirilmiştir. Kısaca, bu makalenin amacı, Türk dünyası epik destanlarındaki mezkûr silahları olağanüstü özellikler açısından bilim dünyasına tanıtmaktır.

Anahtar Kelimeler

Epik destan, ok, yay, kılıç, kalkan.

ABSTRACT

Oral tradition products have an important place in the history of all old and new civilizations because of their many cultural, economic and social functions. This tradition, which is shaped around the needs of the humanity, incorporates the cultural codes of the society to which it belongs, due to the functions it contains. In this sense, it should be said that epics constitute an important part of the oral tradition of the Turkic world. Moreover, in the Turkic world, the representatives of this tradition have continued to perform epics vividly until recent years. Therefore, the Turkic epic tradition is not only a tradition dating back to ancient times, but also a tradition that reveals the Turkic cultural basin since it is lives in a wide geography. So that, these traditional products are an important field of study that can vividly convey the world view, life styles and attitudes of the Turks in general. As a matter of fact, based on this -on the basis of recorded texts- the epics of the Turkic world have been examined many times by researchers in terms of classification, theme, structure etc. In other words, epics had been handled from various perspectives such as literary, aesthetic, thematic, historical, cultural, and traditional in the previous examinations. However, there are also studies that examine these epic products in terms of performing tradition. In epic works with heroic themes, one of the important topics is also the extraordinary weapons that provide information in terms of security as well as cultural and social

* Geliş tarihi: 15 Mart 2021 - Kabul tarihi: 30 Kasım 2021

Arvas, Abdulselam. “Türk Dünyası Epik Destanlarında Olağanüstü “Yedi Silah” *Milli Folklor* 134 (Yaz 2022): 5-16

** Çankırı Karatekin Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Çankırı/Türkiye, aarvas@karatekin.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-7553-183X.

issues. In this context, the issue of extraordinary weapons is important in the Turkic world epics. The fact that the names of guns have an intense place with its epithets in these traditional products indicates the technological existence of weapon production in Turkic culture. This shows that the Turks had a technically advanced weapon technology in the past, and they kept this technology in the social memory through epics in the oral tradition and passed it on from generation to generation. At this point, it should be noted that one of the implicit functions of epics includes a structure that creates imaginations, mediating new and contemporary interpretations of information about the past. In this article, firstly, the researches dealing with weapons in Turkish epics are briefly mentioned, and then the short history of weapons in Turkish culture has been reviewed. Later, many epic texts have been analyzed in order to determine the extraordinary weapons that are frequently mentioned in the Turkic world epics. In this sense, “seven types of weapons” such as arrow, bow, sword, shield, spear, mace, and ax that are most frequently used in epics were determined. The features, designs, forms and changes in time of these weapons, which are very unqualified, compared to today’s weapon technology, are very important. In the article, extraordinary features of these weapons are evaluated with examples taken from many epics. Briefly, the purpose of this article is to introduce these weapons in the Turkic world epics to the scientific world in terms of extraordinary features.

Keywords

Epic, arrow, bow, sword, shield.

Giriş

Kadim bir medeniyete sahip olan ve dünya tarihinde birçok devlet kuran Türkler, tarih boyunca çağa uygun şekilde silah geliştirmeyi başarmıştır. Bu silahlar ise bir nevi sözlü tarih olan Türk destanlarına yansımıştır. Ancak savaş meydanlarında kullanılan ok, yay, kılıç vb. gibi basit silahların destanlarda abartıldığı, bu mübalağanın epithetler vasıtasıyla yapıldığı ve böylece söz konusu silahların olağanüstü öğelerle süslediği dikkati çekmektedir. Bu manada, Türk dünyası epik destanlarına yansıyan olağanüstü silahlar bir taraftan epithetlerle tavsif edilirken, öte yandan dönemin silah teknolojisi hakkında fikir vermektedir. Esasında Türk destanları bugüne kadar edebî, sanatsal, kültürel vb. açılardan ele alınmış ve bunlar literatüre önemli araştırmalar olarak geçmiştir. Destan metinlerinde yer alan silahlar ise olağanüstülük açısından müstakil olarak ele alınmış değildir. Bundan mütevellit nesnelere dünyasına ait bir unsur olarak destanlardaki olağanüstü silahların epithetler bağlamında değerlendirilmesi mühim bir konudur. Hâlbuki bu konu üzerine şimdiye kadar nicelik ve nitelik açısından yeteri kadar çalışıldığı söylenemez.

Yine de bir destanı incelemek suretiyle silah konusunu farklı açılardan ele alan bazı araştırmalar mevcuttur. Örneğin müşterek yazılan bir araştırmada “Dede Korkut Kitabı”ndaki ok, yay, kılıç gibi birçok silah fiziksel bakımdan incelenmiştir (Ahmedov vd. 2014: 26-33). Gene, çift yazarlı başka bir makalede “Dede Korkut Kitabı”nda geçen ok ve yayın teknik özellikleri irdelenmiştir (Temizkan vd. 2015: 15-28). Bu çalışmaların tarihçiler tarafından ele alındığı ve ilgili destandaki silahların gerçekçi yönleriyle incelendiği görülmektedir. Folklor araştırmacıları da bu konuya eğilmiştir. Mesela “Manas Destanı”nın W. Radloff varyantı temelinde Kırgız kültürü üzerine inceleme yapan Naciye Yıldız bu destandaki orak, balta, hançer, bıçak, keser, testere, makas, ustura, ege, ok, yay, mızrak, kılıç, tüfek gibi silahları tespit etmiş ve bunların destandaki işlevlerini açıklamıştır (Yıldız 1995: 362-367). Metin Arıkan da sunduğu bir tebliğde birkaç Kazak destanı ile Kırgızların Manas destanında yer alan ok, yay, kılıç, kalkan ve mızrağa değinmiştir (Arıkan 2007: 147-151). Tebliğde bu silahların geçtiği dizelere örnek verilse de çalışmanın ana konusunu silah değil, beş sayısı oluşturmaktadır. Köroğlu destanının Türkmen varyantını inceleyen M. Emin Bars, makalesinin bir kısmında ok, yay, kılıca dair örnekler sıralamıştır (Bars 2008: 164-178). İrfan Morina ise Arnavut epik destanlarında yer alan Türkçe silah adlarını tespit etmiştir (Morina 2012: 13-32). Çiğdem Ak-yüz, Kırgızların “Bağış Destanı”nda yer alan bazı silahları sembolik açıdan incelemiştir

(Akyüz 2017: 27-44). Nurdin Useev ise “Manas Destanı”nda Türk kelimesinin, kahramanın atı ve silahını betimleyen bir sıfat olduğuna dikkat çekmiş ve burada bazı silah adlarını anmıştır (Useev 2017: 52-64). Bu çalışmalar arasında; bir kitap ile dört makalenin bir destanı, bir tebliğin ise birden fazla destanı incelediği ancak bu incelemelerde silahların olağanüstülük açısından değerlendirilmediği görülmektedir.

Bu araştırma, öncekilerden iki açıdan farklıdır. İlk olarak, mezkûr makalede, Türk dünyasının farklı boylarına ait kırka yakın epik destan¹ incelenmiştir. İkincisi bu metinlerde en çok rastlanan “yedi silah” tespit edilmiş ve destancının kullandığı epitetler vasıtasıyla bunların olağanüstü özellikleri hakkında bazı fikirler ileri sürülmüştür. Bu kapsamda, Türk dünyası epik destan metinlerinde geçen olağanüstü silahları ve bunların epitetler üzerinden aktarılan özelliklerini tespit etmek önem arz etmektedir ancak destanlardaki silahları incelemeyen evvel silahın tarihçesine kısaca göz atmak faydalı olacaktır.

1. Silahın Kısa Tarihi Hakkında

İnsanlar, ilk çağlardan beri yaşamını sürdürmek için tabiat koşulları ve hayvanlarla sürekli mücadele etmek ve bunun için de silah üretmek zorunda kalmıştır. Nitekim Nejat Eralp (1993: 3) insanın tabiat şartlarına uyum sağlama sürecinde zekâsı sayesinde tabiat olayları ve diğer canlıları izleyip taş, kemik, ağaç vb. gibi doğal araçları kullanarak silahlar yaptığını belirtmiştir. Nebi Bozkurt, silah hakkında yaptığı bir araştırmada, çoğulu esliha olan silah teriminin genel olarak bütün savaş aletlerini ifade ettiğini ancak ilk dönemlerde daha ziyade bu terimle kılıç, ok ve mızrağın kastedildiğini ifade etmiştir (Bozkurt 2009: 186).

Bu manada insanlığın ilk dönemlerinde doğaya karşı bir savaş başlamış ve bunun için de basit silahlar üretilmiştir. Daha sonra çeşitli nedenlerden ötürü bu silahlar insanın birbiriyle çarpışmasına yöneltilmiştir. Bu mücadeleler insanın sopa, taş, taşlı sopa vb. gibi ilk silahları üretmesine neden olmuş ve zamanla bunlar çeşitlenerek artmıştır. Toplumların bu çabası bir taraftan günlük yaşamı kolaylaştıran kaldıraç, tekerlek, saban, değirmen taşları gibi keşifleri ortaya çıkarmış, öte yandan da toplumun güvenliğini başka insan gruplarına karşı sağlayan ok, mızrak, balta, bıçak gibi silahların üretimine (Eralp 1993: 4) sebep olmuştur. Böylece toplumlar (Eralp 1993: 4) hem kendilerine rahat ve insanca yaşamak için bir ortam hazırlamış hem de bu ortamı korumak için önlem almaya çalışmıştır. Bu bağlamda Türkler de tarih boyunca silah üretip geliştirebilen bir millet olmuştur. Nitekim Cahiz, Türklerin demirin eritilmesinden dövülmesine, kılıç şekline sokulmasından su verilip bilenmesine, kabzasından kınına ve süslemesine kadar her şeyi kendilerinin yaptığını ve bunun için kimseden yardım ve akıl almadığını ve Türklerin, harp sanatında silah üretme becerisini geliştirdiğini söylemiştir (Cahiz 1988, Göksu 2004: 83'ten).

2. Türklerde Yedi Silah² Türünün Kronolojisi

Türk medeniyetinde silah teknolojisiyle ilgili ilk bilgiler Türklerin atası veya Proto-Türk olarak ifade edilen bazı kültür çevrelerinde ortaya çıkmıştır. Bu kapsamda, Orta Asya'da Mezolitik dönemde ırkı tespit edilemeyen bazı insanlar, taşları yontmak suretiyle basit silahlar yapmıştır. Yine hangi ırka mensup olduğu bilinmeyen Keltaminar kültürü insanları kemik iğneler, çakmak taşından ok uçları ve bakır bıçaklar üretmiştir. Afanasyevo kültürüne ait olarak da çakmak taşından yapılmış ok uçları, kemik iğneler, bakır bızler ve bıçaklar tespit edilmiştir. Andronova kültüründe ise kemikten ok uçları ve iğneler, kabzalı hançerler ile saplı baltalar bulunmuştur. Bunların çinden Andronova kültürünü meydana getiren insanların, Türklerin atası olduğuna dair görüşler vardır (Göksu 2004: 42-44).

Andronova kültürünün devamı ve Türklerin ataları olduğu söylenen Karasuk, Tağar ve Taştık kültürü insanları demir işlemenin yanı sıra bıçak, hançer, ok uçları vb. gibi silahlara sahiptir (Göksu 2004: 45). Bu kültür çevrelerinden veya Proto-Türklerden sonra tarih sahnesinde ortaya çıkan Saka, Hun, Göktürk, Türgiş, Kırgız vb. gibi eski Türklerde ise önekilere nazaran çok daha gelişmiş silahlar olan kılıç, kalkan, ok, yay, gürz vb. gibi pek çok silah türünün varlığı bilinmektedir. Nitekim E. Göksu (2004: 60) at üzerinde yapılan savaşlarda Türk savaşçıların uygun giysi ve silahlarla donatılmasına dikkat edildiğini ve bu silahların başında ok ve yay geldiğini, diğerlerinin ise kılıç, mızrak, gürz gibi silahlar olduğunu, bunların dışında korunma amaçlı zırh, kalkan gibi savaş aletlerinin kullanıldığını ifade etmiştir.

Asya'da ok ve yayla ilgili en eski buluntuların Kuzey Doğu'da ve Sibiry'a'da ele geçtiği, bu iki silahın tarihteki ilk araçlar olmamakla beraber başka bölgelerde tespit edilen ok ve yaylardan yapı ve teknik farklılıklara sahip olduğu ifade edilmiştir (Yücel 1999: 10). Bu bağlamda ok ve yay sayesinde geniş topraklarda hâkimiyet kuran ilk bozkır kavminin Proto-Türk kavimlerden İskitler olduğu (Durmuş 2008: VII), bu ok ve yayları efsane hâle getiren kişinin ise Hunların meşhur hakani Mete olduğu (Ögel 1981: 436) belirtilmiştir. Ok ve yayın Göktürk, Uygur, Kırgız, Kuman, Uz ve Peçeneklerde de (Göksu 2004: 69) kullanıldığı malumdur.

Kılıç da Türkler tarafından çok yaygın olarak kullanılan bir silahtır. Nitekim Bahaddin Ögel, Hun çağından itibaren kendine has yapı özellikleri, üslup ve motife sahip olan bir Türk kılıç tipinin varlığından bahsetmiş ve orta asır Türk devletlerinin beka ve yayılışlarında rol oynayan bu Türk kılıcının kökenini Altaylara dayandırmıştır (Ögel 1948: 431). Hunların ince yapılı kılıçlarının kabzalarında çeşitli hayvan figürleri olduğu ve Kırgızların meç denilen iki yüzü keskin kılıçlara sahip olduğu (Göksu 2004: 78), Göktürklerin ise kurç denilen iyi cins çelikten yapılmış kılıçlarının (Ögel 1988: 154) meşhur olduğu bilinmektedir. Erkan Göksu (2004: 80) bunların dışında Kırgız, Uygur, Hazar, Sabar ve diğer Türk devletlerinde kılıç yapımı ve kullanımı hakkında birçok kayıt bulunduğunu ifade eder. Türklerin savunma amaçlı kullandığı başka bir silah ise kalkandır. Pazırık'ta Hun, Güney Rusya'da İskit (Ögel 1988: 66), Tuva'da ise Göktürk (Hudyakov 2002: 475) kalkanlarına rastlandığı hakkında bilgilerimiz mevcuttur.

Eski Türkçede süngü (mızrak) denilen silah da Türkler tarafından kullanılmıştır. Çeşitli kaynaklardan hareketle, E. Göksu (2004: 83-84) tarafından mızrağın Arapça, cıdanın Moğolca, gönderin Rumca, kargı ve süngünün ise Türkçe olduğu ifade edilmiştir. Bu bağlamda Hun mezarlarında süngülere rastlandığı (Sümer 1999, Göksu 2004: 84'ten), Göktürk dönemi kudirgi denilen abidelerde üç kanatlı mızrakların bulunduğu (Hudyakov 2002: 472), Müslüman Türk devletlerinde de mızrağın kullanıldığı (Göksu 2004: 88) bilinmektedir.

Baltanın da eski çağlardan beri Türkler tarafından kullanıldığı ve farklı tiplerinin olduğu malumdur. Bu manada Hun dönemine ait baltaların Ordos bölgesinde (Ögel 1988: 23), Göktürk dönemine ait baltaların Altay'da (Hudyakov 2002: 475) bulunduğu ve Yenisey Kırgızları ile Hazar ve Volga Bulgarlarında (Ögel 1988: 231, 232) da bu silaha rastlandığı dile getirilmiştir. Bu silahın sonraki dönemlerde diğer Türk devletleri tarafından da kullanıldığını tahmin etmek zor olmasa gerekir. Eski Türklerde varlığı şimdilik tespit edilmeyen tek silah ise gürz (topuz) olup, bunun Karahanlı, Selçuklu (Genç 2002, Göksu 2004: 91-92'den) ve Gaznelilerden (Eralp 1993: 22) itibaren kullanıldığı belirtilmektedir.

İlk dönem silah teknolojisine dair kısa tarihini verdiğimiz bilgilerden hareketle Türklerin, kadim dönemlerden bu yana her zaman çağa uygun silahlar geliştirdiği söy-

lenebilir. Bu tarihî realiteden mütevellit yedi silah Türk destanlarına da yansımıştır. Mesela Oğuz Kağan, gergedanı öldürmek için ok, yay, kılıç, kalkan ve kargısını (Ögel 1993: 116) yanına alarak ava gitmektedir.

3. Türk Destanlarındaki Olağanüstü Silahlar

İlk dönem silahların kısa tarihçesinden anlaşılacağı üzere, Türkler gündelik hayatın gereği olarak farklı silahlar üretmiştir. Bununla birlikte gündelik hayatın realitesine aykırı olarak ok, yay, kılıç vb. gibi basit silahlar destanlarda olağanüstü özelliklerle betimlenmiştir. Epitetler vasıtasıyla olağanüstü özelliklere bürünen basit yedi silah gerçekten sıyrılarak mitolojik birer araca dönüşmüştür. İncelediğimiz yedi silahın içerisinde olmasa da “Dede Korkut Kitabı”nda karşımıza çıkan taş ve sapan buna örnek gösterilebilir. Mesela “Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı Boy” hikâyesinde Karaçuk Çoban, her fırlatışta düşmana on iki batman [90 kg] ağırlığında taşlar atar ve atılan taşın düştüğü yerde üç yıla kadar ot bitmez. Yine aynı boyda Karaçuk Çoban’ın kullandığı sapanın ayası, üç yaşındaki dana derisi kadardır. Sapanın kolları üç keçi derisinden, çatlağı bir keçi derisinden büyüktür (Ergin 1964: 22). Görüleceği üzere bu örnekte, mübalağa sanatıyla ifade edilen taşlar ile sapanlar olağanüstü unsurlar barındırmaktadır. Gene sağ tarafa sallandığında düşmanı devirip yıkan, sol tarafa sallandığında düşmanın hepsini yıkan bıçaklar (Akmataliyev vd. 2009: 86) da önünde kullanılan epitetler aracılığıyla olağanüstü bir silah olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk destanlarında olağanüstü tarzda böyle karşımıza en sık çıkan silah türlerini ise ok, yay, kılıç, kalkan, gürz, mızrak, balta şeklinde sıralamak mümkündür.

Gözleri Olan Güdümlü Oklar

Olağanüstü bir silah olarak ok şimdiye kadar Türk destanları temelinde incelenmiş değildir. Ancak Emel Esin (2001: 35) eski Türk kozmolojisinde okun, Merih yıldızının biçimsel simgelerinden biri olduğunu ve V-VI. asırlarda Türk boylarında ok atarak (dört yöne veya göğe) kötü ruhları kovma töreni (Esin 2001: 175) yapıldığını ifade etmiştir. Türk dünyası epik destanlarında ise en sık karşılaştığımız silah türü oktur. Okun destanlarda epitetlerle birlikte mübalağalı ve çok sık kullanılması onu olağanüstü bir silaha dönüştürmektedir. Bunun sebebi ise büyük ihtimalle onun en etkili saldırı aracı olmasıdır. Zira hiç zarar görmeden düşmanı uzaktan yok etmenin en hızlı yolu ok kullanmaktır. Tarihi verilerden hareketle Türklerin kullandığı en etkili ve yaygın silahın ok olduğu ve bundan ötürü de onun epitetler vasıtasıyla tarif edilerek, destanlara mitolojik bir araç şeklinde sıkça yansıdığı söylenebilir.

Bu anlamda birçok destanda okların epiteti olarak elmas uçlu ok veya altın oklardan bahsedilir. Örneğin Kazakların “Kulamergen-Joyamergen” adlı destanında Joyamergen’in bir altın oku vardır. Olağanüstü özelliklere sahip olan, hatta ölmez denilen cadıyı sadece bu altın ok öldürebiliyor (Arıkan 2007: 363). Tatarların “Edigey Destanı”nda Edigey, attığı on iki tutam okuyla Kara Tiyin’i kara taş mihlar (Sulti 1998: 92). Yine Başkurtların “Alpamişa” destanında kahraman elmas uçlu oklara sahiptir (Ergun vd. 2000: 256). Bunların yanı sıra Kazakların “Jubanış Destanı”nda gök okların içinde zırh bozan bir okun (Serginbayev 2007: 387) ve Kırgızların “Seytek Destanı”nda Sarıbay’ın açık ağızlı sırcebe okunun (Gölgeci 1995: 79) olması, Tatarların “Büz Yiğit Destanı”nda kahramanın taş attığı okların hamura batar gibi taş batması (Urmançı 2007b: 379) bu silahın keskinliğiyle ilgilidir.

Bununla birlikte destanlardaki söz konusu okların, gerçek olarak sadece keskinlik ve temrenle ilgili özellikler ortaya koymadığı, aynı zamanda destanlara mitolojik açılardan yansıdığı anlaşılıyor. Nitekim okların destanlarda ağır ve uzun menzilli olmaları sıkça karşılaştığımız bir hadise olup, bunun da silahın olağanüstü boyutunu teşkil ettiği

söylenbilir. Bu anlamda destanlarda uzun menzilli oklar sıklıkla geçer. Mesela, Kazakların “Kıdırbay Oğlu Kobılandı” destanında kahramana ait okların gözü vardır ve yedi tepenin ötesindeki hedefe isabet etmektedir (Serginbayev 2007: 785). Karaçay-Malkarların “Debet Destanı”nda kahramanın yaptığı oklar Elbruz dağından aşar (Tavkul 2004: 23). Kazakların “Nuradın Destanı”nda kahramanın bir kanatlı oku tek seferde beş Kızılbaş’ı öldürür (Serginbayev 2007: 217), “Narik Destanı”nda ise Şora’nın attığı ok Kalmuk hanı ile on adamını öldürüp arkalarındaki tepeyi yıkar (Serginbayev 2007: 653). “Köroğlu” destanının Türkmen varyantında kahramanın attığı ok yere düşmez (Bars 2008: 175).

Türk destanlarında tasavvur edilen ve böyle epitetlerle zenginleştirilen bu tip okların, Türk tarihinde nasıl tasarlandığına dair net bilgiler yoktur ancak destanlardaki bölgesi mitolojik tahayyülün, kelimenin tam anlamıyla, günümüzdeki güdümlü füzelerin proto-tipi olduğu söylenebilir. Bu tip okları başka bir açıdan tamamlayan ve belki de bazı ülkelerin resmî törenle TV’de yayınladığı büyük araçlar üzerinde taşıdıkları füzeleyle gövde gösterisi yaptığı silahlarını andıran ağır ok tiplerinin proto-tipine ise Başkurtların “Küsekbey Destanı”nda Karağölömbet’in okunu beş öküzün çekebilmesini örnek vermek mümkündür (Ergun vd. 2000: 291). Bu mitolojik tahayyülün günümüzde teknolojiye dönüştürülmesi ise üzerinde düşünülmesi gereken bir husustur.

Ok Yağdıran Altın Yaylar

Yay ve okun birlikteliği hatta ikisinin bazen tek silah görüntüsü vermesi onun Türk destanlarında oktan sonra en çok karşılaşılan silah türü olmasını sağlamıştır. Geleneksel bir silah olan ve belki de yaylı silahların ilk proto-tipini oluşturan yay Türk tarihinde hâkimiyetin sembolüdür. Bu durum Oğuz Han’ın, altın yayı çocuklarına vermesiyle, Kırgızların menşe efsanesinde ise güneş ışığıyla ilişkilendirilmiştir, zira yay gök kubbe-yi temsil eden bir semboldür (Ögel 1993: 142). Türk mitolojisinde kadın-ana rahmini de sembolize (Beydili 2004: 442) eden yayın, Türk destanlarında olağanüstü bir öge olarak ortaya çıkışı ise yine epitetler üzerinden gerçekleşmektedir.

Bu silah, özellikle okların uzağa fırlatılması ve seri kullanılmasından ötürü “arbelet”in gelişmesine ilham olmuştur. Nitekim epik destanlarımızda ok yağmuru yağdıran olağanüstü yayların daha sonra geliştirilen “arbelet” olması kuvvetle muhtemeldir. Mesela Kazakların “Süyiniş Destanı”nda Süyiniş’in yayı okları yağmur gibi yağdırır (Serginbayev 2007: 451). Savaş stratejisi bağlamında önemli bir araç olması ve okları uzağa fırlatması yayın destanlarda farklı isim ve mitolojik özelliklerle anlatılmasına neden olmuştur. Destanlarda özellikle başkahramanların yayları ağırlıklarıyla dikkati çekmekte ve kendisinden başkası kaldıramamakta veya kullanamamaktadır. Örneğin Bamsı Beyrek’in yayını kullanmak isteyen Yalancı oğlu Yartacuk yayı çekememektedir (Ergun 1964: 41). Bamsı Beyrek ile aynı kökene sahip olduğu söylenen “Alıp Manaş”, “Alpamıs”, “Alpamışa” (Jirmunskiy 2011: 161) gibi destanlarda da benzer sahnelerle karşılaşılır. Mesela Başkurtların “Alpamışa Destanı”nda kahramanın, kendisinden başka kimse-nin çekemediği iki kulaç uzunluğunda boynuz yayı vardır (Ergun vd. 2000: 256).

Destanlarda yayların renk ve kullanılan malzemeye göre de isim aldığı görülmektedir. Bu tip yaylara ise şu örnekleri vermek mümkündür: Kazakların “Nuradın Destanı”nda Nuradın insanoğlunun kaldıramadığı boz yayını eyerinin kaşına asar (Serginbayev 2007: 189). Kazakların “Kargaboylu Kaztuvgan Destanı”nda Kaztuvgan on iki tutam kurşunı yayını eyerine asar (Serginbayev 2007: 921). Kazakların “Köroğlu ile Bezergen Destanı”nda kırk yiğidin hepsi altın yaylıdır (Arıkan 1999: 616). Türkmenlerin Köroğlu destanında kahraman yakuttan, gümüşten, altından, mercandan yapılmış bir yayın sahibidir (Bars 2008: 175). Bütün bu örneklere bakıldığı zaman yayın Türk kültü-

ründe yaygın bir silah olmasından ötürü epitetlerle zenginleştirilerek, Türk destanlarına yansdığı ve çoğu zaman fantastik şekillerde tahayyül edildiği anlaşılmaktadır.

Ruh Taşıyan İyeli Kılıçlar

Türk dünyası epik destanlarında ok ve yaydan sonra en çok karşılaşılan silah türü kılıçtır. Zira savaşlarda ok ve yaydan sonra kılıç, kalkan gibi yakın mesafe dövüş aletleri kullanılmıştır. Eski Türklerde kılıç hem kutsal hem de savaş ruhunun sembolü sayılmış ve saygı duyulan ruhlardan birinin adını (Beydili 2004: 311) taşımıştır. Emel Esin, Hsiung-nuların kılıç şeklinde bir savaş tanrısının (Esin 2001: 112) bulunduğunu söylemektedir. Türk destanlarında ise epitetlerle betimlenen muhtelif isim ve olağanüstü özelliklere sahip elmasan eğeli kılıçlara çok farklı kılıçlar vardır. Örneğin “Kubıkul Destanı”nda kahraman, taşı kesen bir elmas kılıçla ejderhanın başını keser (Arıkan 2007: 107) zira ejderhayı ancak bu silah öldürebilir. Bu tür kılıçlar başka milletlerin destanlarında da vardır ancak bunların Türk destanlarında çok yoğun kullanıldığını belirtmek gerekir.

Başkurtların “Ural Batır Destanı”nda Ural’ın babası, ona dedesinin kıvılcım saçan elmas kılıcını verir (Ergun vd. 2000: 74). Yine Başkurtların “Ak buzat Destanı”nda Hevben elmas kılıcı göle vurunca göl ikiye bölünür (Ergun vd. 2000: 161). Karakalpakların “Kırk Kız Destanı”nda Gülayım, beline elmas kılıcı bağlayıp kırk kızıyla Kalmukların hanı Surtayşa’ya karşı çıkar (Uygur 2007: 235). Tatarların “Kuzı Kürpeç Bilen Bayansılı Destanı”nda ise Kuzı, elmas kılıcıyla ormanı kesip kendine yol açar, ala dağı da bununla parçalar (Urmançı 2007b: 35). Kazakların “Barak Batır Destanı”nda Barak Batır, babası Serke’den kendisine miras kalan altın saplı çelik elmas kılıcı dağa vurunca kılıç taşı kesmektedir (Karaca 2007: 45). Kırgızların “Manas Destanı”nda Manas’ın elinde her an düşmana vurmak için bekleyen elli eğeli som balkadan kılıcı bulunmaktadır (Yıldız 1995: 364). Saf altın manasına gelen “som” kelimesi altın kılıç anlamını haizdir. Yani elmas kılıçlar yanı sıra altın kılıçlar da destanlara yansmıştır.

Esasında kılıçların sapları da ayırt edici bir özellik taşır. Örneğin Kırgızların “Kozuke ve Bayan Destanı”nda Kozuke’nin annesi, ona babasının Ak Göl’ün öteki sahiline altın saplı çelik kılıç sakladığını söyler (Akmataliyev vd. 2007a: 151). Aynı destanın Başkurtlardaki versiyonu “Kuzıyürpes Destanı”nda ise kahraman babasının mezarına gümüş saplı bir kılıç koyar (Ergun vd. 2000: 400). Türk destanlarında çelik, elmas, pulat vb. gibi keskin vasıflı kılıçlar bir yandan gerçeğe dayalı bilgiyi aktarırken öte yandan kılıçlara ait mitolojik özellikler yoğun hayalî unsurlar içeren epitetler aracılığıyla betimlenmektedir. Bu bağlamda dünya folklor mirasında karşılaştığımız olağanüstü kılıçların Türk epik destanlarında da sıkça işlendiği görülmektedir. Özellikle kahramanın veya karşıt kahramanın ruhlarının saklı olduğu mitolojik kılıçlar oldukça dikkat çekicidir.

Orta dönem Türk edebiyatında kayda geçmiş en önemli eserlerden biri olan “Dede Korkut Kitabı”nda bunun örneklerini görmekteyiz. Mesela “Basat’ın Tepegözü Öldürdüğü Boy”da Tepegöz’ün kılıcı sıra dışıdır, çünkü Basat sadece bu kılıçla Tepegöz’ün başını kesebilmektedir (Ergin 1964: 92). Sadece keskinlik açısından değil aynı zamanda sahibinin ruhunu kendisinde taşıdığı için de Tepegöz bu kılıçla öldürülebilmektedir. Bunun başka misallerini farklı Türk boylarına ait epik destanlarda da görüyoruz. Mesela Orak ve Mamay’ı yalnız kendi kılıçları kesebilmektedir. Bu yüzden Mamay’ın karısı, sırrı öğrendikten sonra Orak’ı hileyle öldürtebilir (Serginbayev 2007: 293). Kazakların “Kulamergen-Joyamergen Destanı”nda Kulamergen kılıcının kınında olağanüstü hançer saklar ve eşine bunu söylemez zira bunda kahramanın gücü veya ruhu saklıdır (Arıkan 2007: 343). Yine Tatarların “Büz Yiğit Destanı”nda Büz Yiğit’i sadece tabanı altındaki

elmas kılıcı öldürebilmektedir (Urmançı 2007b: 397). Bu örnekler, Türk destanlarında sahibine has iyeli kılıçların varlığını göstermektedir.

Türk dünyası epik destanlarında kılıçların özel isimlerinin olduğu da vakidir. Örneğin Kazakların “Parpariya Destanı”nda kahramanın Ak beren adlı kılıcı vardır (Serginbayev 2007: 101). Özel bir ismi olan bu silahın aynı zamanda bir kılıç türü olduğu anlaşılmaktadır. Gene, Kazakların “Alankay Batır Destanı”nda Alankay’ın Aksemser kılıcı kınından kendiliğinden çıkıp Alankay’a kötü şeyler olacağını haber verir (Bayram 2004: 148). Sahibine haber veren ve kendisi kınından çıkan akıllı kılıca benzer bir silahın şimdilik üretildiği görülmemiştir ancak böyle mitolojik bir silah Türk destanlarında tahayyül edilmiştir. Bu mitolojik tasavvur ise silahın önüne veya arkasına eklenen epitetlerle aktarılmıştır. Türk destanlarında sıra dışı başka epitelere sahip kılıçlar da mevcuttur. Örneğin Tatarların “Edige Destanı”nda Edigey’in kılıcı gece parlak od olur, gündüz parlak su olur ve ejderha gibi nefes alıp verir (Sulti 1998: 126). Bu örnekte eski düşünceden kaynaklı canlı bir varlığın özellikleri görülmektedir. Büyük ihtimalle burada kahraman ve silahının özdeşliği geleneksel kültüre dayanmakta ve animizm düşüncesinden kaynaklanmaktadır.

Kırgızların “Seytek Destanı”nda ise göktaşından olan Altı kurç adlı kılıç, Manas zamanında Mediyen çölüne gökten düşmüştür (Subaşı 1995: 55). Doğada çok ender bulunan göktaşından yapılmış kılıcın bir taraftan sağlamlığı dile getirilirken, öte yandan onun göksel varlıklarla ilişkisi kurularak mitolojik yönü vurgulanmaktadır. Karacay-Malkarların “Debet Destanı”nda Nartların aksakallıları, Debet’ten dağ kanyonundan daha uzun, kızak yolundan daha geniş bir kılıç yapmalarını isterler (Tavkul 2004: 27). Destanlarımızda bu tarz olağanüstü uzunluğa sahip başka kılıçlar da vardır. Örneğin Tatarların “Çora Batır Destanı”nda Kazan hanının kızı Sarı Hanım, Çora’ya kırk arşın uzak yerden kesen bir kılıç verir (Urmançı 2007a: 375) veya Çora Batır’ın Karasu Bazar varyantında Çıgalı Hanım’ın Çora’ya verdiği kılıç sekiz büklüm olup küçücük bir şekle girmektedir (Selimova 2002: 179). Tatarların “Ak Köböç Destanı”nda ise başkahramanın kılıcı yetmiş yedi ve altmış altı baltadan yapılmıştır (Urmançı 2007a: 289). Uzayan kılıç tasavvurunun fantastik filmlerde uzayıp kısalan lazer kılıçlar şeklinde karşımıza çıkması bu anlamda manidardır. Bize göre bu husus, Türk mitolojik sistemindeki tahayyül gücünün genişliğini göstermekle beraber silahların realiteden mite, mitten teknolojiye dönüştüğünün işaretlerini de taşımaktadır.

Altın Kalkanlar

Tıpkı ok ve yay gibi, kılıç ile kalkan da sanki tek silahmış görüntüsü verir. Bundan ötürü Türk destanlarında bu iki nesnenin bir kalıp hâlinde kullanıldığı görülmektedir. Ancak saldırı silahı olan kılıç büyük ihtimalle savunma aracı olan kalkandan daha eski olup, her halükârda bunlar aynı dönemde ortaya çıkmamıştır. Eski Türk mitolojisinde ise kalkanla ilgili bilgiler çok azdır. Bu anlamda bazı ayinlerde katılımcıların elinde kalkan tuttuğu (Esin 2001: 96, 108) veya hükümdarın eline aldığı kalkanla kötü ruhları parçaladığı (Esin 2001: 174) dile getirilmiştir. Bu manada, Türk dünyası epik destanlarında kalkanlar hem nicelik açısından azdır hem de aynı kalıp ifadelerle karşımıza çıkmaktadır. Mesela Kırgızların “Er Koşoy Destanı”nda Kırgız bahadırları kılıç-kalkanlarını kapıp (Tekalan 2002: 12) düşmana saldırır. Koşoy düşmanla savaşmaya giderken kalkanını omuzuna asar (Tekalan 2002: 105). Kalkanların altın olanları da vardır. Örneğin Karakalpakların “Kırk Kız Destanı”nda Altınay altın kalkanını omzunda taşır (Uygur 2007: 393). Neticede Türk dünyası epik destanlarında kalkanla ilgili çok sayıda benzer örneklerin kalıplaşmış şekilde yer aldığı anlaşılmaktadır.

Dokuz Batman Ağırlığındaki Gürzler

Farsça kökenli gürz ile Arapça kökenli debbus kelimeleri gürz ve topuz şeklinde Türk diline geçmiş ve bir manada Türkçeleşmiş birer teknik terimdir. Bu teknik terimin ise eski silah aletlerinden biri için kullanıldığı ve bu silahın zamanla geliştirildiği varsayılabilir. Destanlarda gürz için fiziksel epitetlerin öne çıktığı ve “Dede Korkut Kitabı”nda gürzün şesper (altı kanatlı) olarak ifade edildiği görülmektedir. Nitekim Türk epik destanlarında topun etrafındaki sivri dişli bu kanatlar gürzün dış özelliklerini ortaya koyacak şekilde ifade edilmiştir. Türk kozmolojisinde ise Umay’ın topuzlu (gürz) güzel bir kadın olarak tasavvur edildiği (Esin 2001: 60) belirtilmiştir.

Türk destanlarında gürz diğer silahlara oranla çok öne çıkmaz. Bununla birlikte gürzün kanatları yanı sıra ağırlığı destanlara konu olmuş ve genelde bu iki özellik birlikte kullanılmıştır. Mesela Tatarların “Edigey Destanı”nda Er Kaplan’ın dokuz batman, dokuz dişli katı gürzü vardır (Sulti 1998: 120). Kırgızların “Er Eşim Destanı”nda Er Eşim sapladığı yerde büyük yara açan topuza (Akmataliyev vd. 2007: 85) sahiptir. Başkurtların “Kızılkürpes Destanı”nda Dev adlı karakter olağanüstü topuzunu kaldırıp Karabay’a savurur, fakat gürz ona değil atına çarpar ve atı ortadan ikiye böler (Ergun vd. 2000: 389). Kırgızların “Manas Destanı”nda Çinli Dan-dan isimli pehlivanın kazan kadar büyük bir gürzü (Akmataliyev vd. 2007b: 349) vardır. “Kazılık Koca Oğlu Yigenek Boyu”nda Arşunoğlu Direk, gürzüyle bir vuruşta Kazılık Koca’yı yere yıgar (Ergin 1964: 81). Bu tarz örnekleri çoğaltmak mümkündür ancak genelde aynı şekilde ifade edilmektedir. Kısaca gürz Türk dünyası epik destanlarında geleneksel bir savaş silahı olarak yer alsada onun başka kültürlerden destanlarımıza aktarıldığı düşünülebilir.

Kurt Dilli Mızraklar

Türk destanlarında yer alan silahlardan bir diğeri de mızrak olup, bu kelimenin aslı Arapça menşeli mızraktır. Türkçesi kargı ve süngü olan bu silahın uzun bir sapı ve sivri bir demir ucu vardır. Mızraklar uzaktan fırlatıldığı için uzak savaş aleti olarak değerlendirilebilir. Yine de ok gibi pratik olmaması ve aynı zamanda ağır bir silah olması onu yakın dövüşte daha etkili hâle getirir. Türk kozmolojisinde kötü ruhları yok etmek için kullanılan (Esin 2001: 175) kargı (mızrak) aynı zamanda ölen kişi mezarına oturtularak gömülürken de eline tutturulmuştur (Esin 2001: 165). Kargının, Türk mitolojisinde en dikkat çeken tarafı ise Mangdaşire’nin Erlik’le mücadele ederken bu silahı (İnan 1986: 17) kullanmış olmasıdır.

Bu manada fiziksel epitetlerle tarif edilen mızrakların Türk dünyası epik destanlarında olağanüstü değil, realist çizgilerle kullandığı görülmektedir. Mızrak için kullanılan epitetlerin genelde onun uzunluk ve yapıldığı malzeme açısından destanlara yansıdığı görülmektedir. Örneğin, Tatarların “Edigey Destanı”nda Kıpçak Bey’in mızrağı seksen kulaçtır (Sulti 1998: 120). Kırgızların “Canıl Mırza Destanı”nda Canıl, tunçla kaplanmış mızrağını (Caynakova 2004: 137) eline alır. Kırgızların “Kozuke ve Bayan Destanı”nda Kozuke’nin annesi, ona babasının Ak Göl’ün öteki sahiline süslü mızrak sakladığını (Akmataliyev vd. 2007a: 151) söyler. Kazakların “Kökşe Batır Destanı”nda Kökşe Batır, saçaklı çelik mızrağıyla Kaynas’ı öldürür (Serginbayev 2007: 945). Kırgızların “Er Tabıldı Destanı”nda Tabıldı, kurt dilli kancalı olan mızrağını düşmana saplar (Namatov 2001: 189). Manas’ın da çift dilli, sırlı mızrağı vardır (Yıldız 1995: 364). Destanlardaki bu verilere bakınca mızrağın oka göre çok sade kaldığı ve ona dair mitolojik öğelerin az olduğu dikkati çekmektedir.

Hilâl Şekilli Baltalar (Aybalta)

Genel anlamda baltanın eşanlamlısı olarak Türkçeye geçen Farsça kökenli nacak kelimesi aslında bu silahın küçük bir tipini karşılamaktadır. Onun için savaşlarda balta

hem uzak hem yakın dövüş aletlerinden sayılabilir. Ahmet Karadoğan, konuyla ilgili çok farklı bilim adamlarının görüşlerini özetlediği makalesinde Eski Uygur metinlerinden itibaren Türk dilinde görülen baltanın köken olarak Moğolca, Asurca ve Akadça gibi dillere (Karadoğan 2013: 6) dayandırıldığını belirtmektedir. Türk mitolojisinde genç alplar, gök tanrısını eğlendirmek için ellerinde baltayla dans etmekte (Esin 2001: 108), şamanlar okuduğu efsunlarda “baltalı kara sakalım” (İnan 1986: 143) ifadesini kullanmaktadır. Türk dünyası epik destanlarında ise çok yaygın olarak aybalta adı geçmekte ama hilâl şeklinde olan bu silah epitetsiz kullanılmakta, yine de olağanüstü işlevleri sayesinde mitolojik bir özellik kazanmaktadır. Örneğin Kırgızların “Er Koşoy Destanı”nda yiğit Karaçoro Kırgızları toplayıp aybaltalarını hazırlamalarını söyler (Tekalan 2002: 12). Yine aynı destanda Kırgızlar Çinlilerle savaşırken Alıbay, Köbök ve Ak Balban aybaltalarını kullanırlar (Tekalan 2002: 100). Kırgızların “Er Eşim Destanı”nda ise Er Eşim sade baltasıyla tek vuruşta şehir kapısını paramparça eder (Akmataliyev vd. 2007a: 89). Boston’un aybaltası ise keskin çelikten yapılmıştır (Akmataliyev vd. 2009: 61). Aybalta’nın destanlarda yaygın ve tek tip bir silah olarak kullanılması onun da Türk kültür hayatında önemli bir silah olduğunu göstermektedir.

Sonuç

Türk dünyası epik destanları zengin bir içerik ve derin bir kültürel yapıya sahiptir. Epik destanlar, bu yönüyle Türk kültürü ve edebiyatının mühim bir şubesini teşkil etmektedir. Türk destanlarında tasvir edilen silahlar önemlidir ancak silahların, tarihteki gibi sade hâliyle destanlara yansımadağı, aksine geniş bir tahayyül sonucu mübalağalı bir şekilde mitolojik unsurlarla destanlarda aktarıldığı gözlenmektedir. Yani silahlara ait olağanüstü özelliklerin epitelere yansıdığı görülmektedir. Makalede değerlendirdiğimiz yedi silah içerisinde özellikle ok, yay ve kılıçla ilgili çok fazla örneğin bulunması ve bunların epitetler aracılığıyla olağanüstü vasıflarla bezenmesi dikkat çekicidir.

Bazı araştırmacılar, Türklere ait ok ve yayların ayrıntılı tasvirlerinin, yapısal özelliklerinin ve üretim tekniklerinin, usta-çırak ilişkisi içerisinde aktarılan ve düşman eline geçmemesi gereken askerî sırlar (Temizkan vd. 2015: 16) olduğunu ve bunların kaynaklarda yer almadığını belirtmiştir. Bununla birlikte asırlar boyunca şifahi olarak icra edilen Türk destanlarında silahlar sıklıkla betimlenmiştir. Yine de bunların gerek yapılış biçimleri açıklanmadığı gerekse kendi terminolojisiyle anlatıldığı için Türkler arasında bir sır olarak kaldığı dile getirilebilir.

Şunu da ifade etmek gerekir ki bu araştırmada incelenen silah türlerine ait örneklerin çok daha fazlası Türk dünyası epik destanlarında mevcuttur. Ancak bu konu, bir makalenin sınırını aşacağı için bazı örnekler üzerinde durulmuştur. Bu örneklerde bile tarihteki basit bir silaha epitetler vasıtasıyla nasıl olağanüstü özellikler eklendiği görülmektedir. Dahası, sadece bir hayalden ibaret olduğu sanılan bu silahların günümüzde gelişmiş devletler tarafından hayata geçirilmesi dikkat çekicidir. Nitekim “gözleri olan ok” tasarımının bugün “güdümlü füze”ye, “ok yağdıran yay” tasavvurunun “makineli tüfek”e dönüşmesi mitolojinin realist boyutuna işaret etmektedir.

O hâlde, Türk destanlarındaki olağanüstü silahlar sadece Türk kültür, edebiyat ve sanat tarihi bakımından değil, aynı zamanda silah teknolojisi açısından da bir değere sahiptir. Bu bağlamda Türk destanlarında tespit edilen olağanüstü silah türlerinin epitelere gizlenen teknik özelliklerinden hareketle onların yeniden modern üretimini ve inşasını gerçekleştirmek mümkündür. Meseleye bu açıdan bakınca, Türk destanlarında abartılı özelliklerle aktarılan olağanüstü silahların disiplinler arası araştırmalarla çeşitli açılardan yeniden incelenmesi, değerlendirilmesi ve işlevsel hâle getirilmesi kanaatimizce büyük bir önemi haizdir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NOTLAR

1. Makalede kullanılan malzeme, “Kitab-ı Dedem Korkut” ile Kırgız, Kazak, Türkmen, Başkurt, Tatar, Karakalpak, Karaçay-Malkar, Kırım-Tatar vb. gibi birçok Türk boyunun destanlarını kapsamaktadır.
2. Türk tarihinde bunların haricinde çok farklı ve çok sayıda silahlar mevcuttur. Türk kültür tarihini inceleyen kitaplarda bunlar hakkında bilgi verilmektedir. Ancak bu makalede silah türleri destanlardaki bazı örneklerle sınırlandırıldığı için Türk kültüründe yalnızca ilgili silahların tarihsel gelişimine kısaca dikkat çekilmiştir.

KAYNAKÇA

- Ahmedov, Sabuhi-Ağayev, Y. “Kitab-i Dede Korkut Destanında Türk Savaşçıların Silahları”. *Tarih Bilinci* 2 (10). 2014: 26-33.
- Akmataliyev, Abdıldacan-Mukasoy, M.-Orozova, G. *Kırgız Destanları 2*. (Türkiye Türkçesine akt. Caştegin Turgunbayer). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007a.
- Akmataliyev, Abdıldacan-Musayev, S. *Kırgız Destanları 6*. (Türkiye Türkçesine akt. Fikret Türkmen-Şurubu Uraimova). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007b.
- Akmataliyev, Abdıldacan-Kadırmambetova, A. *Kırgız Destanları 7*. (Türkiye Türkçesine akt. Naciye Yıldız). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009.
- Akyüz, Çiğdem. “Savaş Metafiziği ve Sembolik Silahlar Bağlamında Bağış Destanı”. *TÜBAR XLII*. Güz 2017: 27-44.
- Ankan, Metin. “Köroğlu'nun Kazak Varyantları”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, 1999.
- , “Türk Sözlü Kültür Geleneğinde Ayrıntılar-I: Beş Silah (Beş Sayısı)”. *I. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı Bildiri Kitabı*. (Ed. Fikret Türkmen-Gürer Gülsevin). C. I. Ankara: TİKA Lazer Ofset Matbaası, 2007: 147-151.
- , *Kazak Destanları 2*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.
- Bars, M. Emin. “Köroğlu Destanı'nda At, Kadın, Silah”. *Turkish Studies* 3 (2). 2008: 164-178.
- Bayram, Bülent. “Alankay Batır Destanı”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi, 2004.
- Beydili, Celal. *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. (Çev. Eren Ercan). Ankara: Yurt Kitap-Yayın, 2004.
- Bozkurt, Nebi. “Silah”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 37. Ankara: TDV Yayınları, 2009: 186-188.
- Caynakova, Aynek. *Canlı Mirza*. (Türkiye Türkçesine akt. Mehmet Aça). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2004.
- Çelebi, Fatma. *Kırgız Destanları 5*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.
- Durmuş, İlhami. *İskitler-Sakalar*. Ankara: Türk Silahlı Kuvvetleri Yayınları, 2008.
- Eralp, T. Nejat. *Tarih Boyunca Türk Toplumunda Silah Kavramı ve Osmanlı İmparatorluğunda Kullanılan Silahlar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1993.
- Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1964.
- Ergun, Metin-İbrahimov, G. *Başkurt Halk Destanları*. Ankara: TÜRKSOY Yayınları, 2000.
- Esin, Emel. *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001.
- Göksu, Erkan. “Türk Kültüründe Silah”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, 2004.
- Gölgeci, Meral. “Seytek/Külçoro'nun Semetey'e Rastlaması”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 1995.
- Hudyakov, Yuliy S. “Eski Türklere Silah”. (çev. Dildar Atmaca). *Türkler*. C. III. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002: 468-477.
- Jirmunskiy, V. M. *Türk Kahramanlık Destanları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.
- İnan, Abdülkadir. *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1986.
- Karaca, Oktay S. *Kazak Destanları 3*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.
- Karadoğan, Ahmet. “Balta Kelimesinin Kökenine Dair”. *Dil Dergisi* 159 (Ocak-Şubat-Mart) 2013: 5-11.
- Morina, İrfan. “Arnavut Epik Destanlarında Türkçe Silah Adları”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 1 (Ocak-Haziran/Balkan Özel Sayısı-I). 2012: 13-32.
- Namatov, Miran. “Kırgızların Küçük Destanı Er Tabıldı”. Yayınlanmamış doktora tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, 2001.
- Ögel, Bahaeddin. “Türk Kılıcının Menş ve Tekâmülü Hakkında”. *DTCF Dergisi* 6 (5). 1948: 431-460.
- , *Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi-I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

- . *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1988.
- . *Türk Mitolojisi-I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1993.
- Selimova, Leniyara. “Çora Batır Destanının Kırım Tatar Varyantı Üzerine Bir İnceleme”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 2002.
- Serginbayev, Murın Jırav. *Kazak Destanları 4*. (Türkiye Türkçesine Akt. Fikret Türkmen-Metin Arıkan). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.
- Subaşı, Asuman, “Seytek/Külçoro İle Ayçürök’ün Yakalanışı”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 1995.
- Sulti, Rüstem. *Edigey*. Ankara: TÜRKSOY Yayınları, 1998.
- Tavkul, Ufuk. *Karaçay-Malkar Destanları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2004.
- Tekalan, Humeyra N. “Er Koşoy Destanı”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 2002.
- Temizkan, Abdullah-Çoban, R. E. “Dedem Korkut Kitabı’ndaki Silah Terminolojisi Üzerine Bir İnceleme”. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 15 (2). 2015: 15-28.
- Urmançı, Fatih. *Tatar Destanları 1*. (Türkiye Türkçesine akt. Vedat Kartalcık-Caner Kerimoğlu). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007a.
- . *Tatar Destanları 2*. (Türkiye Türkçesine akt. Vedat Kartalcık-Caner Kerimoğlu). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007b.
- Useev, Nurdin. “Manas (Semetey) Destanı’nda Geçen Türk Kelimesi ve Kahraman-At-Silah Bütünlüğü”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 6 (1). 2017: 52-64.
- Uygur, Ceyhun V. *Karakalpak Destanları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.
- Yücel, Ünsal. *Türk Okçuluğu*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1999.
- Yıldız, Naciye. *Manas Destanı (W. Radloff) ve Kırgız Kültürü ile İlgili Tespit ve Tahliller*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1995.

BİR HALK ANLATISI KARŞILAŞTIRMASI: ŞAHMERAN İLE ХОЗЯЙКА МЕДНОЙ ГОРЫ- (BAKIR DAĞININ SAHİBESİ)^{1*}

The Comparison of a Folk Narrative: Shahmaran and the Mistress of the Copper Mountain

Dr. Öğr. Üyesi Shalala RAMAZANOVA**

Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK***

Öğr. Gör. Ayşe MERCAN****

ÖZ

Bir ulusun dilini, tarihini ve kültürünü incelerken rehber bir kaynak olarak başvurulan folklor anlatıları, o ulusun kimliğini temsil etmesi nedeniyle önemli bir rol üstlenir. Folklor araştırmaları bu açıdan yalnızca dil ve edebiyat alanında değil, aynı zamanda sosyoloji, tarih ve kültür bilim çalışmalarına da yol gösterir. Oldukça geniş araştırma alanına sahip olan sözlü halk edebiyatının ürünleri; halk türküleri, maniler, bilmece, menkıbeler, deyimler ve atasözleri, efsaneler, mitler ve en çok da masallardır. Milletlerin kültür birikimi sonucunda oluşan ve ortak miras haline gelen masallarda, düş ve gerçek hayat arasındaki uzlaşma aktarılırken; her millet tasarladığı hayat standardı, refahı ve mutluluğu elde etmek için verdiği mücadelesini kendine özgü sembollerle dile getirmektedir. Halk için büyük anlam ifade eden bu semboller, özgün hayvanlar ya da bazı mitolojik varlıklardan oluşabilir. Kuşkusuz, bu sembollerden biri de yılan simgesidir ve yüzyıllardır yılan sembolü birçok kültürde ve inanışta önemli bir yere sahip olmuştur. Esrarengiz bir güce sahip olduğu düşünülen yılan; genellikle uğur, sağlık, koruyucu ruh, yaşama gücü, gençlik, ölümsüzlük, sonsuzluk, şifa, yeniden canlanma ve insanı kötülüğe sürükleyen nefis gibi sembolik anlamlar taşımıştır. İlkel dönemden beri insanlığın hayatında önemli bir yere sahip olan yılan, günümüzde de önemli bir metafor olarak görülmektedir. Yılan kavramı; Mezopotamya, Anadolu ve Mısır kültüründe Tanrı, Tanrıça ve hükümdarlarla ilişkilendirilmiştir. Antik Yunan'da yılan sağlıkla özdeşleştirilmiştir. İskandinav ve Kelt kültüründe kurnaz ve çift başlı bir yaratık olarak tasvir edilmiştir. Bu durumda, kimi din ve kültürde yılan olumlu özellikler yüklenip kutsal sayılırken, kimi kültürde ise lanetli bir varlık olarak kabul edilmiştir. Tarihsel serüveninin getirdiği bilinçaltı ve tarihin hafızasında bıraktığı gizemli tortu nedeniyle yılan imgesi; bilimde, edebiyatta, mitolojide, inançta ve sanatta yaşamaya devam etmektedir. Çalışmamızın temel amacı iki farklı halka ait olan “Şahmeran” anlatısı ile “Bakır Dağının Sahibi” masalı incelenerek; her iki toplumun sözlü kültüründen alınarak edebiyata kazandırılan eserlerden hareketle bu kültürlerle ait masal ve efsane içeriği, konusu, olay örgüsü, amaç ve masal, efsane bitişini değişik açılardan ele almaktır. Ayrıca anlatılarda yer alan başkahramanların (yılan kadın) fiziksel ve ruhsal özellikleri başta olmak üzere, yardımcı karakteri de inceleyip, köklerini, ortak ve farklı yönlerini tespit ederek, karşılaştırma sonucunda kültürlerine ait çıkarımda bulunmaktadır. Karşılaştırma sonucunda; ortak olan ya da yakın benzerlik gösteren pek çok husus olduğu görülmüştür. Kültürel unsurlar zamana / mekâna göre küçük değişkenlikler gösterirken, her iki anlatının özünde içerdiği öğüt ve geleneksel yapısı korunmuştur. Temelde kültürler arası alışveriş ve tarihi bağların yanı sıra; inanış, toplumun geçim kaynakları, iklim ve coğrafi koşullarda bu benzerliklerin şekillenmesinde büyük rol oynamaktadır. Bu bağlamda çalışmamız, gelecekte karşılaştırmalı folklor alanındaki yeni araştırmalara yol gösterme mahiyetinde ışık tutarak, yeni tartışma başlıkları açmayı hedeflemektedir. Çalışma Hippolyte Taine’in muhit, ırk, zaman teorisi ile benzerlik gösterse de farklı bir karşılaştırma denemesidir.

Anahtar Kelimeler

Masal, yılan, Şahmeran, Bakır Dağının Sahibi, halk kültürü ve inanış.

ABSTRACT

Folklore narratives, which are used as a guide when examining the language, history and culture of a

-
- * Geliş tarihi: 31 Mart 2021 - Kabul tarihi: 22 Kasım 2021
Ramazanova, Shalala; Altinkaynak, Erdoğan; Mercan, Ayşe. “Bir Halk Anlatısı Karşılaştırması: Şahmeran ile Хозяйка Медной Горы- (Bakır Dağının Sahibi)” *Millî Folklor* 134 (Yaz 2022): 17-26
- ** Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Rus Dili ve Edebiyat Bölümü, shramazan18@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-3252-6504.
- *** Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, erdoganaltinkaynak@ardahan.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-1105-0479.
- **** Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Yabancı Diller Bölümü (Rusça), ayse_mercan@mail.ru, RCID ID: 0000-0002-2240-380X.
-

society, play an important role in the representation of a nation's identity. In this respect, folklore studies lead not only to the field of language and literature, but also to the studies of sociology, history and cultural science. While the reconciliation between dream and real life is conveyed in fairy tales; every nation expresses its struggle to achieve the standard of living, prosperity and happiness with their own unique symbols. The symbols, which have great meaning for the public, can consist of original animals or some mythological beings. Undoubtedly, one of these symbols is the symbol of the snake, and for centuries the snake symbol has taken an important place in many cultures and beliefs. The snake which is considered to have a mysterious power, mostly carried symbolic meanings such as good luck, health, guardian spirit, vitality, youth, immortality, eternity, healing, revival, and the soul that drives people to evil. The snake, which had an important place in the life of mankind from the primitive period, was seen as an important metaphor at the present time. The concept of snake has been associated with gods, goddesses and rulers in Mesopotamian, Anatolian and Egyptian cultures. In ancient Greece, the snake was associated with health. It was portrayed as a cunning and double-headed creature in Scandinavian and Celtic culture. In this case; in some religions and cultures, the snake was considered sacred, and in some cultures, it was considered a cursed being. This concept will continue to live in science, literature, mythology, faith and art due to the subconscious brought by its historical adventure and the mysterious residue left in the memory of history. The main purpose of our study is to examine the fairytales "Shahmaran" and "The Mistress of the Copper Mountain", which belong to two different cultures; based on the works taken from the oral cultures of both societies and contributed to literature, the content, subject, plot, purpose and end of the tale belonging to these cultures are discussed from different perspectives. To examine the content, purpose and result of both fairy tales in detail and identify the common and different characteristics of the protagonist (snake woman) in both tales, and make inferences about their culture as a result of the comparison. Basically, besides intercultural exchange and historical ties; beliefs play a major role in shaping these similarities in the livelihoods of the society, climate and geographical conditions. In this context, our study aims to open new discussion topics by shedding light to guide new research in the field of comparative folklore in the future. Although the study is similar to Hippolyte Taine's theory of environment, race, and time, it is a different attempt at comparison.

Keywords

Fairytales, snake, Shahmaran, The Mistress of the Copper Mountain, folk culture and belief.

Giriş

Çalışmamız giriş, inceleme, karşılaştırma ve sonuç başlıklarından oluşmaktadır.

"Hayâl ya da gerçek hayata ait olay ve kahramanların harmanlandığı, özel anlatıcılar tarafından kendine has bir üslûpla, nesilden nesile sözlü olarak aktarılan, dinleyiciyi inandırma iddiasında olmayan düz türü" diye tanımlayabileceğimiz sözlü edebiyatın eski ve mühim bir türü olan masallar, yüzyıllar içerisinde oluşmuş ve kuşaktan kuşağa aktararak günümüze kadar ulaşmış edebi miraslardandır. Bu kıymetli birikimi inceleyerek; bir halkın yaşayışı, gelenek, görenek ve değer yargıları hakkında bilgi edinmek mümkündür.

Zamanla sözlü edebiyata dair anlatılar, bir toplumdaki diğer bir topluma aktarılırken masala, efsaneye ya da mite dönüşmesi olasıdır. Bu nedenle farklı dil, din, inanış ve kültürlerin harmanı olarak aktarılan izler sonucu ortak ya da benzer masallara, masal karakterlerine ve efsanelere rastlanması mümkündür (Bascom 2003: 82). Ancak benzer zekaya veya ekonomik hayat tezahürlerine sahip toplumlar da birbirlerine benzer ürünler de meydana getirebilir (Cocchiara 2017: 333; Ulyeva 2011).

Biz bu çalışmamızda; P.P. Bajov'un Rus dilinde kaleme aldığı, fakat aslında Ural'da yaşayan halkların sözlü geleneklerinde yaşayan masal '**Bakır Dağının Sahibesini**' ile Türkiye sözlü kültüründe yaşatılan ve Tomris Uyar'ın kaleme aldığı '**Şahmeran**' anlatısından hareketle meydana getirilen edebi ürünlerdeki yılan vücutlu kadınları değişik açılardan ele alacağız. Masalın olay örgüsü, sonucuyla birlikte; başkarakterinin benzer ve farklı yönlerini ortaya koyup, bunları karşılaştırarak iki toplumun kültürlerine ait çıkarımlarda bulunacağız.

Çalışmamızda yer alan her iki anlatı; kültürler arasındaki farklılık ve benzerlikleri, belirli özellikler bağlamında karşılaştırarak sonuç elde etmemize olanak sağlayan "kül-

türlerarası karşılaştırma yöntemi” kullanılarak incelenmiştir. Bu yöntem, 20. yy. başlarında “Alman Tarih Okulunun” toplumbilim konulu yöntem tartışmaları çerçevesinde, O. Spengler, A. Toynbee ve en çok da Max Weber’in savunduğu kültür yorumlama yöntemidir (San 1993). İncelediğimiz anlatılar şekil özellikleri, konu, mekân, motif ve ana karakterler kapsamında karşılaştırılmıştır. Adı geçen anlatılar başlı başına ve her biri ayrı ayrı değişik açılardan işlenmiştir ancak, her ikisi aynı başlık altında ve mukayeseli olarak incelenmemiştir.

İnceleme

1. Geleneksel Kültürde Yılan Figürü

Zengin kültür birikimine sahip olan toplumların folklorunda, inançlarında, sosyo-ekonomik hayatlarında mitolojik varlıklar ya da masalarda yer alan özgün hayvanlara rastlanır. Bu mitolojik varlıklar ve özgün hayvanlar güçlü, dürüst, yardımsever, korkusuz ve olağan üstü özelliklere sahip oldukları için masal, efsane ve hikâyelerde kahramanlığın simgesi olmuş, bazen de şans ve mutluluk getireceğine inanılarak günlük hayatımızın bir parçası olan objeler üzerinde nihai yerlerini almışlardır. İşte bu masal karakterleri içerisinde en çok merak uyandıranlardan birisi de yılanıdır.

Yılan figürü üç ilahi dinde, cennet bekçisi olarak görevlendirilmiştir ve ilk insanın yaratılışı anında varlığı mevcuttur. Bu dinlerde yılan, cennetin kapısını beklemekle görevlendirilmişken, Şeytan’ın oyununa gelip Hz. Havva’nın yasak elmayı yemesini sağlayarak, cennetten kovulmasında yardım ve yataklık rolü oynadığı için yaratılış efsanelerinde yer almasına neden olmuştur.

Türk yaratılış efsanelerinde de yılanın, Tanrı tarafından lanetlenip sürünmeye mahkûm edilerek, Erlik’in karanlık dünyasına hapsedilmesi anlatılmaktadır (Demir 2013: 267-268). Yeryüzünün ve yeraltının simgesi olarak yılan, masalarda kadın ya da erkek olarak karşımıza çıkarken; aynı zamanda, uğur, yaşam, saadet, sağlık, bereketin yanı sıra, kötülüğün, ıstırabın etkeni, hilekârlığın aracı olarak da görülür (Mant 1998:5).

Eski medeniyetlerin varoluş ve yaradılış destanlarında ise yılan doğurganlığı, üremeyi, neslin devamını sağlayan bir sembol olarak kullanılmıştır (Sivri 2018:55). Sümerlerden Hititlere, Anadolu’da, Asya’da, Kafkaslar ve hemen hemen bütün Ortadoğu’da yılan efsaneleri, ağızdan ağza dolaşmaktadır (Altınkaynak 2013:125).

Yüz yıllar öncesinin kadim topluluklarında yılan imgesi birçok yapıya farklı şekillerde resmedilmiştir. Çünkü yılan imgesi, evreni bir bütün haline getiren dört elementten, üçüne hitap eder. Sembol olarak yılan masalarda güneşle özdeşleşmiştir ve “ateşi” çağrıştırmaktadır. Varlığını tamamıyla toprak ve suda sürdüren yılan, bu anlamda “toprak ve su” ile harmanlanmıştır. Çünkü su, yaşamın başlangıcı ve varoluş sebebidir. Toprak ise onun yuvasıdır. Anlatılarda yer alan yılan figürü, yer altında ölümler dünyasına olan yakınlığıyla bilinirken aynı zamanda değerli taşların ve hazinelerin de koruyucusudur (Ögel 2010: 541). Aynı yılan figürü yeryüzünde ise kutsal yaşamı temsil edip şifa dağıtmaktadır. Ölümcül zehri ile korku duyulan fakat deri değiştirmesiyle üremeyi, gençliği, sonsuz yaşamı ve ölümsüzlüğü çağrıştırması çift yönlü tabiatının gizemini yüzyıllardır sürdürmektedir.

Tıpkı insanoğlu gibi iyilik ve kötülük yılanın doğasında vardır. Bu nedenle anlatılarda yılanı daha çok tedavi edici, güzel, olumlu ve kutsal bir varlık olarak tasvir edilmiş halde görsek de karanlık yönlerinin olduğu ve insanoğlunu tehlikeli çıkmazlara sürükleyip zarar verdiğinden de bahsedilmektedir (Erhat 1996: 98).

Ural- Altay Şamanlarının gökyüzünde ve yer altında seyahat ettikleri zaman giydikleri kaftanın üzerinde yılan resimleri vardır. Bunlar üç başlı, büyük ağızlı yılanlardır (Seyidoğlu 1998: 87). Bununla beraber yılanların kötülük yaptığı da vakidir. İsa ile

sembolize edilen yılan, Nil Nehri'nde yaşayan küçük su yılanı Hydrus'tur. O, baştan çıkarıcı, kurnaz, yıkıcı ve kötüdür. Hıristiyanlıkta asli günahın bütün insanlığa bulaşmasında onun da büyük payı vardır (Allaby 2010: 91).

Geçmiş Paleolitik dönem öncesine dayanan ve günümüzde halen tıpta, farmakolojide, bilimde, sanatta, hukuk ve modern edebiyatta sıkça kullanılan yılan figürü uluslararası bir kavram konumundadır. Bu çok yönlü ve esrarengiz yapısıyla yılan, yeryüzünde var olan tüm kültürlerde ve neredeyse toplumun her aşamasında kendine bir şekilde yer bulmuştur.

Bu çerçevede yılan figürü; Türk halk anlatı türlerinde *Şahmeran* tiplmesiyle mevcutken; buna çok benzer bir örneğiyle Ural'da yaşayan hakların sözlü anlatılarında *Bakır Dağının Sahibi* masal tipiyle karşımıza çıkmaktadır.

Karşılaştırma

1.1. Türk Halk Anlatısında “Şahmeran”

Şahmeran anlatısı ile ilgili anlatımları çeşitli yönleriyle, Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi'nde, Seyfettin Özege Salonu “sa-73” arşiv numarasıyla kayıtlı bulunan ve H. 1284 istinsah tarihli kaynağa dayalı olarak Ömer Yılar değerlendirmiştir (2016: 31) Bu çalışmanın 4. bölümünde Şahmeran anlatısı çeşitli yönleriyle ele alınarak hem hikâye hem masal ve hem de efsane olarak incelenmiştir (Yılar 2016: 350-496). Temel tarihi kaynaklara bakılırsa Şahmeran anlatısının Hint, İran, Türk, Yunan, İbrani ve Arap kaynaklarından izler taşıdığı söylenebilir. (Özdemir 1997: 227-228). Bunun dışında Arap, Fars ve Türk inançlarıyla sınırlandırılanlar da vardır (Kaya 2014:724, Artun 2014: 435). Fakat günümüzde Anadolu'da farklı yörelerde farklı şekillerde anlatılan Şahmeran anlatısı, Azerbaycan, Bulgaristan ve Romanya Türkleri arasında da Türkiye Türklerinkine benzer şekilde anlatıldığı belirtilmektedir (Şimşek 1995: 334). Kimi kaynaklarda masal, kimi kaynaklarda ise efsane olarak bahsedilen “Şahmeran” hikâyesinin türü için Esmâ Şimşek “*Aslında efsanevi unsurların ağırlıkta olduğu bu hikâye, daha çok masal olarak değerlendirilmiştir. Önemli masal tip kataloglarından; Antti Aarne'nin hazırlayıp Stith Thompson'ın genişleterek yeniden yayınladığı; The Types of the Folktale'de 673 numarada, Wolfram Eberhard ile Pertev Naili Boratav'ın birlikte hazırlamış olduğu Typen Türkischer Volksmärchen adlı eserde 57 numarada yer almaktadır*” der (1995: 334). “Şahmeran” anlatısının ülkemizde farklı olay, mekân ve kişilerle anlatılan varyasyonları bulunmaktadır, fakat ana karakter, konu çerçevesi ve anlatının formel olarak bitişi hepsinde ortaktır. Yılan gövdeli ve insan başlı doğaüstü varlığa verilen bu isim, temelinde Fars dilinde “*yılanların şahı*” anlamına gelen “*Şah-ı mârân*”dan türemiştir.

Anadolu kültür ve geleneğinde yılan sembolü; bilgelik, koruma ve mucize vasfıyla, bedeni yılan fakat yüzü insan olarak tasvir edilen Şahmeran ile özdeşleşmiştir. Çok güzel, genç ve etkileyici bir kadın suretinde olan Şahmeran için halk arasında ve anlatılarında; “*yılan gövdeli kadın*,” “*yılanların anası*”, “*yılanların kraliçesi*” tabirleri de yer almaktadır. İnsan başı üzerinde yer alan boynuzu, siyah saçları, değerli taşlarla bezemiş süslü ve parlak tacı vardır. Gözleri, yüzü ve bakışları etkileyicidir. Süt beyazı vücudunun devamında koyu yeşil yılan gövdesi, kuyruğu ve yılanbaşlarından oluşan küçük ayakları vardır. Kıyafeti ve bedeninde taşıdığı zinet eşyaları (takı ve aksesuarlar) renkli ve göz alıcı parlaklığıyla dikkat çekmektedir. Bu sıra dışı görünümüyle Şahmeran hem çekici ve estetik hem de gizemli ve ürkütücü olarak tasvir edilmektedir. Bu çelişkinin sebebi bilinçaltında kodlanan soğuk ve ürkütücü yılan imgesiyle; kadınlığın sembolü olan güzellik ve ışığın bir bütünde vücut bulmasıdır.

Türk kültüründe yılanın tehlikeli, olumsuz, soğuk ve ürkütücü tarafı, halk edebiyatının sözlü unsurlarının temelini oluşturan deyim ve atasözlerine yansımıştır. Özdeyişlerde yer alan yılan kavramı çoğunlukla sinsî, güvenilmez, hainlik yapan ve zarar verme potansiyeli olan kişiyi temsil etmektedir. “Koynunda yılan beslemek”; “Yılan gibi sokmak”; “Yılanın kuyruğuna basmak”; “Denize düşen yılanı sarılır”; “Bana dokunmayan (beni sokmayan) yılan bin yaşasın”; “Her deliğe (taşın altına) elini sokma ya yılan çıkar ya çıyan”; “Yılanın başı küçükken ezilir”; “Tatlı dil yılanı deliğinden çıkarır” (Aksoy 1988: 475-476) deyim ve atasözleri buna örnek verilebilir.

Anlatılarda yer alan Şahmeran karakterinin olay örgüsü Mersin’in Tarsus ilçesinde bulunan ve yerin yedi kat altında yer alan, bahçeli, ferah, içi değerli taşlarla dolu bir mağarada geçmektedir. Evliya Çelebi’nin kaleme aldığı “Seyahatname” adlı eserinde Şahmeran; Adana’da bulunan ve günümüzde “Yılan Kalesi” adıyla bilinen, eski bir kalenin temelinde yer alan oyuk kayalıklarda, cennetten bir parçaymışçasına tasvir edilen mağarada yılan sürüleriyle birlikte yaşadığından bahsedilmektedir (Abiha 2014: 64-213). Tüm anlatım esasına dayalı metinlerde Şahmeran, insanlığa zararı dokunmayan; bilakis onlara sağlık ve hayat armağan eden güzel yürekli, iyi bir liderdir. Bütün yılanlar onun emrindedir. Emrinde bulunan, bu itaatkâr yılanlara ise “meran” adı verilmektedir. Barışçıl meranlar, bilinenin aksine aklın, doğruluğun ve iyiliğin sembolüdür. Şahmeran ve meranlar insanoğlunun sadakatsizliğini ve güvenilmezliğini bildikleri için, onlara görünmeyi tercih etmezler (Abiha 2014: 41).

Adana başta olmak üzere Çukurova bölgesinin coğrafi yapısı ve iklim özellikleri de masal ve efsanelerin oluşmasında etkili olmuştur. Fazla sıcak sebebiyle yılan ve akrebin çok olduğu şehirde, bu hayvanlarla ilgili efsaneler de yaygın olarak anlatılır. Bu nedenle yılanlar, yöre halkının inanç ve korkularında büyük yer kaplar, saygı duyulur (Şenesen 2000: 521). Esasında korkularımız hayatımıza yön verir.

Anlatı türlerine konu olan Şahmeran anlatısı, günümüze kadar birçok yazar ve yorumcu tarafından da kaleme alınmıştır. Ancak biz burada sözlü kültürlerde yaşayan anlatılardan hareketle edebi ürün haline getirilen Uyar’a ait “Şahmeran” ile Bojov’a ait “Bakır Dağının Sahibesini”ni ele alıyoruz.

1.1.1. Şahmeran Anlatısının Epizotları

1. Camsab genç, yetenekli, dürüst, güçlü, cesur ve güzel ahlaka sahip, odun satarak ailesinin geçimini sağlayan, yoksul bir ailenin ferdidir.

2. Arkadaşları ile birlikte odun kesmeye gittiklerinde karşılına bir mağara ve mağara içinde derin bir kuyu bulurlar. Camsab bu kuyuya iner.

3. Kuyunun dibi bal ile doludur. Camsab, arkadaşlarının aşağıya sarkıttıkları kovaları bal ile doldurarak geri göndermiştir. Son kovayı da arkadaşlarına gönderen Camsab’ı arkadaşları kuyuda bırakır.

4. Kurtulma ümidinin kalmadığı ve gücünün düştüğü sırada duvarda iğne ucu kadar olan bir boşluktan ışık huzmesini takip ederek boşluğu genişletir. Camsab saf ışıktan oluşan dehlizden geçtiğinde karşısına çıkan büyük demir kapıyı açar açmaz; gözleri kamaştıran yoğun ışıkla karşılaşır. Burası bir bahçedir. Yerlerde ise çeşit çeşit, rengârenk, irili ufaklı yüzlerce yılan vardır.

5. Camsab’ı gören yılanlar, ona zarar vermeyip, saygıyla kenara çekilerek yol verirler. Yolun sonu, duvarlarında elmas ve değerli taşlarla bezeli bir mağaraya çıkar.

6. İçeri giren Camsab, kıymetli ve parlak taşlarla bezenmiş süslü bir tahtta oturan Şahmeran ile karşılaşır. Etrafında hizmetkâr yüzlerce meran vardır.

7. Camsab, Şahmeran’a başından geçenleri anlatır. Şahmeran Camsab’a acır ve ona çeşitli öğütler verir ve onu misafir eder.

8. Dost canlısı ve bilge bir varlık olan Şahmeran ile Camsab birbirlerine âşık olurlar.

9. Bir gün Camsab ailesini ve evini özlediğini, gidip onları görüp geri döneceğini bildirecek izin ister. Gitmesine izin verdiği takdirde geri döndüğünde kendisinin öldürüleceğini bilen Şahmeran, önceleri izin vermez.

10. Bir süre sonra ailesine özlem ve hasretinden üzüntü duyan ve hastalanan Camsab'a merhamet gösteren Şahmeran, birtakım şartlar ve uyarılarla birlikte, çuvalla mücevher vererek onu yolcu eder. Şartları ve uyarılarına göre Camsab Şahmeran'ı gördüğünü söylemeyecek, kimsenin yanında yıkanmayacaktır.

11. Camsab'ın yaşadığı ülkenin hükümdarı amansız bir hastalığa tutulmuştur. Hekimler şifanın Şahmeran'ın etinde olduğunu bildirir. Şahmeran'ın yerini bilen veya görenlerin alameti, hamamda su dökülünce vücudunda pulların çıkmasıdır. Hükümdarın adamları halkı zorla hamama sokup yıkatırlar.

12. Camsab ne kadar kaçmaya çalışsa da başaramaz. Hamamda üzerine su dökülünce alamet ortaya çıkar ve yakalanır.

13. Camsab mağarayı vezire gösterir. Şahmeran Camsab'a, üzülmemesini, hain olmadığını söyler. Kim onun kuyruğundan bir parça kesip yerse o kişi dünyanın bütün sırlarını bilecektir. Kafasından bir parça yerse ölecektir. Bunları duyan vezir Şahmeranı öldürüp kuyruğundan bir parçayı ağzına atar ve oracıkta ölür.

14. Camsab da duyduğu acı ve utanç içindedir. İntihar etmek için Şahmeran'ın kafasından bir parça koparıp ağzına atar. Şahmeran, küçük bir hile ile vezirin ölümüne, Camsab'ın da bilge birisi olmasını sağlamıştır.

15. Fakat Camsab sevdiğini kaybetmenin acısına dayanamayarak kendini dışarı atar mecnun misali dağ, bayır dolaşmaya başlar.

Tomris Uyar'a göre zamanla doğacak olan Lokman Hekim efsanesinin temelleri de böylece atılmış olur (1973: 114-156)."

Söylenegelen tüm Şahmeran anlatılarında isimler farklı olsa da olay örgüsü ve sonu hepsinde ortaktır. Tüm anlatıların temeli insanoğlunun sadakatsizliği ve güvenilmezliği üzerine kurulmuştur. Yılanların kraliçesi her koşulda iyi niyetiyle insanoğluna yardım eder fakat karşılığında ihanete uğrar. İnsanoğlunun sabırsızlığı ve açgözlülüğünün sonucunda hayatından ve yaşamaktan vazgeçer.

1.2. Ural'da yaşanan hakların Halk Masalında "Bakır Dağının Sahibesi"

Ünlü Rus yazar ve halk bilimci Pavel Petroviç Bajov'a (1879-1950) ait eserler içerisinde, belki de en ses getiren ve birçok dilde çevirisi bulunan "Малахитовая шкатулка" (Malahit Kutusu)² adlı masal derleme çalışmasının ilk baskısı 28 Ocak 1939 yılında yayımlanmıştır. Bu özgün çalışmada derlenen halk masalları; içerik bakımından Ural'da yaşayan halkların masallarının, efsane ve halk inançlarının çeşitliliğini yansıtarak, yöredeki maden işçilerinin sıradan yaşamlarını kendine konu edinmiştir. (Skorpina 1980: 45) Hayatının büyük bir kısmını Ural'da yaşayan halklara ait efsane, masal ve edebi anlatıları derlemeye adanmış Bajov, köylerde maden işçileriyle bir araya gelip, onların ağızdan ağıza aktardığı çok renkli, zengin ve güçlü halk edebiyatı ürünlerini bizzat kaleme almıştır (Krivenkaya 2017: 3).

Çalışmamızda yer alan, Bakır Dağının Sahibesi masalı "madenci folkloru"nda önemli bir yere sahiptir. Olay örgüsü masal ile aynı adı taşıyan, kıymetli madenlerin yuvası olan Palevskoy bölgesinde, Ural dağı eteklerinde bulunan *bakır dağı* maden yataklarında geçmektedir.

Masal tasvirinde baskın konumda olan bir diğer maden ise malahit taşıdır. Ana karakter "Bakır Dağının Sahibesi" ne ait kıyafet, aksesuarlar hatta yerin yedi kat altında

yer alan mağarasının duvarları dahi malahit taşıyla bezenmiştir. Malahit taşı; geleneksel olarak iç huzuru geri kazandıran, sahibini kötü enerjilerden koruyan, melankoliyi uzak tutup aksine neşeye kavuşturan bir taş olarak kabul edilirken, aynı zamanda ölümü de temsil eden bir taştır (Nikolayev 1995: 199). Sonsuz yaşamı, gençliği, neşeyi, umudu temsil eden taşın yeşil rengi aynı zamanda mutsuzluk, üzüntü ve kederin de göstergesidir. Bu yönüyle malahit taşının taşıdığı tüm anlam ve özellikleri masala doğrudan işlenmiştir.

Maden, kömür ve malahit yörenin en önemli geçim kaynakları olması sebebiyle; halk anlatılarında, maden ve değerli taşlarla birlikte tabiatın koruyucusu olarak Bakır Dağının Sahibesi tipi ortaya çıkmıştır.

P.P. Bajov, masalın daha ilk sayfalarında ayrıntılı bir şekilde ana karakterler Bakır Dağının Sahibesi ve Stepan Petroviç tasvirlerini:

Kol ve bacakları yerine yeşil pençeleri ve dışarıda kalan kuyruğu, yarıya kadar siyah şeritli olan, omurgası üzerindeyse insan kafası vardı... Bir kadın... Saç örgüsüne bakılırsa – genç bir kadın. Bizim kızlarımızınkine benzemeyen, dümdüz sırtına yapışan siyah uzun saç örgüsü vardı. Örgü ucunda yer alan kurdelelerin ne kırmızı ne de yeşil olduğu belli değildi... Sanki bakır bir yaprak gibi parlayarak, ince bir şekilde yalınlanıyordu ... Orta boylu, güzel bir kadın... Dünyada eşi benzeri bulunmayan güzellikte ipekten ve malahitten kıyafeti vardı. (2014: 1-2).

Genç, uzun boylu bir delikanlıydı... Bekardı. Gözleri de yeşili anımsatıyordu...

Açık kumral saçları yüzünü çerçevelemişti (2014: 1) sözleriyle yapmaktadır.

Bakır Dağının Sahibesi; yarıya kadar yılan gövdesi ve insan kafasına sahip olup, simsiyah uzun örgü saçları ve yeşil gözleriyle olağan dışı güzel ve oldukça gizemli bir varlıktır. Ural dağlarının yer altı ve yer üstü zenginliğinin koruyucusu konumunda; yerin yedi kat altında, içi mücevher ve değerli taşlarla dolu, duvarları parlak bir mağarada kendine sadık rengârenk sürüngenlerle birlikte yaşamaktadır. İnsanoğlunun yaratılıştan getirdiği; kıskançlık, açgözlülük, yalan, ikiyüzlülük ve bencillik gibi negatif duygular sebebiyle insanoğluna güvenmez ve onlarla karşılaşmayı tercih etmez. Civarda yaşayan yerel halk ise Bakır Dağının Sahibesi'ni görmediği halde hakkında bilgi sahibidir. Başlarına gelecek olan bilinmezlikler yüzünden onunla karşılaşmaktan çekinip, korkarlar. Çünkü onunla karşılaşmak insana fayda ve mutluluk getirmez.

1.2.1. Bakır Dağının Sahibesi Masalının Epizotları

1. Maden işçilerinden dürüstlüğü ve güzel ahlakı herkes tarafından bilinen iyi kalpli genç maden işçisi Stepan, Bakır Dağının Sahibesi'ni, maden yatağı girişinde, yeşil ipek üzerine malahit taşlarıyla bezenmiş kıyafetiyle görür.

2. Bu karşılaşma basit bir tesadüf değildir. Stepan'ın sadakatini, dürüstlüğüne ve duyarlılığını ölçmek için Bakır Dağının Sahibesi tarafından tertip edilmiştir.

3. Sahibe, Stepan'ın maden işçilerini bir şekilde Krasnagorsk madeninden çekilmeleri için ikna etmesini ister. Bunun karşılığında ise ödül olarak onunla evlenip, sonsuz zenginlik bahşedeceğinin sözünü verir. Bakır Dağının Sahibesi'nin bu isteği, Stepan'ın vereceği ilk sınavdır.

4. Dürüstlüğüne ve cesaretini göstererek verdiği sözü yerine getiren genç madenci-yi ikinci sınavı beklemektedir. Duvarları malahit taşlarıyla bezenmiş göz alıcı mağarada Stepan'a çeyizini gösteren Bakır Dağının Sahibesi, Stepan'a evlenme teklifi yapar. Stepan ise Nastya adlı öksüz bir kıza söz verdiğini ve onunla evleneceğini söyler. Bu cevap karşısında Sahibe Stepan'ı takdir eder. Yıllarca madende geçirdiği zorlu ve ağır çalışma saatleri Stepan'ın karakterini değiştirmemiştir.

5. Destansı güzelliği ve cömertliğiyle bilinen Bakır Dağının Sahibesi, tâbi tutulduğu ikinci denemeyi de iyi ahlakıyla tamamlayan Stepan'ı cömertçe ödüllendirir. Yeni

gelin Nastya için Malahit kutusuyla beraber bir sandık dolusu değerli taş ve maden içeren çeyizlik hazırlar ve onunla vedalaşır.

6. Sahibe, reddedildiği için ağlamaktadır. Gözyaşları bir avuç elmasa dönüşen Bakır Dağının Sahibesi, vedalaşırken bu taşları Stepan'ın a verir.

7. Sahibe, Stepan'dan kendisini unutmamasını ve kimseye söylememesini tembihler. Stepan ise; bakır dağının sırrını saklayıp, her şeyi unutacağına sözünü verir.

8. Nastya ile evlenen Stephan, bir zaman sonra Bakır Dağının Sahibesine olan duygularının depreştiğini anlar. Onu yeniden görmek için her gün ormana, avlanmaya çıkar.

9. Stepan bir av için ormana gittiğinde geri dönmez. Komşuları aramaya çıkarlar. Bir mağara yakınlığında Stepan'ın ölüsünü bulurlar. Cesetin yanında ağlayan bir ker-tenkele vardır. Stepan'ın avcunda Sahibenin gözyaşlarından oluşan elmaslar vardır. Onları almaya çalışınca bu elmaslar toz olmaktadır.

Sonuç

İki farklı dil ve kültüre mensup “Şahmeran” ile “Bakır Dağının Sahibesi” anlatılarının karşılaştırılması sonucunda her iki anlatının benzer ve farklı motiflerinin olduğu tespit edilmiştir. Anlatılarda yer alan benzerliklerin ana motifler; farklılıkların ise ara motiflerden kaynaklandığı görülmektedir.

Öncelikle her iki anlatıya ait olan dışı karakterin tasvir edilen fiziksel özellikleri, üzerinde taşıdığı kıyafet ve aksesuarları birebir örtüşmektedir. Bununla birlikte ruhsal özellikleri de genel hatlarıyla benzer özellikler taşımaktadır: ikisi de neşeli, özverili, sevecen, bilge, güvenilir, dürüst, yardımsever, fedakâr ve aşkı uğruna her şeyi göze alabilecek yapıda olmasının yanında; insanoğlunu hırslı, açgözlü ve güvenilmez bulmaktadır.

Bakır Dağının Sahibesi ile Şahmeran'ın yanında her daim sadık ve onlara sonsuz hürmet gösteren yılanlar ve diğer sürüngenler vardır.

Her iki anlatıdaki ana karakterin yaşadığı mekân, yerin yedi kat altında bulunan, insanoğlundan mümkün olduğunca uzakta bulunan değerli taşlarla bezeli rahat ve ferah bir mağaradır.

Her iki anlatıda yer alan erkek karakterlerde oldukça benzer özellikler göstermektedir. Camsab ve Stepan; yetenekli, dürüst, güçlü, cesur, güzel ahlaka sahip gençlerdir. Her iki karakterin de aşka olan hürmeti büyüktür.

Konu işleniş bakımından da benzer özellikler taşıyan bu iki anlatıda; ilk göze çarpan yılan kraliçesi nezdinde insanoğlunun denenmesi ve verdiği insanlık sınavıdır. Anlatılarda işlenen ana ve ortak konu insanoğlunun nefsine karşı nasıl aciz ve mağlup olduğunun, güvenilmezlik ve sadakatının sorgulanmasıdır.

Bu iki farklı dil ve kültüre sahip ürünün birbirinden farklı olan özelliği ise anlatıların sonucudur. Şahmeran bilerek, aşkı uğruna ölümü seçen ve ölüm anında bile sevdiği adamın iyiliğini düşünen bir karakterken, Bakır Dağının Sahibesi Stepan'ı çok sevmesine rağmen, verdiği sözden dönmeyip, yüreği kan ağlayarak, sonunda Stepan'ın ölümüne neden olacak sert ve keskin bir karar verir.

Anlatıların sonu Şahmeran ve Stepan'ın ölümüyle son bulmaktadır.

Ural bölgesinde yaşayan halkların, zengin ve çok kültürlü etnik yapısı masal, mit ve efsanelere yansımıştır. Günümüzde Ural bölgesinde 160 kadar etnik kökene sahip irili ufaklı topluluklar yaşamaktadır. Ruslar başta olmak üzere, Tatarlar, Başkurtlar, Çuvaşlar, Mariler, Mordvinler, Udmurtlar, Mansiler (Tomilov 1995: 186) ve daha nice-lerinin oluşturduğu kültür sentezi sonucunda meydana gelen Bakır Dağının Sahibesi karakterini incelediğimizde zayıf, orta boylu ve simsiyah uzun saçlarıyla tasvir edilmesi

sebebiyle, masal kahramanının Slav kökenli olması fikrinden uzaklaşıyoruz. Muhtemel olarak, günümüzde azınlık konumunda bulunan ve Ural'da yerli bir halk olan Mansi kadın tiplemesinin, Bakır Dağının Sahibesi karakterine esin kaynağı olduğunu düşünmekteyiz. Diğer bir karakter olan Stepan Petroviç'in uzun boylu, açık renk tene sahip, güçlü ve yapılı bir erkek olarak tasvir edilmesine ek olarak sahip olduğu isim ve baba ismi de dikkatimizi çekmektedir. Masalda geçen bu tasvir Stepan'ın, etnik bakımdan Slav toplumuna daha yakın bir karakter olduğunu söyleyebiliriz.

Bilindiği üzere tarihin ilk günlerinden itibaren onlarca uygarlığa ev sahipliği yapan, yüzlerce kültürü üzerinde barındıran Asya ve Mezopotamya toprakları, zengin bir folklor yapısına ve kültürel simgelere sahiptir. Bu kıymetli birikim elbette masallara, efsanelere, mitlere, şarkı ve türkülere, hatta atasözleri ve deyimlere yansımaktadır. Bu anlamda özellikle sözlü edebiyatta, kültürler arası alışverişe bağlı olarak benzerlikler ya da küçük farklılıklar görülebilir. Mevcutta tespit edilen benzer ve farklı yönlerin şekillenmesinde, toplumun geçim kaynakları, iklim ve coğrafi koşullarının etkisi de önemli rol oynamaktadır. Bizde çalışmamızın sonucunu ortaya koyduğumuzda; Bakır Dağının Sahibesi ve Şahmeran arasında farklılıktan çok, mevcut benzerliklerin ve etkileşimin bir hayli olduğunu görmekteyiz. Elbette, bunun birçok nedeni olabilir ama en muhtemeli Ural Türkleri ve Anadolu Türklerinin yüzyıllar öncesine dayanan kan akrabalıkları ve ortak geçmiş mirasına sahip olmalarının kültür birikimlerine yaptığı izler sonucunda oluştuğunu ifade eder. Fakat ilk kaynak olarak hangi anlatının ya da kültürün etkileşimi başlattığı şu an için halen belirsizliğini korumaktadır. Kültür birikimleri ancak belirli bir süreç sonucunda evrensellik boyutuna ulaşır bu nedenle iki toplum arasında yapılacak karşılaştırmalı anlatı ve anlatı kahramanı çalışmaları ilerledikçe benzerlikler ve yakınlıklar daha fazla ortaya çıkacaktır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %40; İkinci Yazar %30; Üçüncü Yazar %30.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NOTLAR

1. Bundan sonra Türkçesi ile anılacaktır.
2. Bundan sonra Türkçesi ile anılacaktır.

KAYNAKÇA

- Abiha, B. Çağlar. *Anadolu Türk Kültür Geleneğinde "Şahmeran"*. Doktora Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.
- Aksoy, Ö. Asım. *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1988.
- Allaby, Michael. *Animals: From Mythology To Zoology*. New York: Facts On File, 2010.
- Altınkaynak, Erdoğan. "Analysis Of The Dragon Killing Scene In The Mythology Of The Peoples Of Eurasia". *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergisi* 1/19 (Kış 2013): 125-132.
- Bajov, P. Pavel. *Mednoy Gori Hozyayka*. Moskova: Eksmo Yay, 2014.
- Bascom, William. "Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar". (Çev. R. Nur Aktaş vd.). *Millî Folklor* 8/59 (Kış 2003): 76-95.
- Demir, Necati. *Türk Efsaneleri Cilt 1*. Ankara: Edge Akademi Yayınları, 2013.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. 6. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
- Artun, Erman. *Ansiklopedik Halk Bilimi/Halk Edebiyatı Sözlüğü, Terimler-Motifler-Kavramlar*. Adana: Karahan Kitabevi, 2014.
- Giuseppe Cocchiara, *Avrupa'da Folklor Tarihi* (çev. Yerke Özer). Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2017.
- Kaya, Doğan. *Türk Dünyası Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. 3. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları, 2014.
- Krivenkaya, Marina. "Kulturno-obrazovatelny potentsial Skazaniy o Hozyayke Mednoy gori kak istochnika dlya predmetnoy oblasti ODNKNR". *Almanah «Etnodialogi» Dergisi* №2 (Kış 2017): 3-53.

- Mant, Sevda. *Halk Sanatında “Şahmeran”*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi 1*. 5. Baskı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2010.
- Özdemir, Hasan. “Geleneksel Kültürümüzde Şahmeran”. *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Edebiyatı Sektör Bildirileri 2*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997.
- San, Coşkun. “Karşılaştırma Yönteminde Zaman ve Mekân Boyutları”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 48/1 (Kış 1993): 155-160.
- Seyidoğlu, Bilge. “Kültürel Bir Sembol: Yılan”. *Ankara Folkloristik Dergisi Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı 1* (1998): 86-92.
- Sezer, Şennur. *Şahmeran. (Çizim, Cem Kızıltuğ)*. 2. Baskı. İstanbul: Merkez Kitapları, 2007.
- Sivri, Medine. “Dünya Mitlerinde Yılan” *Folklor/Edebiyat Dergisi* 24 (96/4) (Bahar 2018): 53-64.
- Skorpina, İ. Ludmilla. *Pavel Petrovich Bajov. Malahitavaya Shtatulka. Sochinenie v Treh Tomah, Cilt 1–2*. Moskova: Pravda Yayınları, 1980.
- Şenesen, Refiye. *Şahmeran, Lokman Hekim ve Adana Efsaneleri, Efsaneden Tarihe Tarihten Bugüne Adana Köprü Başı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Şimşek, Esmâ. “Bir Olağanüstü Varlığın Yaratılış Miti: Şahmeran”. *Tuncer Gülensoy Adına Armağan*. Kayseri: Bizim Gençlik Yayınları, 1995.
- Ulyeva, Olga Valadimirovna. “Kulturoloğičeskaya Kontseptsiya E. Tylara” 3. *Uluslararası Öğrenci Konferansı*. G.R. DERJAVİN Adına Tambov Devlet Üniversitesi, Tambov, 2011.
- Uyar, Tomris. *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi*. İstanbul: Sinan Yayınları, 1973.
- Tomilov, A. Nikolay. *Ot Urala do Eniseya, İzd Tom. Universiteta Kniga 1*. Tomsk: Pravda Yay, 1995.
- Yılar, Ömer. *Şahmeran*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları, 2016.

SALUR KAZAN'IN NEDEN ÖLDÜRDÜĞÜ*

Causes Salur Kazan Kills

Dr. Öğr. Üyesi Evrim ULUSAN ÖZTÜRKMEN**

Prof. Dr. Çiğdem KARA***

ÖZ

Dede Korkut Destanlarında savaş ve antlaşmaları gerçekleştiren dolayısıyla en çok çatışmaya giren ve öldüren karakterlerden biri Kazan'dır. Makale, Salur Kazan'ın başkarakter olarak yer aldığı beş destan metnindeki öldürme eylemlerine, gerektiğinde diğer destanlardan örneklerle de destekleyerek, odaklanmaktadır. Kazan düşman ve av öldürür, ihanet ettiğini düşündüğü beyleri öldürür, oğlunu ya da başarısını gölgeleme olasılığı olan destekçilerini öldürmeyi düşündür. Destanlarda öldürmeden başarılı olması olanaksız olan Kazan, aynı zamanda sürekli ölüm tehdidi altındadır. Dolayısıyla Kazan destanlarında ölüm, birçok eylemden oluşan olaylar dizisinin kaçınılmaz sonu olarak sunulur. Birçok cezalandırma seçeneği arasında Kazan'ın özellikle öldürmeyi seçmesinin nedenlerinin belirlenmesi bu makalenin amacını oluşturur. Makalede, destanlardaki olayların neden-sonuç bağlantılarından ve destan anlatıcısının verdiği ipuçlarından hareket edilerek, halkbilim, antropoloji, psikoloji, sosyoloji gibi bilim dallarının duygular, birey, toplum, çevre, soy, aile, dinsel –büyüsel inanç gibi konularda ortaya koyduğu tezlerden hareketle Kazan'ın öldürme gerekçeleri sorgulanmaktadır. Toplum, soy, kötü kalıtım, inanç, toplumsal kurumlar/baskı, kişilik ve duygular, Kazan'ın öldürme kararı almasının ve bu kararı uygulanmasının doğrudan nedenleri olarak saptanmıştır. Öldürmeye sevk eden toplumsal nedenler şöyle sıralanabilir: Toplumsal baskıdan kaynaklanan utanç ve aşağılanma duyguları; kan sorma ve yeminle somutlaşan baskı; Kazan'ın alp tipinin temsilcisi olması; Kazan'ın konumunu koruma zorunluluğu; toplumun türler arası geçiş inancı ve düşmanlarla dolu tekinsiz çevre. Öldürmeye sevk eden düşünce yapısı/zihin, Kazan'ın yüksek risk alma tutumuyla ilişkilidir ki ejderhayla yalnız başına savaşmak, kendisine savaşta yardımcı olmayı isteyen çobanın desteğini reddederek tek başına düşmana saldırmak, kimliğini belli etmeden dostlarıyla vuruşmak gibi riskli eylemleri kolaylıkla göze alır. Kazan, korkusuz kişiliğiyle aldığı riskler sonucunda yenilmez bir kahraman olduğunu gösterir ve efsanevi imgesi güçlenir. Kazan anlatılardaki çatışmayla başlayıp ölümle sonuçlanan olay akışını başlatan nedenlerinden bir diğeri de duygulardır. Acı, kahr, üzüntü gibi duyuma bağlı duygular, Kazan'ı çatışmaya hazırlayan başlangıç duyguları olarak öne çıkar. Nesnel yönelimler içeren korku/korkusuzluk ve öfke düşmanla vuruşma sırasında savaşılanların fiziksel gücünü arttıran itici duygular olarak işlevseldir. Ahlakî örüntülerle ilgili, daha karmaşık yönelimleri olan kıskançlık ve intikam duygularıyla şiddetin ve ölümün temel nedenselliğini oluşturur. Kazan, statüsü gereği ancak kendi denginde kişilerle ilgili kıskançlık duygusu yaşar. Kıskandırdığı kişiler annesi, oğlu veya eşidir. Kıskançlık, utanç duygusuyla birlikte intikamı gerektirdiği için destanlarda açık bir öldürme gerekçesidir. Kıscalemde sonunda, Dede Korkut anlatılarında utanç ve aşağılanmanın birer toplumsal temelli duygu olarak baskı yarattığı, destan karakterlerinin bu duygulardan kurtulmak için öldürdüğü saptanmıştır. Dede Korkut'taki karakterlerin öldürmeyi seçme nedenleri evrensel bilimin öldürme/cinayet olgularıyla ilgili öne sürdüğü tezlerle uyumludur. Fakat Dede Korkut'ta öldürme eyleminin nedeni olarak özellikle olumlu değerlere sahip toplumsal gerekçelerin ön planda olduğu görülür. Kazan özelinde bakıldığında, onun yüksek risk alma potansiyeline sahip kişiliği ve yenilik arayışının asıl neden olduğu ileri sürülebilir.

Anahtar Kelimeler

Nedensellik, Salur Kazan, öldürme, saygınlık, ejderha.

ABSTRACT

One of the characters who make battles and treaties in Dede Korkut Epics is Kazan, thus, he is the one who engages in conflicts the most and kills. Supported by examples from other epics when necessary, the article focuses on the act of killing in the five epics in which Salur Kazan acts as the main character. Kazan kills his enemies, kills his hunts, kills the rulers whom he thinks betray, and also thinks of killing his son or supporters who are likely to overshadow his success. Therefore, death in Kazan epics is presented as the

* Geliş tarihi: 12 Temmuz 2020 - Kabul tarihi: 1 Nisan 2022
Ulusan Öztürkmen, Evrim; Kara, Çiğdem. "Salur Kazan'ın Neden Öldürdüğü" *Milli Folklor* 134 (Yaz 2022): 27-38

** Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul/Türkiye, evrimu@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8062-8591.

*** Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir/Türkiye, cigdemk@anadolu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6059-6382.

inevitable outcome of a series of events consisting of many actions. The aim of the article is to determine the causes behind Kazan's choice to kill among many other options of punishment. Moving from the cause-effect relations in epics and the clues provided by the epic narrator, in the article, the motives of Kazan for killing are questioned with the help of theories from various disciplines such as folklore, anthropology, psychology, and sociology on topics such as emotions, individual, society, environment, lineage, family, religious-magical beliefs. Society, lineage, bad heritage, religion, social institutions/oppression, personality, and emotions can be determined as the direct catalyst for Kazan's decision to kill and his implementation of this decision. Social causes for Kazan's killing are as follows: the shame and humiliation caused by social pressure; the pressure embodied by vengeance and oaths; Kazan's being a representative of alp type; his imperative to preserve his position; cross-species transitions and beliefs in the society; and the unwary environment full of enemies. The mind-set/mind that prompts to kill is related to Kazan' high risk-taking attitude; thus, he easily takes risks such as fighting the dragon alone, attacking the enemy alone by rejecting the shepherd who wants to assist him and fighting with his friends without revealing his identity. As a result of the risks he takes his legendary image becomes stronger. In Kazan narratives, emotions are other cause of storylines that start with conflicts and result in death. Feelings such as pain, grief, and sorrow stand out as the initial emotions that prepare Kazan for conflict. The feelings of fear/fearlessness and anger that have objective orientations are functional as driving emotions that increase the physical strength of those who fight with the enemy during combat. Jealousy and feelings of revenge, which are related to moral patterns and have more complex orientations, constitute the main causality behind violence and death. At the end of the analysis, it is determined that in Dede Korkut narratives, shame and humiliation are emotions with social bases, and they create pressure; therefore, the epic characters kill to get rid of the burden of these social emotions. The causes why the characters in Dede Korkut choose to kill are consistent with the theories on killing/murder put forward by universal science. However, the social causes associated with positive social values are particularly on the foreground in Dede Korkut epics. It can be claimed that Salur's risk-taking personality and novelty seeking temperament are the real cause why he kills.

Keywords

Causality, Salur Kazan, killing, prestige, dragon.

Giriş

Salur Kazan, Dede Korkut Destanlarında bazen bir yan karakter, bazen kahramandır. Kıvrak zekâlı, mizah duygusu yüksek, özgüvenli ve iddiasının aksine mütevazı olmayan kişiliğiyle (Duymaz 1997:45) Kazan, konumuna uygun bir anlatı karakteridir. Zira kendisi hanların hanı olan Bayındır Han'dan sonra hiyerarşide ikinci sıradadır, Han'ın beylerbeyi ve damadıdır (Gökyay 2007: 839, Ergin 2004: 23, Duymaz 1996: 49). Kazan, savaşır, antlaşmalar yapar, av törenleri düzenler ya da tek başına ava çıkar. Bunları yaparken de can alır. Kazan'ın eli titremeden böylesi kan akıtabilmesinin nedenleri neler olabilir? Onu birçok seçenek arasında öldürmeyi seçmeye sevk eden nedenlerin keşfedilmesi bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Neden-sonuç ilişkisinin farklı açılardan sorgulanmasının, Dede Korkut'ta hikâye edilen Oğuzların toplum ve değer yapısının, insan algılamasının, varlıklar dünyasına ilişkin görüşünün anlaşılmasına katkı sağlaması umulmaktadır.

Makalede Kazan'ın etkili bir karakter olarak rol aldığı beş destan metni incelenmektedir: Salur Kazan'ın Evi Yağmalandığı (SK1), Kazan Bey Oğlu Uruz Beyin Tutsak Olduğu (SK2), Salur Kazan Tutsak Olup Oğlu Uruz Çıkardığı (SK3), Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürdüğü (SK4), İç Oğuz Dış Oğuz Asi Olup Beyrek'in Öldüğü (SK5).¹ Ancak gerektiği yerlerde Dede Korkut'taki diğer karakterlerin de can alma eylemlerinin nedenleri ortaya konmaktadır.

Öldürme eyleminin nedenlerini keşfetmede yararlanılan çalışma Kern'e (2008) aittir. Kern kitabında, Batı yazılı edebiyatındaki cinayet romanlarındaki karakterlerin insan öldürme nedenlerini sorgulamaktadır. Ona göre, yazarların karakterlerinin neden kan akıttıklarıyla ilgili öne sürdükleri gerekçeler, yazarların içinde yaşadığı dönemdeki bilim insanlarının geliştirdiği insanın suç işleme nedenleri üzerine tezlerle paraleldir.

Kern, bu gerekçeleri şöyle sıralar: İnsan zihni, duygular, toplum, soy, dil, cinsellik, fikirler.

Makalede benzer bir bakış açısıyla, destancısının metinde verdiği ipuçlarından hareketle öldürme davranışlarının nedenleri şu ana başlıklarla açıklanmaktadır: Toplum, soy, zihin, duygular. Açıklamalarda halkbilim, antropoloji, psikoloji, sosyoloji gibi bilim dallarının duygular, birey, toplum, çevre, soy, aile, dinsel ve büyüsel inanç gibi konularda ortaya koyduğu tezlerden yararlanılmaktadır.

1. Toplum

Kazan'ın öne çıkan şu toplumsal nedenler dolayısıyla öldürdüğü ileri sürülebilir: baskı, utanç, tip, inanç, kuşatan çevre.

Baskı

Dede Korkut Destanlarında dayalı bir hukuk anlayışı içinde suçun önlenmesi, takibi, yargısı, infazı Hanlar ve Beyler tarafından yürütülmektedir. Bu açıdan hayırsız bir evladı veya meşru müdafaa hakkı dolayısıyla birini öldürmek suç olmayıp birer cezalandırmadır (Türkmen 2011: 250). Ama siyasi bir dayanışma biçimi olarak uygulanan kan davası Eski Oğuzlarda il sistemi oluşturulduktan sonra yasaklanmıştır (Erkul 2002: 164). Böylece "*cezaların infazının belli objektif kurallara bağlanarak devletin aslı görevleri arasında alınması ve şahsî intikam yolunun kapatılması*" sağlanmıştır (Bardakoğlu 2002). Öyleyse Dede Korkut'ta bazı öldürme eylemleri, siyasi otoritenin sahip olduğu yetkiye dayanarak cezalandırma adına gerçekleştirilirken, bazıları yasa dışıdır; cina-yettir.

Destanlarda, toplum-devlet-birey ilişki ağında gerçekleştirilen böylesi eylemlerden ikisinin nedeni aynıdır: *Çıkarsal kayıplarından ve bağışlayıcı olmayan bir toplumda gerçeğin açığa çıkmasıyla saygınlığını yitirmekten korkma* (Kern 2008: 384-7). Birincisinde (SK5:191-2), Aruz, Bamsı'yı öldürür. İlk cinayet planında Aruz, Bamsı'nın sakalını tutacak diğerleri kılıçlarıyla üşüşüp Bamsı'yı parçalayacaktır. Kin beslenen düşmana karşı planlanan bu aşırı öldürme (*overkill*) eylemi gerçekleşmez. Bamsı'nın sakalını tutup sağ uyluğunu kesen sadece Aruz'dur. Yağmaya çağrılmayarak düşmanlaştırıldığını düşünen Aruz, Bamsı'yı kendi saflarına çekmeyi planlar. Bamsı, Aruz'un saflarına katılırsa Aruz, usulsüz olduğunu düşündüğü bir yağma düzenleyen Kazan'ın töreyi çiğnediğini Kazan'ın yakın adamlarından Beyrek'in de desteğini alarak çevresine ispatlayacaktır (Pehlivan 2015:171-177). Aruz mensubu olduğu, Kazan'ın dışlamasıyla da sözcüsü durumuna dönüştüğü (Pehlivan 2015: 176) Dış Oğuz beylerine haklılığını kanıtlamak isterken üyesi olduğu *toplumun baskısını ve itibar yitirme korkusu duyarak öldürür*.

İkincisinde (SK5:191), kendi obasında, katilini ifşa ettikten sonra can veren Bamsı, son nefesinde, kanını Aruz'a koyarsa "kıyamet günü elim Kazan Han'ın yakasında olsun" diye yemin eder. Bu kargış formülü aynı zamanda laneti çağırın bir yemindir (İnan 1987: 323-4). Yemin bireyler arasında yapılırsa da yaptırım gücü, onurla ilişkisi, ritüeli ve formülleriyle toplumsal olarak kurumsallaştırılmıştır. Kazan, yemin geleneğinin yarattığı *toplumsal baskı ve kişisel itibarı koruma* amacıyla Aruz'u öldürmek zorundadır.

Destanlardaki toplum temelli bir başka öldürme nedeni *ölüm cezası verme ve uygulama yetkisidir*. Düşman öldürme dışında öldürmek suç olduğundan ve "kan sorma"yı gerektirdiğinden (SK2:99), Kazan, Aruz'u mızraklar ve öldürücü darbeyi Kara Göne'ye bırakır (SK5:193).² Beylerbeyi olarak Kazan, *yeminin bağlayıcılığının yanı sıra kan sorma ceza sistemi gereği* Aruz'u ölümle cezalandırmıştır.

Utancı

Bu noktada, birer duygu olsalar da güç ilişkilerinde etkili olan *utanç* ve *aşığılan-maya* değinilmelidir. Suçluluk duygusu, vicdanın sesini duymakla ilişkilendirilen içsel bir deneyimken, utanç toplumsal olarak kınanma, aşığılanma ve bu çerçeveden görülmeye ilişkilendirilen bir duygudur (Watt Smith 2018: 272). Benedict (2011: 193-4), utançın gücünü vurgulamak için suçla kıyaslamasını yapar. Ona göre suç kültürüne sahip Hristiyan Batı toplumunda birey, suçun vicdanda yol açtığı ağırlığı itiraf geleneğiyle hafifletebilmektedir. Japonya örneğinde genellediği utanç toplumlarındaysa, alay ve küçümsemeyi önlemek için suç itiraf edilmez. Bu toplumlarda insanlar utançtan kaçınmak için başkalarının değer verdiği şekilde davranıp düşünürler.

Dede Korkut anlatılarında utanç ve aşığılanma, baskı yaratan duygular olarak kolayca seçilmektedir. SK5'te Kazan, yemin ve kan sorma görevlerini yerine getirmeseydi utanç hissedecek ve aşığılanacaktı. SK1'de Aruz'un uyarısına rağmen sarhoşlukla ava gidip ailesinin esir düşmesine, adamlarının ölümüne yol açan Kazan'ın hissettiği duygu da utançtır. Çünkü kendisine güvenenleri keyfi için yüzüstü bırakmıştır. Bu utançtan kurtulmak için savaşıacak ve öldürecektir.

Utancıyla da açığı çıkabilen *aşığılanma* duygusuysa, daha politik ve kısırtıcı bir araçtır. Özellikle "geleneksel olarak başkalarını küçümsemeyecek konumda olanlar" tarafından aşığılanmak oldukça etkili bir taktiktir³ (Watt Smith 2018: 43-5). Boğaç Han ve SK2'deki babalar da alt statüdeki adamları tarafından aşığılanınca, adlarına utandıkları oğullarını öldürmek isterler. Yani *Dede Korkut anlatılarında utanç ve aşığılanmanın birer toplumsal temelli duygu olup toplumsal baskı aracı olarak kullanıldığı; utanç duyan, aşığılanan bireylerin bu duygulardan kurtulmak için öldürmeyi seçtikleri söylenebilir.*

Tip

"Davranışın doğuracağı neticelere aldırmaksızın sırf vazife, şeref, güzellik, zühd, sadakat ya da herhangi bir dava inancından dolayı... 'ilkelere' ya da kişinin kendinden beklenildiğine inandığı 'taleplere' uygun" davranışlarda bulunmak, *değer-bilinçli akılcı davranışlardır* (Weber 2007: 47). Kazan'ın davranışları -yukarıda örneklendiği gibi- değer-bilinçlidir. Destanlardaki bu değerlerin temsilcisi insan tipi alptır (Kaplan 2001: 48-50).

Her ne kadar 13. boy destanı 18. yüzyıla aitse de (Ercilasun 2019: 7), Dede Korkut destanları "kahramanlar çağı" (Raglan 1998: 137, Başgöz 1986: 252-3) denilen dönemi anlatır. Kazan'ın, bu dönemin tipik bir karakteri olarak alplığı dolayısıyla kan akıttığı söylenebilir. Dede Korkut'taki alpların cesareti, fiziksel yönden kuvvetliliği önemlidir. "Baş kesme, kan dökme" eylemleriyle ispatlanan güç ve cesaretle birlikte "açları doyurmak, yalınları giydirmek"le gösterilen cömertlik, alplığın iki temel göstergesidir (Duymaz 1998: 40). Yani Kazan, *yaşadığı toplumdaki er kişiyi biçimlendiren değerlerin, ideal insan tipi algısının gereği olarak* öldürmektedir. Dede Korkut'ta betimlenen "aristokratik zümre" ile Oğuzların sahip olduğu yapı arasında belirgin benzerlikler olup, topluluk hiyerarşisinde Kazan, Bayındır Han'ın altında yer almaktadır (Pehlivan, 2015:325-326). Hiyerarşiye rağmen bir edebi metindeki destan kahramanı olarak Kazan anlatılardaki eylemleri çerçevesinde ele alındığında karizmatik liderliğin bazı özelliklerini taşımaktadır.⁴ Bazen yakın soydan aktarıldığına inanılan karizmatik otoritenin göstergelerinden biri, ilahi bir takdirin izniyle olağanüstü güç ve kabiliyete dayalı kahramanlık gerçekleşmektedir. Ancak bu otorite, ona kapılanların buna inanması, onların da karizmatik niteliklere sahipliğiyle güçlenmektedir. Bu duygudaşlık üzerine kurulu sistem, liderin otoritesini pekiştirecek etkinliklerde bulunmayı ya da yitirdiği savaşlar-

la sarsılır (Weber 2005: 77). Soylamalarından anlaşıldığı gibi, Kazan sıklıkla karizmasını pekiştirecek şekilde maceraya atılır (örn. SK3:177-81, SK4:175-6,190-1, 201), savaşlarda Kazan merkezdedir (SK4:200). Ayrıca Kazan'ın otoritesinin bir kaynağı dindir: SK4'te (201-2) av bulamayınca avı Tanrı'dan diler, Tanrı tarafından gönderildiği ima edilen ejderhayı Tanrı'nın yardımıyla öldürür. Kazan'ın tek başına öldürdüğü ejderhanın alevli bir tepelyi andıran kalıntıları üstünde oturan imgesi, onun karizmatik otoritesinin ve değer-bilinçli davranışlarının güçlü bir ifadesidir.

İnanç / Türler Arası Geçiş

Avrupa kültüründeki *lycanrophy*, *werewolf*, Çin'deki *weretiger* ya da *tingerine* insanların hayvana dönüşmesini ifade eden terimlerdir. Dönüşülen hayvan, çoğunlukla yerli halkın çok korktuğu hayvanlardandır ve yeni oluşum, yarı mitolojik/vahşi/hayvan ve yarı insan varlık biçimlerini (*therianthropy*) temsil eder. Bu dönüşümün nedenleri halüsinasyon, delüzyon, sadizm ya da porphyria (nörolojik ya da cilt bozukluğuyla ortaya çıkan bir hastalık) olarak görülmektedir (Hammond 1992/93: 235-6). Geleneksel toplumların getirdiği açıklamaysa *inanç*tir. SK4'ün (203-4) ikinci yarısında Kazan güçlü bir imge değişimi yaşar: Kendisi, silahları, atı, çadırı ejderha giyimlidir. Görenler, "Kazan ejder olup, gelir" der. Destancı, böyle bir yargıya varılmasının nedenini, Oğuz/Türk stereotipine bağlar: "Oğuz ile Türk temiz ve saf bir inanca sahip", öyle ki "İnsan nasıl ejderha olur?" demezler". Yani anlatıcı, Ejder-Kazan'ın öldürülme teşebbüsüne neden olarak *inancı* gösterir. Öldürmeye gönderen bu inancın varlıklar dünyasında, insan ve hayvan türleri geçişlidir.

Halk edebiyatı motifleri de bir insanın "doğum" (*motif*T554.11, *doğüstü olarak döllenmiş bir kadın tarafından doğrulmuş ejderha*) ya da Kazan'ın deneyimlediği gibi "dönüşme" (*motif*D199.2, *Dönüşüm: İnsanın ejderhaya*) yoluyla bir hayvan olabileceği kabulü üstüne kurulur. Hamel (1915:5), folklorik verilere dayanarak, bir hayvana dönüşmenin birçok yönteminden en yaygınının hayvanın derisini giymek olduğunu belirtir. Roux (2011: 49), eski Türklerde düşmanlarının başını kesip alma geleneğinin işlevlerini belirtir: Kahramanlığı kanıtlama ve başı bir kült objesi olarak muhafaza etme. Kazan, ejderhanın başlarını keserek kahramanlığını kanıtlar ama onu kült nesnesi olarak saklamaz, giyerek dönüşür (*motif*D530, *Deri, giysi gibi şeyleri üstüne alarak dönüşme*).

Dönüşüm, basit bir büyü ilkesi sayesinde mümkündür: Parça bütüne aittir (Örnek 1988: 143). Eski Türklerde "...tüm canlıyı hatırlatmak için başın yeterli olduğu" anlaşılmaktadır. Çünkü "Ölen kişinin gücünün vücudun bu önemli organında varlığını koruduğuna inandıkları apaçık"tır (Roux 2011: 49-50). Oğuzlar, önce *parçanın bütüne ait olması*, sonra *parçayla temas etmenin bulaşıcılığı* ilkeleriyle, yani sihir nedeniyle Kazan'ın ejderha olduğunu düşünmüşlerdir.

Kazan, bir biçim-değiştiren (*shape-shifter*) değildir. Oğuzların tepkisinden onun kalıcı olarak dönüştüğü anlaşılmaktadır. Kazan, bir bilişsel uyumsuzluk (*cognitive dissonance*) yaşadığından insani erdemlerden uzaklaşarak aile, dost, akraba ayırımı yapmadan herkesi yiyip öldürebilir. "İnsan eti yeme (*anthropophagy*) uygarlaşmış insanlar için hayal edilebilecek en tiksindirici olaylardandır" (*motif*C227, "Tabu: İnsan eti yeme") (Goldberg 1996). Bu yüzden Kazan sınanacak, Ejder-Kazan'a dönüştüyse öldürülecektir. Dolayısıyla öldürme kararı aslında suç önleyici bir davranıştır, nedeni *varlıklar arası geçiş ve geçişin sadece fiziki değil bilişsel düzeyde de gerçekleştiğine dayalı inançtır*.

Çevre

Kern (2008: 374-83), Viktorya dönemi cinayet romanlarında insanı kuşatan tehditkâr çevreye atfedilen nedensel rollerin altı unsurda görülebileceğini söyler: Zaman, hava, mekân, güç, yön ve değer.

Destanlarda, özellikle SK1 ve 2'de betimlenen kuşatıcı çevre oldukça tehditkârdır ve insan davranışları üzerinde egemendir (SK1:54, 103, 181), (SK2:98, 103). Halk, Gürcistan sınırında, her an düşman saldırısına açık, tetiktedir. Dağlık, ormanlık, kayalık arazide tehlikeli hayvanlarla karşılaşılabilir. Bu tekinsiz çevrede, hayatta kalmak için öldürmek zorunluluktur. Bu, bir alp tipinin kan dökmesine geçerli nedeni verir. Zaten Dede Korkut Destanlarında Oğuzlar ve düşmanları, yani “biz-dışarıdakiler ayrımı, net ve basit bir gerçeklik olarak sunulmaktadır: Ölme veya öldürme” (Pehlivan 2015: 355).

Anlatılarda ölümün yoğun olarak ortaya çıktığı diğer mekânlar savaş meydanlarıdır. Savaş betimlemeleri kıyamet tablosunu andırır: Kesik başlar yığılır, kâfirlerin leşlerine kuzgunlar üşüşür (SK1:66, SK2:113), davullar, borular çalınır, döne döne savaşılır. Kazan gürler, yıldırım gibi düşmanlarının üzerine düşer (SK2:101, 110), cesetler yığılıp ateşe verilir (SK1:53). *Böylesi sahnelerle destan okurunun işitme, dokunma ve koku duyuları, imgelem gücü de harekete geçirilerek dehşetli kan dökmenin nedeninin çevre olduğu vurgulanır.*

Kern (2008:383), öldürmenin çevreye bağlı nedenselliğinin toplumun ahlaki değerlerine bağlı olduğunu ve “kötülük”le ilişkilendirildiğini belirtir. Yukarıda Kazan'ın değer-bilinçli akılcı davranışlar çerçevesinde can aldığı söylenmişti. Yani onun olumlu değerlerle öldürdüğü ileri sürülebilir. *Kazan, toplumsal statüyü elde etmek, iktidarını sürdürmek, tehlikeleri baskılayıp halkın güvenliğini sağlamak için öldürür.* Bu sırada öldürenlerin “İslam'ın kılıcı” olduğu vurgusu yapılır. Kern'e (2008: 460-2) göre din, insanları kan dökmeye iten fikre dayalı nedenlerdendir. Ama destanlarda dini yayma ideolojik bir amaç değil, savaşarak elde edilen toprakların, köle ve ganimetlerin İslam dininden olanlara geçmesi şeklinde anlaşılmaktadır. *Yine de kan döktürten ahlaki değer, “korkak ve pis dinli” düşmanlarla dolu bir çevrede gücünü dinden almaktadır.* Anlatılarda av için dua edilir, savaşlardan önce namaz kılınır ve anlatılar alkışlarla sonlanır. Bu genel haller dışında üstün güçlerden destek aranır. SK4'te Kazan, ejderhayı yenmek için dua ederek cesaret ve destek elde eder. Kaçanları kovalamaz, “aman” diyenleri öldürmez (SK1:66); oğlu Uruz için kullar, cariyele azat eder, ganimet paylaşır, halkı doyurur (SK2:114).

Yön, destanlarda tektir: Tüm gelişmeler, başka olasılığa yer olmayacak biçimde, kahramanı öldürme anına getirmiştir. Bu, anlatı yapısının epik kurallar çerçevesinde kurulmasıyla ilgilidir. Karakterlerin iç konuşmaları, bilinç akışı, metinlerde ahlaki çelişiklere yer verilmesi, başka olasılıkların okura sunulması gibi teknikler, ancak halk edebiyatı metinlerinin yazar da olan yeni anlatıcılarının yorumlarında kullanılabilir (Kara 2015: 2).

2. Soy

Savaşları kendine yabancı/kendinden olmayan topluluklarla yapan, göçebe veya yarı göçebe toplumlar yayılmacı ve savaşçıdır. Bu durum, sürekli saldırı ve savunma yapmak zorunda kalan toplumların babasoylu bir yapıda örgütlenmesinde temel sebeplerdendir (Harris 1994: 97). Dede Korkut Destanlarında da soyun babadan geçmesinin, sürekliliğinin önemini gösteren örnekler, ölüme ilerleyen olaylar dizisinde dönüm noktalarıdır. Bu gücü dolayısıyla soya hakaret edilir, soyun devamlılığı tehlikeye düştüğünde harekete geçilir, esir alınan kadınlara tecavüz bir tür soy bozma şantajı olarak kullanılır veya esir alınan Kazan'a soyunu inkâr etmesi koşuluyla özgürlük teklif edilir.

Aşağıdaki öldürme eylemlerinde, soya dayalı en az üç nedenin belirleyici olduğu ileri sürülmektedir: *Yakın atadan geçen kötü kalıtım, uzak ataların vahşi kalıntıları ve hayvan ata.*

Yakın Atadan Kalıtım

Soyu koruma ve sürdürme her zaman olumlu bir değer olarak görülemez. Kern (2008: 61-73), gebe kalma anı ve hamilelik süreciyle birlikte yakın geçmişteki atanın kötü kişiliğinin yeni doğana daha da kötüleşerek geçtiği görüşünün, öldürmenin bir nedeni olarak kabul gördüğünü söyler. Bu nedensellik, Dede Korkut'ta ve motiflerin delil oluşturduğu gibi halk edebiyatında da geçerlidir. Örneğin Tepegöz, *tecavüz* (motif T471) eylemindeki kötülüğün gebelik aracılığıyla ve yakın ata/babanın (Sarı Çoban) tecavüzü karakterinin kalıtım yoluyla aktarıldığı bir *canavar doğumdur* (motif T550-557). Yarı peri-yarı insan bu varlık, *kötü gen ve kötü gebe kalma koşulları yüzünden yamyamlık sayılabilecek bir yeme eylemiyle insan öldürmekte ve (üvey) kardeş katili* olmaktan çekinmemektedir.

İkinci örnekse daha varsayımsaldır. SK1'de (62-3) kâfir, Kazan'ı esir annesini keşişe vermek ve keşişten doğacak çocuğu, Kazan'a düşman olarak onun karşısına çıkarmakla tehdit eder. Bu durum, düşman soyundan bir kadından doğanın, babası Kazan bile olsa Oğuzlar için düşman olarak algılandığını gösterir. Yani *yakın geçmiş atanın (kâfir anne veya kâfir baba) kötü genleri soyu bozduğundan, kötü kalıtıma sahip olan öldürülmelidir*.

Uzak Vahşi Atanın Kalıtları

Bir başka nedensel görüş insanın yırtıcı bir hayvan olduğu tezine dayanır. İnsanlar yinelemeli doğuş ilkesine göre, evrimsel dönemin başlarındaki antik, ilkel bir oluşun kalıtlarının daha gelişmiş, sonraki kuşaklarda da bulunan hayvan-ataları, yani soyları yüzünden öldürmektedir (Kern 2008: 51-5).

Kazan anlatılarında öldürme eyleminin bu tarz bir soya dayalı nedenselliğin belirgin şekilde izlenebildiği bağlam, avdır. Avın iki toplumsal işlevi vardır (Roux 2011: 42-3): Bir, "Anlaşılabildiği kadarıyla avlanmak savaşmakla aynı görülmektedir. Avlanmak, bir düşman grubuna karşı bulunulan bir eylemdir". İki, özellikle ilk avın avcıyı bir erkek yapması, evliliğe hazırlamasıdır. Bu açıdan bakıldığında Kazan da diğer Dede Korkut kahramanları gibi sıkça ava çıkmakta, bu kuralı oğluna öğretmektedir (SK2). Av eğitimiyle Uruz olgunlaşacak, erlik ve liderlik potansiyeline sahip olduğunu gösterebilecektir. Aksi durumda bir alpa dönüşemeyecektir. Öyleyse Oğuzların kan dökmesi, sadece *toplumsal olarak kurumsallaşmış kan dökme geleneğinin bir dayatması* nedeniyle değildir; *insanın vahşi doğasıyla da kaçınılmaz bir nedensellikte ilişki* içindedir.

Hayvan Ata

Antropolojik ve folklorik kayıtlara göre, çoğu yerli halk, hayvanların da tıpkı insanların gibi bir toplumsal düzen, aile, yaşam alanı, statü, kutsallıkla ilişkili bir düzen içinde yaşam sürdürdüklerine, insanlar gibi konuşup davrandıklarına inanmaktadır (Lévy-Bruhl 2006: 39, Roux 2011: 75, Sahlins 2012: 111). Yabani doğal çevreyle iç içe yaşayan halklarda türler arası geçiş (*trans-species*) ilişkisine rastlanılabilmekte, bu geçişte özellikle evcil olarak nitelendirilen varlıklara, insan için kullanılan kelimelerle hitap edilebilmektedir (Kohn 2013: 139). Hayvanların insan gibi olması dış görünüşü önemsiz, değişken yapmakta, insan ve hayvan arasında, atasal soy, hısımlık, kan kardeşliği gibi ilişkilerle veya tamamen dönüşme biçiminde geçişi mümkün kılmaktadır (Lévy-Bruhl 2006: 44-5, 48). Eski Türklerde böylesi ilişkide olunan hayvanlara ongun veya hayvan-ata/ana adı verilmekte, bu türemeler hem efsane hem de boy simgesi olarak yaşatılmaktaydı (Çoruhlu 2002: 57, 106).

Oğuz beylerinin epitetleri bu soya özgü nitelikleri çağrıştırırken Kazan'ın, hayvanlarla olan köksel bağları SK3'teki (181-2) soylamada şöyledir: Ak kaya kaplanının erkeği, ak sazın aslanı, azılı kurt eniği erkeği, ak sungur kuşunun erkeği. Öyleyse Ka-

zan'ın iyi bir düşman ya da hayvan avcısı olmasının nedeni *hayvan atalarından kalıtımla edindiği genleri* olabilir.

3. Zihin

Kazan, SK3'te öyle korkusuzdur ki esir edilmeyi umursamaz, tutsağı olduğu düşmanı kendi evinde aşağılayıp onlarla dalga geçer. Düşman tarafından savaş meydanına sürüldüğünde, kimliğini belli etmeden kendini kurtarmaya gelen dostlarıyla dövüşür. SK1'de kendisinden önce davranıp kâfire saldırmaya yeltenen Çoban'ın yardımını istemez. Yalnız başına saldırmak riskli olsa da olası zaferi tek başına kazanma isteği ağır basar. SK4'teyse tek başına ava çıkmışken bir ejderhayla karşılaşır. Ejderha hayali, karma bir varlıktır; birden fazla hayvanın niteliklerini bünyesinde taşır (Absalon vd. 2010: 11-17). Ama SK4 eklemeli bir varlık imgesi çizmemektedir: Yedi başlıdır (*motif*B11.2.3.1.), kuyrukludur. Ateş püskürtmektedir (*motif*B11.2.11). Gözleri, “meşale gibi yanan ışık”lara benzemektedir. Ağzından “koyu koyu tütüp çıkan” salyası vardır, derisi kesilebilir. Kazan'ın uzandığında toprağın bir parçası gibi görünen ejderhası bu yönleriyle temel elementlerin gücüne sahiptir.⁵ Bu olağanüstü niteliklerine rağmen Kazan, pek mantıklı olmayan bir seçim yaparak ejderhaya saldırır.

Ejderhayla dövüşme (*motif*B11.11), Sümerlerden ve Hititlerden kalma anlatılarda, Orta Çağ Hıristiyanlık menkıbelerinde ve Bektaşî menkıbelerinde önemli bir motiftir (Ocak 2012: 226-31). Bu anlatılarda kahramanın ejderhayı öldürmek için bir gerekçesi vardır. Sarı Saltuk ejderhayı öldürür çünkü Dobruca prensi tarafından öldürmesi istenmiştir veya ejderha prensesleri yemek üzeredir (Anetshofer 2012: 297). İskender yolculuğu önünde engel olan ejderhayı kendisine saldırdığından öldürür (Firdevsi 2016: 162-3). Kazan'ın ejderhaya saldırmadaki güdülemesiye, yurduna avsız dönmektir.

Kazan davranışlarının *kâr-zarar hesabını* yapmaktadır: SK4'te ejderhayı görünce korkan kendi gözünü oymakla tehdit etmesi, beylerinin yanına avsız dönmenin yaratacağı etkiyi düşünmesi, Lala'sına ejderhaya saldırmakla yanından geçip gitme arasında nasıl bir seçim yapması gerektiğini sorması, bu hesaplamanın ifadeleridir. Buna rağmen Kazan ejderhaya saldırmaktan vazgeçmez. Kazan'ın bu davranışlarının nedeninin, *risk alma* ve *etkinleşme mizacı* olduğu ileri sürülebilir.

Başarma arzusuyla yeteneklerini sınamak, yaşamda ustalaşmak, üremede avantaj sağlamak için *risk alma*, “psikolojik, duygusal ve bilinçli olarak denetlenir, deneyim edilir ve ödüllendirilir”, toplum da yaşamını riske atanlara ödülünü (şöhret ve servet) verir (Trimpop 1994: 38, 40, 50). “Kişilik, durum, biliş, duygu ve davranışın etkileşimi, meydan okuma arayışındaki ve risk alma davranışındaki insanlar için motivasyon üretir” (Trimpop 1994: 136). Örneğin, etkinleşme düzeyleri bireysel farklılık gösterebilen beş faktörlü kişilik modeli, bireyin risk alma eğilimini biçimleyebilmektedir: Yüksek *dışadönüklük*, yüksek *deneyime açıklık*, düşük *nevrotiklik* (kaygı, üzüntü hissetmeden), düşük *vicdanlılık* (yüksek hazcılık), düşük *makullük* (yüksek uzlaşmazlık) (Llewellyn 2008: 366).

Heyecan arama ve tepkisellikle bağlantılı risk alma, mizaçla da ilişkilendirilmektedir. Mizaç, kişiliği oluşturan parçalardan biri olup algı temelli beceri ve yetenekleri kapsar. Her biri beynin belli bir bölgesinde etkin olan ve etkinleşmelerinde bazı hormonların önemli olduğu dört ana nöral sistemden oluşur. Bunlar, *davranış kısıtlaması* (zarardan kaçınma), (serotonin); *bağlılık* (toplumsal bağlanma, ödüle bağımlılık), (östrojen ve oksitosin sistem); *ısrar* (kısmi destek, (testosterone); *etkinleşmedir* (meraklı, enerjik, değişiklik arama, risk almaya razı olma, yenilik arama) (Brown vd. 2013; Cloninger 1994: 266-269; Fisher 2016: 22-23). Üçlü mizaç modeline göre *olumlu duygusallık* (dışadönüklük), *negatif duygusallık* (kaygı, üzüntü vd.) ve *ketlemenin zayıfla-*

ması (öfke, inatçılık, antisosyal eğilimler vd.) riskli davranışlarda bulunmada etkili olabilmektedir (Lauriola, Weller 2018: 22-26). Söz konusu hormonların bireylere göre farklılaşabilen düzeyleri, bireyin risk alma eğilimini biçimlendirmektedir.

Kazan'ın davranışlarının risk-ilişkili niteliği daha çok heyecan arama (tek başına ava çıkma), nadiren tepkisellikle (Çoban'a öfkesi) bağlantılıdır. Etkinleşme/olumlu duygusallık mizacına sahip Kazan, yüksek dışa ve deneyime dönüklüğü, maceralara açık kişiliğiyle yeni heyecanlar aramakta, düşük nevrozlu (tutsak olduğu halde, övgü bekleyen düşmanını aşağılayıp öldürme) yaşamını tehlikeye atarak kendisinden olmayanları öldürebilmektedir. Bu sayede yenilmez ve korkusuz biri olarak toplum tarafından saygı görerek ödüllendirilmekte, rakibi diğer beyler arasında öne çıkmaktadır.

4. Duygular

Karabaş (1996), Dede Korkut anlatılarında renkler–eylemler–duygu, düşünce, idealler arasında paralellik olduğunu ileri sürerek, bu simgesel ve geçişli kullanımı yapısal-cı kuramla kanıtlar. Pehlivan (2015: 400-1) da Dede Korkut'taki duygulara değinerek bunların metin içindeki karakterlerce betimlenişini ve atasözüvari mesaj niteliklerini saptar. Bu makaledeyse duygular, davranışlardaki belirleyicilikleri açısından ele alınmaktadır. Kern (2008: 270), duyguların karakter gelişimi, anlık davranışlardaki belirleyiciliği, kalıtımsal yönleri üzerine yapılan çeşitli bilimsel çalışmalardan yola çıkarak öldürme davranışı nedeni olarak duygular üzerinde durur. Duyguları kabaca, *duyuma bağlı olanlar* (haz ve acı), *basit nesne yönelimliler* (korku ve öfke), ahlaki örüntülerle ilişkili olan daha *karmaşık nesne yönelimliler* (kıskançlık, intikam, hırs, açgözlülük) olarak gruplar. Aşağıda kanıtlanmaya çalışıldığı gibi destanlarda bu *duyguların neredeyse tamamı, insanı öldürmeye sevk edebilmektedir.*

Haz, Acı ve Öfke

Duygular, öğrenmek ve hayatta kalmak için evrimsel bir gereklilik olup hem davranışlar için motivasyon kaynağıdır hem de canlı bedenini karşı karşıya kalabileceği durumlara karşı hazırlar (*homeostaz*) (Buck 1985: 390). Bu açıdan bakılacak olursa, Kazan anlatılarındaki acı ve üzüntü, çatışmalarla başlayıp ölümlü sonuçlanan olay akışında, Kazan'ı çatışmaya hazırlayıcı duygular olarak öne çıkmaktadır.

Breton (2010: 16), acıyı “insanı kendisinden koparması ve sınırlarıyla yüz yüze getirmesi anlamında kutsal bir yara” olarak tanımlar. Ona göre acı geldiğinde yaşam zevki kalmaz ve aşıldığında yaşama coşkusu geri gelir. Kazan'ın geçtiği anlatılarda *çekilen acı ne kadar şiddetliyse, acıyı sonlandırmak için verilmesi gereken öldürücü mücadelelerde ihtiyaç duyulan öfke bir o kadar şiddetlidir. Anlatıların sonunda bu olumsuz duygular hazza dönüşür.* Anlatılarda acı, üzüntü, korku ve öfke çoğu zaman bedensel betimlemelerle aktarılır. Bu, Holbek'in (1998: 442), içsel özelliklerin simgeler veya eylemler aracılığıyla ifade edilmesini kasteden “dışsallaştırma” (*externalization*) adını verdiği, geleneksel anlatıların yapısal bir özelliğidir. Bu makale açısından *betimleri formüle edilmiş bu eylemler, duyguların belirleyiciliği altında yapılmaktadır:* Yanağı yırtmak, saçını yolmak (SK1:59), ağlamak, gözleri kan yaş olmak (SK2:102) yüreğine/canına odlar düşmek (SK1:59), dudakları tepsermek (SK1:62), öfkesi tutunca bıyıklarından kan çıkmak (SK1: 65), kara taşı kül eylemek (SK1:63), başı eğik gezmek (utanç), şefkat damarları kaynamak gibi.⁶

Öfke savaşı kazandıran, savaşın fiziksel gücünü arttıran bir duygudur. Kazan'da cinsellik vurgusu çatışmanın merkezinde değildir. Fakat savaş öncesi söz düellolarındaki cinsellikle ilgili içerikler öfkeye yol açar. Kazan, Şekli Melik'le bir pazarlık yapmak ister ama aldığı karşılık küfürdür. Bu öfkeli sözler, düşmana karşı psikolojik

üstünlük elde etme (Glück 1964:28), fiziksel acıyı hafifletme ve ruhsal gücü arttırma işlevlerini taşıırken (Finkelstein, 2018:23-24, Stephens vd, 2009: 1059) savaşların başlangıç bölümünü oluşturur. Sözlü saldırıların sonucusu, Kazan'ın annesine yöneliktir ve cinsel imalarla yüklüdür. İnan'ın (1987:314-315) açıklamalarına dayanarak Gökyay (2007:1055), bu tür meydan okumanın, küfrün toplumsal bir temeli olduğuna dikkat çeker: “döl almak”.

Kıskançlık ve İntikam

Ahlaki örüntülerle ilgili duygular, kıskançlık ve intikamdır. Kern (2008: 271-2), Viktorya dönemi ahlak anlayışında kadınların kıskançlık duymasının hoş karşılanmadığını, erkeklerinse utanç kaynağı kıskançlıkla yüzleşmektense düelloyu tercih ettiklerini söyler. Düellolarda suçlu olduğu düşünülen birini öldürmek kişinin onuruna, karısına veya kızına yapılan hakaretin telafisi olarak görülmüştür. Kıskançlığı insanın uzak atalarından kalıtsal olarak geçmiş ilkel bir duygu olarak işleyenlerse evrimcilerdir (Kern 2008: 271). Dede Korkut kahramanlarından Boğaç Han da *rakiplere karşı duyulan kıskançlık duygusu yüzünden* (Aslan vd. 1997: 250) *öldürülmek istenir*. Dirse Han'ın adamları *kıskanç* ve yaptıklarının bedellerini üstlenemeyecek kadar da *korkaktırlar*. Bu nedenle babayı oğlunun kendisine rakip olduğuna inandırır ve onu cinayete azmettirenler. SK2'deyse ergenlik çağındaki Uruz, babası Kazan'ı eğitimini ihmal ettiği, onu beyliğe hazırlamadığıyla ilgili suçlar. Kazan tıpkı Dirse Han gibi beylerin iftiralarna inanır, “kuş yürekli” oğlunun düşman askerlerinden korkup annesine kaçtığını düşünür, Uruz'u öldürmek ister. Her iki metnin başında baba ve oğullar arası gizli bir çekişme ve *güvensizlik duygusu* söz konusudur. Babaların yaşadığı duygunun *enseste bağlı kıskançlık* (Karabaş 1996: 48) olduğu görüşü kabul edilebilir.

Sonuç

İnsan davranışlarının temelindeki nedeni sorgulamak, birçok bilim dalının üzerinde çalıştığı bir konudur. Bilgi birikimi ve teknolojik gelişmelerle bu soruna yeni bakış açıları getirilebilmiş, yeni deliller sunulabilmiştir. Bu makalede öldürme davranışını belirleyen neden sorunu, Dede Korkut destancılarının verdiği ipuçlarından yola çıkarak tartışılmıştır. Çalışma sonunda, Dede Korkut'taki karakterlerin öldürmeyi seçme nedenlerinin bilimin öne sürdüğü tezlerle uyumlu olduğu görülmüştür: Soy, kötü kalıtım, inanç, toplumsal baskı, toplumsal kurumlar, bireyin nöral sistemi ve duyguları öldürme kararının alınmasında ve uygulanmasında doğrudan belirleyici nedenlerdir. Ancak bir nedenin daha baskın olduğu belirlenmiştir: Toplum. Destan kahramanları ama özellikle Kazan, daha çok toplumsal baskı dolayısıyla can almıştır. Kazan'ın öldürmesine yol açan bu neden, anlatılarda Bayındır Han'dan sonraki en önemli bey olmasından kaynaklı olarak sınıfsal bir niteliğe de sahiptir. Kazan kötü gen sahibi değildir. İnsan ya da hayvan, uzak ya da yakın ataları olsun sahip olduğu kalıtsal özellikler onu mert bir savaşçı olarak can almaya sevk etmektedir. Dolayısıyla can almayı bir ceza uygulaması (savaş, yemin, kan sorma) ya da avlanma geleneği çerçevesinde gerçekleştirmektedir. İkinci olarak Kazan konumunun, kendisinden beklenenlerin farkındadır. Bu konumunu korumak, kendinden alt kademedeki beyler tarafından aşağılanmamak, kendisinin ya da ailesinden birinin utanmaması için can almaktan çekinmemektedir. Üçüncü olarak, Dede Korkut'taki Kazan'dan daha alt kademedekilerin sahip olduğu ve tecavüze, iftiraya, esir almaya ve hatta bir başkasını öldürmeye azmetmeye yol açan kıskançlık duygusu onda baskın değildir. Kazan gibi üst düzeydeki bir beyin duyabileceği kıskançlık duygusu daha çok eş statüdeki birine –örneğin oğluna- yönelik olup bu duygunun sevk ettiği davranış, söz konusu öz evladı bile olsa, can almaktır. Dördüncü olarak destanlarda her mertçe yapılan öldürme sonunda Kazan saygınlık kazanmaktadır. Saygınlık, güç

ve zenginlik gibi bir tabakalanma boyutu olup toplumsal olarak tanımlanıp verilir. Kazan da bir destan kahramanına yakışır şekilde saygınlık ve ün için baş kesmekte, kan akıtmaktadır. Ama tüm bunları yapacak azmi Kazan kişiliğinden, mizaç sisteminden almaktadır. Çünkü Salur Kazan risk alabilen karizmatik otoriteye sahip bir liderdir. Yenilikçi, enerjik nöral sistemi olmasaydı olasılıkla Oğuzlar arasında ününe ün katmasını, kendisini esir almış olsa dahi kâfiri küçümseyip korkutmasını sağlayan can alma eylemlerini yapamazdı.

NOTLAR

1. SK1-3 ve 5 için bkz. Tezcan ve Boeschoten 2006; SK4 için bkz. Ekici 2019.
2. Kara Göne toplantılarda Kazan'ın sağına oturur ve savaşlarda Kazan'ın sağında savaşır (Duymaz 1997:56). Kazan'a yakın olmasından dolayı Aruz'a öldürme görevi ona verilmiş olabilir. Türklere baş kesip kan dökmek önemsenmekle birlikte Kazan'ın kan dökmekten kaçınması, kanın ruhu barındırması ve başın kült nesnesi olması inançlarıyla ilgili olabilir (Roux 1999: 117-131; 2011:83). Yine farklı kültürlerde ölen kişinin kanına bulaşarak kirlenme, güçten düşme inancı yaygındır (Frazer 2019: 170-174,251). Pehlivan da hanedan üyeleri arasında kan dökme tabusundan söz ederken Ortaçağ boyunca hükümdarların mücadelelerinde yenilen kişinin galip gelen hükümdar tarafından öldürülmediğini bildirir (2015: 182).
3. Ataerkil bir toplumundaki kadınların sömürgeci beyaz erkeklere karşı geleneksel aşağılama hareketleriyle başlattığı politik direniş için bkz. Van Allen 1993.
4. Makalenin değerlendirme aşamasında Kazan'ın karizmatik değil, geleneksel otoriteye sahip bir lider olduğu eleştirisi alınmıştır. Bu görüş tarafımızca kabul edilmekle birlikte -karizmatik otorite kavramının edebi karakterler için geliştirilmediği gerçeğinin de farkında olunarak- bu başkahramanın gösterdiği düşünülen bazı karizmatik otorite özelliklerine dikkat çekilmek istenmiştir. "Destanları destan mantığı için değerlendirmek gerektiği" (Duymaz, 1997: 38) görüşüne katılarak "karizma" "...bireysel olarak bir şahsı sıradan insanlardan ayıran ve onun doğüstü, insanüstü ya da en azından bazı özel istisnai güçlere ya da niteliklere sahip sayılmasına yol açan belli bir nitelik" (Weber 2005: 75-77) tanımından hareketle kullanılmıştır.
5. Kozmogoni ve eskatoloji mitlerinde ejderha, toprak, hava, su ve ateş temel elementleriyle ilişkilendirilir. Deri değiştirmesi ölümsüzlükle, değeriyse şeytani kötülükle bağdaştırılır (Absalon vd. 2010: 21, 23).
6. Dede Korkut'taki ölüm folkloru için bkz. Şişman 2015: 121-130.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %50; İkinci Yazar %50.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Absalon, Patrick ve Frederik Canard. *Ejderhalar – İnsanlar Diyarındaki Canavarlar*. (çev. Ali Berktaş). İstanbul: YKY, 2010.
- Anetshofer, Helga. "Legends Of Sarı Saltık in The Seyahatnâme and The Bektashi Oral Tradition". *Evlîya Çelebi*. Ed. N.Tezcan, S.Tezcan ve R.Dankoff. İstanbul: KTB, 2012: 292-300.
- Aslan, Mustafa ve Milay Köktürk. "Boğaç Han Hikayesinde Davranış Analizi". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 2 (1998): 247-255.
- Bardakoğlu, Ali. "Katil". *TDV İslam Ansiklopedisi* (20 Haziran 2020). <<https://islamansiklopedisi.org.tr/katil>>
- Başgöz, İlhan. *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam, 1986.
- Benedict, Ruth. *Krizantem ve Kılıç*. (çev. T. Turgut). İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2011.
- Breton, David Le. *Acının Antropolojisi*. (çev. İsmail Yerguz). İstanbul: Sel, 2010.
- Brown, Lucy L., Bianca Acevedo, Helen E. Fisher. 'Neural Correlates of Four Broad Temperament Dimensions: Testing Predictions for a Novel Construct of Personality', *Plos One* 8, Issue 11 (2013): 1-9.
- Buck, R. "Prime Theory: An integrated view of motivation and emotion". *Psychological Review* 92 (1985): 389-413.
- Cloninger, C. Robert. "Temperament and personality". *Current Opinion in Neurobiology* 4 (1994): 266-273.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalıcı, 2002.
- Duymaz, Ali. "Dede Korkut Kitabı'nda Alplığa Geçiş ve Topluma Katılma Törenleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Türk Dili Araştırmaları Yılığ* – *Belleten* 46 (1998): 39-50.
- Duymaz, Ali. *Bir Destan Kahramanı Salur Kazan*. İstanbul: Ötügen, 1997.
- Duymaz, Ali. "Kıpçak Sahası Türk Destanlarında Bir Oğuz Alpı: Salur Kazan". *Milli Folklor* 31-32 (Güz-Kış 1996): 49-59.

- Ekici, Metin. *Dede Korkut Kitabı, Türkistan/Türkmen Sahra Nüshası, Soylamalar ve 13. Boy, Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi: Orijinal Metin (Tıpkıbasım)-Transkripsiyon-Aktarma*. İstanbul: Ötügen, 2019.
- Ercilasun, Ahmet Bican. "Dede Korkut Kitabı'nın Yeni Nüshası ve Üzerindeki Yayınlar", *Millî Folklor* 123 (Güz 2019): 5-22.
- Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı I: Giriş-Metin-Faksimile*. Ankara: TDK, 2004.
- Erkul, Ali. "Eski Türklerde Aile", *Türkler- C.3*. Ed. H.C.Güzel, K.Çiçek ve S.Koca. Ankara: Yeni Türkiye, 2002: 160-175.
- Finkelstein, S. R. "Swearing and The Brain", in: *Oxford Handbook of Taboo Words and Language*, K. Allan (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2018: 1-41.
- Firdevsi. *Şahname II*. (çev. Nimet Yıldırım). Necati Lugal. İstanbul: Kabcacı, 2016.
- Fisher, Helen. *Neden O?* (çev. İ.Erdener Gökalp). İstanbul: Doğan Novus, 2016.
- Frazer, James George. *Ruhun Tehlikeleri ve Tabu*. (çev. İsmail Hakkı Yılmaz). İstanbul: Pinhan, 2019.
- Glück, J.J. "Reviling And Monomachy as Battlepreludes in Ancient Warfare", *Acta Classica*, Vol.7, No.1(Jan), 1964: 25-31.
- Goldberg, Christine. "Cannibalism, Motif G10", *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook*. Ed. Jane Garry and Hasan El-Shamy. New York: M.E Sharpe, 1996.
- Gökyay, Orhan Şaik. *Dedem Korkudun Kitabı: Kitab-ı Dedem Korkut âla Lisan-ı Taife-i Oğuzan*. İstanbul: Kabcacı, 2007.
- Hamel, Frank. *Human Animals*. New York: Frederick A.Stokes Co. Publishers, 1915.
- Hammond, Charles E. "Sacred Metamorphosis: The Weretiger And The Shaman". *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 46, No. 2/3 (1992/93): 235-255.
- Harris, Marvin. *Yamyamlar ve Krallar: Kültürlerin Kökenleri*. (çev. Fatih Gümüş). Ankara: İmge, 1994.
- Holbek, Bengt. *Interpretation of Fairy Tales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1998.
- İnan, Abdülkadir. "Eski Türklerde ve Folklor'da 'Ant'". *Makaleler ve İncelemeler*. Ankara: TTK, 1987.
- İnan, Abdülkadir. "Göçebe Türk Boylarında Evlatlık Müesseseleriyle İlgili Gelenekler". *Makaleler ve İncelemeler*. Ankara: TTK, 1987: 305-316.
- Kaplan, Mehmet. *Tip Tahlilleri-Türk Edebiyatında Tipler*. İstanbul: Dergâh, 2001.
- Kara, Çiğdem. "Halk Masalı Yazmak". *International Journal Of Eurasia Social Sciences*, Vol: 6, Issue: 20, (2015): 1-20.
- Karabaş, Seyfi. *Dede Korkut'ta Renkler*. İstanbul: YKY, 1996.
- Kern, Stephen. *Nedenselliğin Kültürel Tarihi*. (çev. Emine Ayhan). İstanbul: Metis, 2008.
- Kohn, Eduardo. *How Forests Think*. Berkeley: University of California, 2013.
- Lauriola, Marco ve Joshua Weller. "Personality and Risk: Beyond Daredevils-Risk Taking from a Temperament Perspective", *Psychological Perspectives on Risk and Risk Analysis*. (ed. M.Raue, E.Lermer, B.Streicher). Switzerland: Springer, 2018.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *İlkel İnsanda Ruh Arayışı*. (çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Doğu Batı, 2006.
- Llewellyn, David J. "The Psychology of Risk Taking: Toward the Integration of Psychometric and Neuropsychological Paradigms", *The American Journal of Psychology*, Vol. 121, No. 3 (Fall 2008): 363-376.
- Ocak, Ahmet Yaşar. *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri: Bektaşî Menâkıbnâmelerinde İslâm Öncesi İnanç Motifleri*. İstanbul: Enderun, 2012.
- Örnek, Sedat Veyis. *İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek, 1988.
- Pehlivan, Gürol. *Dede Korkut Kitabı'nda Yapı, İdeoloji ve Yaratım*. İstanbul: Ötügen, 2015.
- Raglan, L. "Geleneksel Kahraman". (çev. Metin Ekici). *Millî Folklor* 37 (1998): 126-138.
- Roux, Jean-Paul. *Altay Türklerinde Ölüm*. (çev. Musa Yaşar Sağlam). İstanbul: Kabcacı, 1999.
- Roux, Jean-Paul. *Eski Türk Mitolojisi*. (çev. Musa Yaşar Sağlam). Ankara: BilgeSu, 2011.
- Sahlins, Marshall. *Batu'nun İnsan Doğası Yanlışlığı*. (çev. E. Ayhan, Z. Demirsü). İstanbul: BGST, 2012.
- Stephens, Richard, vd. "Swearing as a response to pain", *NeuroReport*, Vol.20, No.12, 2009:1056-1060.
- Şişman, Bekir. "Dede Korkut Hikâyelerinde Ölüm Karşısında Oğuz'un Tavrı". *Dede Korkut* 8 (Aralık 2015): 121-130.
- Tezcan, Semih ve Hendrik Boeschoten. *Dede Korkut Oğuznameleri*. İstanbul: YKY, 2006.
- Trimpop, Rüdiger M. "The Psychology of Risk Taking Behavior". *Advances in Psychology* 107. (ed. G.E.Stelmach, P.A.Vroon). Amsterdam: North Holland, 1994.
- Türkmen, Fikret. "Dede Korkut'ta Halk Hukuku Unsurları". *Bilig* 58 (Yaz 2011): 245-256.
- Van Allen, Judith. "'Sitting on a Man': Colonialism and the Lost Political Institutions of Igbo Women", *Talking About People: Readings in Contemporary Cultural Anthropology*. (ed. W.A.Haviland ve R.J.Gordon). California: Mayfield Pub. (1993): 211-220.
- Watt Smith, Tiffany. *Duygular Sözlüğü*. (çev. H. Şirin). İstanbul: Kolektif Kitap, 2018.
- Weber, Max. *Sosyolojinin Temel Kavramları*. (çev. M. Beyaztaş). İstanbul: Bakış, 2007.
- . *Bürokrasi ve Otorite*. (çev. H.B. Akın). Ankara: Adres, 2005.

TİMURLULARDA YAS GELENEĞİ*

The Mourning Tradition In The Timurids

Doç. Dr. Mehibe ŞAHBAZ**

Doç. Dr. Hasan TAŞKIRAN***

ÖZ

Ölüm, her toplum ve kültürlerde kabul edilen kaçınılmaz bir sonudur. Bütün canlı varlıklarda gerçekleşen doğum olayında sevinç ve mutluluk duygusu yaşanırken ölüm hâlinde de “yas” denilen üzüntü duygusu oluşmaktadır. Her toplum ve kültürü derinden etkileyen hadiselerin başında gelen ve kaçınılmaz olan ölüm, zamanla birtakım ritüellerin oluşmasına da olanak sağlamıştır. Ölüm sonrası oluşan bu ritüeller, başta cenaze töreni ve tören sırasında gerçekleştirilen yas gelenekleri gelir. Cenaze merasimi gelenekleri, her ne kadar birçok kültürde farklılıklar gösterse de, özünde ölüme karşı duyulan saygıyı ifade ettiği için evrensel bir özellik taşır. Tüm toplumlarda ölüm sonrasında içten gelen tepkiler, ağlamalar ve yakınmalar, aynı zamanda zorunlu yas simgesi olan davranışların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ölüm sonrası gerçekleşen yas, toplumların düşünce yapısına ve inandıkları dinlerine göre de farklılık göstermektedir. Ölümün gerçekleşmesinin hemen ardından, yapılması gereken bazı ritüeller vardır. Kültürden kültüre farklılık gösteren cenaze merasimleri ve yas geleneklerinde defin öncesi ve sonrasında yapılması gereken bazı işlemler vardır. Ölen kişinin defin öncesi işlemleri gerçekleştikten sonra ölümden sonraki defin hazırlığı gerçekleşir ve ardından yas dönemi başlar. Çağatay Devleti'nin yıkılmasının hemen ardından Semerkand'da Timur, Türk-Moğol unsurlarının karışımından oluşan Timurular devletini kurmuştur. Bozkır coğrafyasında oluşan Timurularda eski Türk inanç ve yaşam tarzının İslam inancıyla bütünleşmesinin izleri görülmektedir. Bu izlerden biri de ölüm olgusudur. Diğer toplumlarda olduğu gibi Timurlu halkını da derinden etkileyen olayların başında ölüm olgusu gelmektedir. Timurularda büyük devlet adamları ve kahramanların ölümü, toplumu derinden etkilemekte ve yasa boğmaktaydı. Bu yüzden ki devlet büyükleri ve kahramanlar törenlerle defnedilmekteydi. Timurularda Şamanizm'e dayanan yas geleneğinin temelleri Hunlara kadar uzanmaktadır. Diğer Türk topluluklarında olduğu gibi Timurularda da ölüm sonrası tutulan yas döneminde, insanların sevdiklerini yitirmesi ve onu bir daha göremeyeceklerinin verdiği aylık acısı; sarığı yere çalma, baş açma, karalara bürünme, ağıt yakma (ağlama), dövünme ve ölü aşı verme şeklinde birtakım ritüeller var etmiştir. Diğer Türk devletlerinde olduğu gibi cenaze töreni sırasında ve sonrasında ölüye duyulan sevgi, minnet ve şükran borcu dolayısıyla üzüntüyü dile getiren sözler (ağıtlar) da yakılmaktaydı. Ağıt adını verdiğimiz bu tabir, bir Türk devleti olan Timurularda en önemli cenaze motifleri arasında yer almaktadır. Her ne kadar İslam dininde ölünün ardından feryat etme ve parçalanma yasaklanmış olsa da bu durum, tüm Türk toplumlarında ortak yas ögesi olarak karşımıza çıkar. Ölüm sonrası tutulan yas geleneği Anadolu ve Orta Asya'daki Türk devletlerinde, hâlâ ölen kişinin meziyetlerinin bağırma derecesinde gerçekleşen ağıtlar ile sürdürüldüğü görülmektedir. Çalışmamızda Timurulardaki yas geleneğinin Timurlu dönemine ait kaynaklardan yararlanılarak bu geleneğin Türklerde ve Moğollardaki yas geleneğinin bir devamı üzerine kurulduğunu ortaya koymaya çalıştık. Aynı zamanda Timurulların ölüm ve ölüm sonrası gerçekleştirmiş oldukları ritüelleri inceleyerek ilerleyen dönemlerde İslam dininin kaidelerine göre de bu ritüelleri gerçekleştirmiş olduklarını tespit etmeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler

Timurular, ölüm, yas, ağıt, cenaze.

ABSTRACT

Death is an inevitable end that is accepted in all societies and cultures. While the feeling of joy and happiness is experienced in the birth event that takes place in all living beings, the feeling of sadness called “mourning” occurs in the event of death. The inevitable death, which is one of the events that deeply affected all societies and cultures in history, led to the formation of some rituals over time. When it comes to these rituals that occur after death, the first comes the mourning and mourning traditions performed during the funeral and funeral ceremony. Although the traditions of the funeral ceremony differ according to many cultures, it has a universal feature, as it expresses respect for death in essence. In all societies, sincere reactions, cries and complaints after death have also led to the emergence of compulsory mourning symbols.

* Geliş tarihi: 20 Şubat 2021 - Kabul tarihi: 1 Nisan 2022

Şahbaz, Mehibe; Taşkiran, Hasan. “Timurularda Yas Geleneği” *Millî Folklor* 134 (Yaz 2022): 39-49

** Çukurova Üniversitesi, Adana/Türkiye, mevhibesavas@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-0597-925X.

*** Bitlis Eren Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü, Bitlis/Türkiye, htaskiran@beu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-4320-8851.

Mourning after death varies according to the mentality of societies and the religion they believe. Immediately after death, there are some rituals that must be performed. There are some procedures to be done before and after burial in funeral ceremonies and mourning customs that differ from culture to culture. After the pre-burial procedures of the deceased take place, the preparation for the post-burial takes place, and then the mourning period begins. Immediately after the collapse of the Chagatay State, Timur in Samarkand established the Timurids state consisting of a mixture of Turkish-Mongolian elements. There are traces of the integration of the old Turkish belief and life style with the Islamic belief in the Timurids formed around the Bozkır. One of these traces is death. As in other societies, death is the leading event that deeply affects the Timurid people. The deaths of the great statesmen and heroes in the Timurids deeply affected the society and drowned the mourning. That is why statesmen and heroes were buried with ceremonies. The bases of mourning in the Timurids are based on shamanism and its history goes back to the Huns. In the period of mourning after death in the Timurids, as in other Turkic communities, people lost their loved ones and the pain of separation caused by the fact that they will not be able to see him again, a turban that they put forward in the form of stealing the turban, disemboweling, turning into black, lamenting (crying), beating and giving food for the dead they performed team rituals. In the Timurids, as in other Turkic states, during and after the funeral ceremony, words (laments) expressing sadness were used to pay the debt of gratitude and gratitude to the dead. This term, which we call lamentation, is among the most important funeral motifs in the Timurids, a Turkic state. Although it is forbidden to wail and dismember after death in Islam, it has been a common mourning element in all Turkic societies. In the Turkic states established in Anatolia and Central Asia, the tradition of mourning after death is still lamented by shouting the merits of the deceased. In our study, the mourning after death has been emphasized. The Timurids performed their death and post-death rituals according to the rules of Islam as well as the Old Turkic and Mongolian traditions.

Keywords

Timurids, death, mourning, lamentation, funeral.

Giriş

Tarih boyunca var olan bütün toplumlarda ve kültürlerde ölüm sonrası yas törenleri ve geleneklerinin var olduğu görülür. Bilinen bütün kültürlerde ölümden sonra duyulan üzüntünün az çok benzer davranışlarla; sözlü, yazılı anlatımlarla, müzik yoluyla, çeşitli giysi ve renklerle ifade edildiği görülmektedir (Harman 2003: 127, Durmuş 2009: 171). Eski Mısır medeniyetinde ölen kişi önemli biri ise ölen kişinin yakınları olan kadınlar yüzlerine çamur sürerek, elbiselerini vücutlarına iple bağladıktan sonra çıplak göğüslerini döverek dolaşırlar ve bu yas ritüelleri ancak ölünün mumyalanmasıyla son bulurdu. Mısırlılar yas tutukları süre içinde saç ve sakallarını uzatırlardı. Aynı şekilde Asurlular, Persler, Grekler ve Romalılarında yas tutukları süre içinde saç ve sakallarını uzattıkları görülür (Herodot 1973: 85, 91). Hıristiyanlık ve Yahudilikte ise yas geleneklerinin başında elbiseyi yırtmak, çula sarılmak, yere oturmak, başa kül serpmek, kül üzerinde yatmak, bedenin çeşitli yerlerini kesmek, saç baş yolmak, ağlayıp dövünmek gelmekteydi (Topaloğlu 2010: 502). Ancak gerek İncil’de gerekse Kitab-ı Mukaddes’te bu yas gelenekleri yasak kılınmıştır (Kitab-ı Mukaddes, Vahiy, 1/2-4).

İslam Öncesi Türk devletlerinde ise uygulanan yas törenlerinin temellerini Şamanizm’de aramak gerekir. Eski Türklerdeki Şamanizm inancına göre, ölen kişinin ruhunun insanlara zarar vermemesi için “yuğ” törenleri düzenlenir ve törenden sonra “ölü aş” adı verilen bir yemek verilirdi. Ölen kişinin ruhunu rahatlatmak için verilen bu yemek, sadece dirilere değil, ölümlere de ikram edilirdi (İnan 1988: 465). Eski Türklerde ölü gömme törenine “yuğ” veya “yoğ” adı verilirken bu törende söylenen sözlere de “ağıt” denilmektedir (Uludağ 1988: 471). Yuğ törenlerinde yasçılar (ağıtçı) tutularak ağıt yakılırdı. İslam Öncesi Türk devletlerindeki inanışa göre yeni hayatını kaybetmiş birinin, öte dünya dedikleri hayata alışmamış olmasından dolayı başta ailesi olmak üzere arkadaşlarını, sürülerini yanına almaya çalışacağına inanılırdı. Bu yüzden ölülerine “*ye iç bize ve hayvanlarımıza dokunma*” denilmekteydi. Bunun sebebi ise ölünün bu törende bulunduğuna inanılmasıydı (Eliade 1999: 239-240). Yas tutma amaçlı yuğ tö-

renlerinde ağıt yakmak, yüz yırtmak, saç kesmek, atları koşturmak gibi bir dizi uygulama söz konusuydu (İnan 1988: 464). Ölü aşısı adı verilen yemekler ölen kişinin ölümünün ardından 3., 7., 20., 40 ve 52. günlerde ve sene-i devriyesinde verilmekteydi (Kala-fat 1999: 125). İslâm öncesi Türk devletlerinden kalma geleneklerden olan bu ritüeller, İslâmiyet'in kabulünden sonra bazı değişikliklere uğramış ise de cenaze törenlerinde verilen yemeklere zamanla Kuran-ı Kerim okunması ve ölenin ruhu için dualar edilmesi gibi İslâmî uygulamalar da eklenmiştir. Ancak bu İslâmî uygulamalar, eski ritüelleri tamamen ortadan kaldırmamıştır. Türk-İslam devleti olan Timurlularda da bu yas gelenekleri ufak tefek değişikliklere rağmen, diğer Türk devletlerinde olduğu gibi, devam etmiştir.

Bu çalışmanın amacı, Timurlulardaki yas geleneği ritüellerinin kaynaklarını araştırmak ve daha önceki Türk devletlerinde var olan bu geleneğin kültürel aktarım yoluyla Timurlulardaki yansımalarını incelemektir. Çalışmada öncelikle Timurlular öncesi yas geleneğinin eylemsel yapısıyla ilgili örneklere yer verilmiştir. Sonrasında Timurlulardaki benzer örnekler araştırılmış ve ulaşılan bulgular, alt başlıklar altında tespit ve tasnif edilmiştir. Tespit ve tasnifler, Timurlular dönemi ana kaynakları ve güncel tetkik çalışmalarıyla temellendirilmiştir. Bilindiği üzere Timurlular dönemine ait Farsça, Arapça ve başka dillerde kaleme alınmış birçok kaynak bulunmaktadır. Çalışmada doğrudan Timurlular dönemi ana kaynak yazarlarından Nizamüddin Şâmî, Şerefüddin Ali Yezdi, Kemaleddin Abdurrezzak Semerkandî, Hâfız-ı Ebrû ve Tacü's-Selmânî ve Handmir gibi müelliflerin eserleri tetkik edilmiştir. Ayrıca Timurlular dönemi yazarlar ile çağdaş veya onlardan kısa süre sonra gelen müelliflerden İbni Arabşah, Ebû Bekr-i Tihrani ve Hasan-ı Rumlu'nun eserlerinden de yararlanılmıştır. Çalışma, ana kaynakların yanı sıra Timurlulara ait günümüz araştırma ve inceleme eserleriyle de desteklenmiştir.

1. Timurlularda Yas Geleneği

Türkler ve Moğollar yüzlerce yıl, birbirine yakın coğrafyalarda yaşamıştır ve Türk kültürünün hemen yanı başında bulunan Moğollar, büyük ölçüde Türk kültürünün etkisi altında kalmıştır (Roux 2001: 59). Moğolların dinî ve kültürel hayatlarının temelleri bilhassa Uygurlara dayanmaktadır (Eliade 1999: 259). Cengiz Han döneminin Moğol kültüründe dinî hayata dair pek çok unsur; Tanrı inancı, Şamanist uygulamaların varlığı, Atalar Kültü, Yer-Su Kültü gibi dinsel kavramlar Eski Türk devletlerinin bakiyesidir. XIV. yüzyılın ikinci yarısında Çağatay Devleti'nin zayıflama sürecinde Semerkand'da tarih sahnesine çıkan Timurlular, Türk-Moğol geleneklerine bağlıdır ve kısa sürede bölgede hâkimiyetlerini sağlayarak Türk tarihinin büyük devletleri arasına girmişlerdir (Roemer 1979: 346). Eski Türk ve Moğol geleneklerine bağlı olan Timurlulardaki yas geleneğini kültürel süreklilik bağlamında değerlendirecek olursak, Türklerin İslamiyet öncesi döneme ait yaşam biçimlerini ve geleneksel manada birçok uygulamalarını İslamiyet sonrası dönemde de büyük ölçüde muhafaza ettikleri görülür (Neagoe 2011: 336). Bunlardan İslami kaidelere uygun olmayanlar zamanla değişime uğramış, bazıları İslami kimlik kazanarak varlığını devam ettirmiş, bazıları da tamamen ortadan kalmıştır. Bu kültürel değişimler daha çok hayatın geçiş dönemlerinde ve ağırlıklı olarak ölüm ve sonrası yas geleneğinde görülür. İslamiyet öncesi dönem cenaze törenlerinin İslamiyet sonrasında geçirdiği değişimler, Türk topluluklarında farklı düzeylerde gerçekleşmiştir. Bu farklılaşma cenaze törenlerinde İslamiyet öncesi uygulamaların İslami kimliğe bürünmüş biçimi olarak karşımıza çıkan doğmak, doğurmak, bir kimsenin doğduğu zaman ve doğum yeri (Ateş 1954: 1, Devellioğlu 1984: 760, Parlatur 2011: 1080) gibi anlamlara gelen Mevliit törenleriyle kendini göstermektedir (Bayat 2008: 149). Cenaze mevliitlerindeki bazı uygulamalar ve bu törenlerin gerçekleştirildiği belirli günlerin varlığı,

büyük ölçüde İslamiyet öncesi dönemden kaynaklandığı bilinmektedir. Bu açıdan bakıldığında da cenaze mevlitlerinin, Anadolu sahasında İslamiyet öncesi cenaze törenlerindeki uygulamaların İslami kimliğe bürünmüş biçimi olduğu söylenebilir.

2. Timurlularda Yas Süresince Gerçekleşen Faaliyetler

Eski Türk ve Moğol geleneklerine bağlı olan Timurlularda “Cengiz Han’ın Tevrat’ı” olarak adlandırılan Cengiz Yasası, Timur katında son derece önemlidir (İbni Arabşah 2012: 58). Cengiz Yasası’nın bazı maddeleri Şeriat’la benzerlik göstermektedir (Cüveyni 1391: 560). Bu benzerlik, Timurlulardaki yas geleneğinde de kendini göstermektedir (Ayalon 1971: 114). Yas geleneği, sadece Timurlu devletinde değil tarihte var olan kültürlerin genel ritüellerinden biridir. İnsanoğlu; yaşanan doğal afetler, savaşlardaki yenilgiler ve ölümler sonucu yaşadığı üzüntüleri davranışlarıyla, sözleriyle ortaya koymaya çalışmıştır. Bu davranışların bazıları zamanla ritüellere dönüşerek toplumda uyulması gereken bir kural hâline gelmiştir. Timurlulardaki yas âdetleri de Eski Türk kültüründe olduğu gibi Şamanizm’in etkisi altında gelişerek belli geleneklere dönüşmüştür. İslamiyet’ten önceki geleneklerden olan yas süresince insanların yaslarının simgesi olarak nitelendirilen sarığın yere vurulması, kara elbise giyilmesi, baş açılması, ağıt yakılması, ölen kişinin ruhunun insanlara zarar vermemesi için “yoğ” törenleri düzenlenmesi ve bu törenlerden sonra “ölü aşısı” verilmesi (Sümer 1992: 299), İslâm dinine göre uygun görülmesi de, daha sonraki yıllarda da devam ederek İslami bir kuralmış gibi kabul edilmiştir.

2.1. Sarık, Kalpak, Fes, Külâh veya Şapkanın Yere Vurulması

Eski Türklerde ölüm haberi sonrası, söz ve davranışların en başında sarığın kalpak/şapka/fesin/külâhın/şapkanın yere çalınması hareketi gelmektedir. Gerek İslâm öncesi Türk devletlerinde gerekse Türk-İslam devletlerinde ölüm haberi alındığında matem alameti olarak şapkanın yere çalındığını görmekteyiz (Esin 1978: 49). Timurlularda, tıpkı Türklerde olduğu gibi, hükümdar ailesinden biri vefat edecek olursa sarıklar yere vurulurdu. Timur’un oğlu Muhammed Sultan’ın 805 yılı Şaban ayının on sekizi pazar-tesi (13.03.1403) günü haberi üzerine başta şehzadenin beyleri ve askerleri, başlarındaki borklerini yere çalarak karalara büründüler (Yezdi 2013: 408). “Maveraünnehir’in yönetiminden sorumlu olan Uluğ Beğ kardeşi Mirza Baysungur’un ölüm haberini alınca üzüntüsünden, başındaki külâhını yere vurarak, hil’atını yırtarak, böğürerek ağladı. Uluğ Beğ kardeşinin ölümüne o kadar ağlamıştı ki gözleri kan çanağına dönmüştü. Ancak Uluğ Beğ’in üzüntüsü o kadar büyüktü ki bir türlü teskin edilemeyip sürekli ağlamaktaydı. Uluğ Beğ kardeşi Baysungur’un ölüm haberini aldığı sırada ordusunu Moğolistan üzerine göndermişti. Nihayetinde ordusunun düşmanı mağlup etmesi üzerine Maveraünnehir’in ileri gelenlerini de yanına alıp Herat’a giderek kardeşi için aş yemeği düzenledi” (Hâfız-ı Ebrû 1380: 962-963, Semerkandi 1383: 444-445, Aka 1994: 148). Uluğ Beğ’in kardeşi Mirza Baysungur’un ölüm haberini alınca üzüntüsünden eski bir Türk âdeti olan borkünü yere vurup, hil’atını yırtması bugün hâlâ Anadolu’nun birçok yerinde ölüm sonrası alınan acıklı bir haberden sonra duyulan üzüntünün bir refleksi olarak sergilenmektedir.

2.2. Baş açmak

İslam öncesi Türk devletlerinde baş açmak, ağlamak, feryat etmek, üstünü başını parçalamak geleneği en eski yas ritüelleri arasında yer almakta olup bütün Türk kavimlerinde ortak bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır (İbni Fadlan 1995: 67). Nitekim Orhon yazıtlarında Kültegin ve Bilge Kağan adına yapılan matem törenlerinde Göktürklerin yas tutarken başlarını açtıkları, saçlarını, kulaklarını kestikleri, feryat ederek ağladıkları anlaşılmaktadır (İnan 1986:196). Bir Türk devleti olan Timurlularda da yas moti-

fi olarak baş açma geleneği sadece itaat unsuru olarak insana değil, aynı zamanda “ilah”a olup doğrudan doğruya bir hâkim güce teslim olma, itaat etme manası taşımaktadır. Türk kültüründe yas törenlerinin yanı sıra dua ederken de başın açıldığı görülmektedir (Develi 1996: 91). Timur’un çok sevdiği torunu şehzade Muhammed Sultan’ın vefat etmesi üzerine başta şehzadenin beyleri ve askerleri matem elbiselerini giyerek, karalara bürünerek gözyaşı döktüler. Ayrıca yas alameti olarak başlarını açmışlar, bonunlarına kara keçeler asarak ve başlarına toprak saçarak feryat figan ettiler (İbni Arabşah 2012:324). Timur’da matem elbiselerini giyerek büyük bir üzüntü içerisinde şehzade Muhammed Sultan’ın cesedini iki yüz kişilik bir heyetle önce Sultaniye’ye daha sonra da Semerkand’a gönderdi ve tüm şehir halkından karalara bürünerek yas tutmaları yönünde ferman çıkardı (Yezdi 2013: 408, İbni Arabşah 2012: 325).

2.3. Kara Elbiseler Giymek

Çeşitli Türk kavimlerinde kara, kuzeyin sembolü olarak kabul edilmiştir. Bu kavim ve kültürler, kuzeyin karanlıklar ülkesi olduğu üzerinde birleşmiş ve kuzey ile ilgili ne varsa bunları kara rengiyle ilişkilendirmişlerdir (Genç 1997: 41). Ayrıca dünyada var olan bütün kültürlerde de kara rengi yas ile ilişkilendirildiği için matem rengi olmuştur (Ergin 1958: 81). Eski Türk ve Moğol geleneklerine bağlı olan Timurlularda da kara rengi genellikle matem rengiydi. Bu sebepten dolayıdır ki Türk boyları gibi Timurlularda yas tuttuklarını göstermek için kara renkli elbiseler giymişlerdir. Timur, Horasan vilayetini ele geçirdikten ve bölgenin meliklerini de itaat altına aldıktan sonra Semerkand’a doğru yola koyulmuş ve o yıl Buhara’da kışlamaya karar vermişti. Bu sırada güzelliği dillere destan olan ve asıl adı Tagayşah olan ama kendisi çok sevdiği için ona Aka Begi diye hitap ettiği kızı hastalanıp ölmüştü (Yezdi 2013: 132). Timur, kendisini ölen kızının acısına öyle kaptırmıştı ki üzüntüsünden bağrını döverek üstünü başını yırtarak böğüre böğüre ağlayarak dünya işlerinden elini eteğini çekmişti (Yalçın 1974: 21). Emir Veli’nin Ali Bek ile ittifak ederek Sebzar’ı işgal etmesine aldırılmayarak karalar giyip yas tutmaya devam etmiştir. Timur çok sevdiği kızı Aka Begi’nin ölümünün ardından “*Şu sakilerin zindanı olan mezarlığa kalp gözüyle bak, orada söyleyen yakut dudaklı dilberler tabutlara serilmiş, gelinlerin zülüfleri nesteren yaprakları gibi olmuş, padişahların gül renkli yanakları safran gibi sararmıştır. Dün bostanlar, saharalar taravat içinde idi her tarafta kuşların sesleri işitiliyordu bugün ise mugıylan dikenleriyle dolmuş öyle bir hale gelmiş ki bakıldığı vakit bir zamanlar buralarda hiçbir gül bitmemiş zannedilir*” beyitlerini okuyarak matemlere bürünmüştür (Yezdi 2013: 104). Bu durum üzerine karısı Kutluğ Tereken Ağa, ona şu şekilde nasihat ve teselli vermiştir:

“Eğer melal ve keder ile bunu değiştirmek ve dostlardan ayrılık zehri için bir panzehir mutasavver olsa idi bu gam ve kedere cevaz verebilirdi; fakat bu korkunç musibet ve bu müthiş felaket için sabır ve teselliden başka çare yoktur; binaenaleyh akıl ve fikrini gam ve keder ile yıpratmak daima bu gam ve kederle meşgul olup memleketin işlerinden el çekmek muvafık değildir; çünkü memleket ve saltanata hanel gelir ve düşmanlar fırsattan istifade ederler; memleketin işleri ile meşgul olmak, etraftaki muhaliflerin terbiyesini vermek lazımdır” (Şami 1987: 104) kulak vererek matem elbiselerini çıkararak düşman üzerine yürümüştür (Yezdi 2013: 116).

Yine 1383 yılında hanımı Dilşad Ağa ve birkaç gün sonra da büyük kız kardeşi Kutluk Tereken Ağa’nın ölümüyle Timur; oldukça müteessir olmuş, karalar giyerek birkaç gününü feryat figan ile geçirerek yas tutmuş memleket işlerini bırakmıştı. Ülkenin seyitleri, âlimleri, şeyhleri ve salih insanları Timur’un huzuruna çıkmış, Timur’a Kur’an’dan ayet ve hadisler okuyarak; “*Kazanın hükmüne karşı bir şey yapılamaz, biz insanların ondan nasibi budur; aciz göstermekten başka ne yapabiliriz*” sözleriyle onu

teselli etmeye çalıştılar. Bunun üzerine Timur bu tesellilere kulak vererek, “*Ey tecrübesiz gönül ağlayıp sızlama yeri değildir, feleğin cevri cefasına göğüs ger ve ona alışmağa çalış*” (Şami 1987: 108) demişlerdir. Bunun üzerine o da matem vazifesini yerine getirdikten sonra matem elbiselerini çıkarmış, merhumelerin ruhları için sadakalar vererek devlet işlerine yönelmiştir (Şami 1987: 109).

Emir Timur, oğlu Ömer Şeyh’in bir ateşi söndürmek isterken elini yakması sonucu aldığı yaradan ölmesiyle karalara bürünmüş, yanındaki tüm insanlar da başlarını açarak, yırtık pırtık elbiselerle meydanlara dökülerek üzüntülerini dile getirmişlerdir (Şami 1987: 87).

Timur’un çok sevdiği torunu (İbni Arabşah 2012: 324) şehzade Muhammed Sultan’ın 1403 yılında vefat etmesi üzerine başta şehzadenin beyleri ve askerleri matem elbiselerini giyerek, karalara bürünerek gözyaşı döktüler. Timur şehzade Muhammed’in naasını Semerkand’a yolladıktan sonra ordusunun başına dönerek Akşehir’den ayrıldı (Yücel 1989: 137). Bu arada Timur’un bütün askerleri yas tuttuklarının göstergesi olarak kara elbiseler giyinirken bazı askerleri de atlarına binmeyerek yaya yürümeyi tercih ettiler (Yezdi 2013: 408). Şehzade Muhammed’in ölümü sonrası yasın uzaması üzerine Timur’un ileri gelen beyleri Timur’un huzuruna çıkarak “*Bütün ordu matem sebebiyle kara giyinmiş durumda bu hâl devletimize yakışmaz*” diyerek Timur’dan “*Askerler kara elbiselerini çıkarıp başka elbiseler giysinler*” isteğinde bulundular. Bu durum üzerine Timur, ferman buyurarak askerlerinden yas elbiselerini çıkarıp günlük elbiselerini giymelerini istedi (Yezdi 2013: 408).

Bilinen tüm kültürlerde olduğu gibi Timurlularda da kara, yas alâmeti idi. Timurlularda, tıpkı Türklerde olduğu gibi, hükümdar ailesinden biri vefat ettiği zaman sarıklar yere vurulur, baş açılır, matem elbisesi giyilerek matem tutulurdu (Sümer 1992: 298). Nitekim Timur 1405 yılında vefat ettiğinde herkes feryat figan ederek ağlayıp gözyaşları döktü. Daha sonra Timurlu devletinin ileri gelen emirlerinden Emir Şeyh Nureddin ile Emir Şah Melik, Timur’un vasiyetini yerine getirdikten sonra Timur’un cesedi ile meşgul oldular. Emir Şeyh Nureddin ile Emir Şah Melik, Önce Timur’un cesedini Mevlana Kutbeddin Haydar’ın tarif ettiği şekilde Hinduşah tarafından İslami usullere göre misk, amber, kâfur ve gül suyu ile yıkatarak ipekli kumaş ile sardıktan sonra bir mahfe içine koyarak İslami kaidelere göre cenaze namazını kıldırdıktan sonra (Ca’ferî b. Muhammed el-Hüseynî 2011: 48-49) herhangi bir ayaklanmaya meydan vermemek için gizlice Emir Hoca Yusuf’un himayesinde Otrar’dan Semerkand’a gönderdiler (İbni Arabşah 2012: 370). Şah Melik ve Emir Şeyh Nureddin, Timur’un ölümünün duyulmaması için hanedan hanımlarından ve mirzalardan akıl ve şeriat hükümlerince hareket etmelerini istemiş (Barthold 1997: 48), yas elbisesi olan kara elbiseler giymekte ısrar etmemelerini ve ortam uygun oluncaya kadar ak elbiseler giymelerini istemiştir (Tacü’s Selmani 1988: 2). Timur her ne kadar mahfe içerisinde olsa da payitahtına son kez geldi. Burada tertiplenen dinî merasimin ardından torunu Muhammed Sultan’ın medresesine defnedildi (İbni Arabşah 2012: 374). Timur’un ölümü üzerine Mirzalar, Hatunlar ve devletin ileri gelenleri ile tüm Semerkand halkı saçlarını yolup yüzlerine karalar çalarak matem elbiselerini giyerek feryat figan ederek yüksek sesle ağlamaktaydı (Handmir 1333: 539). Semerkandi, *Matla’-ı Sa’deyn ve Mecma’-ı Bahreyn*, isimli eserinde Timur’un naası Semerkend’a götürüldüğünde buradan insanların üzüntüden gözlerinden kan aktığını ve yer ile göğün ağladığından bahsetmektedir (Semerkandi 1383: 1045-1046). Timurlularda kara rengin yanı sıra gök rengi de yas alâmeti idi (İbni Arabşah 2012: 324). Nitekim Timur’un oğlu Cihangir’in ölümü üzerine kendisinin ve tüm ordusunun karaları ve gök renkli elbiseler giyerek matem tuttukları bilinmektedir (Yalçın 1974: 19).

Sultan Hüseyin Baykara, destanlara konu olan çok sevdiği eşi Gülpam Sultan'ın ölüm haberini duyunca “*Artık bu dünya bana haramdır fakat benim ona yapmam gereken son bir görevim kaldı, hadi toparlanalım*” (Rejepova 2019: 110-112) diyerek Gülpam Sultan'ın yaşadığı köşke gitmek için yola koyuldu. Ölmeden evvel Gülpam, Sultan, Hüseyin Baykara'nın köşkü ve kendisini terk edip gitmesinin nedenini bildiği için büyük üzüntü içerisindeydi. Bu durum hastalığını daha da arttırmıştı. Sultan Hüseyin Baykara eşinin hastalığına çare bulamadığı için köşkü terk etmişti (Türkmen 2002: 28). Gülpam Sultan hastalığının ilerlediğinin farkındaydı. Bu sebepten dolayıdır ki bir gün emrindeki hizmetlilere “*Ben Sultan Hüseyin Baykara'yı her zaman dışarıdan geldiğinde kimseye bırakmadan köşkün kapısının ağzında karşılar ve koluna girer padişahlık tahtına kadar eşlik ederdim. Bu görevi kimseye bırakmazdım. Şimdi o gelince benim öldüğümü bilerek gelse dahi, Köşkün ağzında bir duraklar, gözleri her yerde beni arar, o fırsat umutlanmaması için hepinizin köşkün girişinden ta benim na'şıma kadar aralıkta siyah giyinip ağlayarak onu karşılamaz istiyorum. Sevgili sultanımın gelir gelmez durumun farkına varmasını, boşuna umutlanmasını istemiyorum*” (Rejepova 2019: 110-111) diyerek vasiyette bulunmuştur.

2.4. Ölü Gömme Töreni (Yuğ/ Yoğ) ve Ağıt Yakmak

Defin töreni ve ölümler kültürüyle ilgili en eski ve iptidai törenlerden biri, ölü aşı (yug /yog) denilen törendir. Yoğ (ölü aşı) (yug /yog) terimi, Eski Türkçede aş anlamının yanı sıra matem anlamına da gelmekte olup bu terimlere ilk defa Orhun Yazıtlarında rastlanmaktadır (Elçin 1990:4). Gerek *Divânü Lugati't Türk*'te gerekse *Kutadgu Bilig*'de “yog”; matem, yas şeklinde geçmektedir (Kutadgu Bilig 2015: 436). Bu törenlerde ölen kişinin ardından söylenen sözlere de sagu (ağıt) denilmektedir. Ölen kişilerin ardından ağlamak en belirgin matem alametidir (Ünver ve Günay 2015: 88). Hemen hemen tüm Türk toplumlarında ağıt geleneği vardı. Türk-Moğol geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan Timurlularda ölü gömme töreni ve ağıt yakma geleneği Eski Türklerden günümüze kadar birtakım değişikliklere uğrayarak devam etmiştir. Timur oğlu Emirzade Ömer Şeyh'in ölüm (1394) haberini alması üzerine, “*Ey tecrübesiz gönül ağlayıp sızlama yeri değildir, feleğin cevri cefasına göğüs ger ve ona alışmağa çalış*” beytini okudu. İhtiyaç sahiplerine sadakalar vererek şehrin birçok yerindeki mescitler, medreseler ve mahallelere su getirtti (Şamî 1987: 184-186). Timur, oğlu Şehzade Muhammed Sultan'ın ölümünden o kadar üzüntü duymuştu ki bu acı karşısında gözyaşları içerisinde oğluna “*Yazık ki devlet bağının güllü gençlik devrinde birden bire solup gitti. Din ikliminde kahraman olan bir akıllı ve hâkim bir genç hasretle dünyadan geçti. O yetişmiş bir fidandı; fakat ne çareki felek hayat çeşmesinden ona su vermedi*” beyitlerini okuyarak kadere rıza gösterdiğini “*Sen bize ne istersen yap, bizim seninle savaşıma mecalimiz yoktur Kendinden kuvvetli olanlarla pençeleşmeğe kalkmak akul kârı değildir*” (Şamî 1987: 326-327) sözleriyle dile getirdi. Emîr Timur, asıl adı Tagayşah olan ancak onu çok sevdiği için Aka Begi adıyla andığı kızının ölümü üzerine kızının ruhu için fakir fukaraya yemek verip sadaka dağıtmış ve birçok hayır işi görmüştür (Yezdi 2013: 132). Timur babası Taragaybek'in hanımlarından Mehd-i Ulyâ Kadak Hâtûn'un vefatı üzerine de sadaka dağıtıp fukaraya yemek vermiştir (Yezdi 2013: 181-182). Timur'un ölümüyle Timurlu devletinin başına geçen Halil Sultan, Timur'un ruhu için Yoğ aşı (ölü aşı) vererek şairleri davet etti, Timur'a mersiyeler yazdırdı, Semerkand ahalisine hil'atlar dağıtıp ihşanda bulundu (Ca'ferî b. Muhammed el-Hüseynî 2011: 52).

Yine Halil Sultan'ın ölüm haberini alan hanımı Şad Mülk Ağa üzüntüsünden “*Sen-siz dünya bana ne gerek!*” diyerek gözyaşları içerisinde Halil Sultan'a ağıtlar yaktı (Yezdi 2013: 466).

*“Sendin şu göz bebeğimin karası,
Sana bakarak hep ağladı;
Senden sonra yaşamak bana ne gerek,
Senin için endişeliydi bu yürek!”* (İbni Arabşah 2012: 423).

Mirza Şahrüh’un oğlu Baysungur, zevk ve eğlence defterini kapatarak ebediyete gitti (Ebû Bekr-i Tihrani 2014: 205). Mirza Baysungur’un 20 Aralık 1433 yılında daha 37 yaşında iken ölmesi üzerine o zamana kadar görülmemiş bir kalabalık toplanmış ve herkes matem elbiselerini giyerek başlarına karalar bağlamıştı. Şehzade Baysungur’u ebedi ikametgâhı olan Gevherşad Ağa Medresesine gömdüler. Daha sonra Şahrüh’un büyük emirleri Yoğ (ölü aşısı) için hazırlıklara başladılar. Bu arada Şahrüh, şehrin ileri gelenleri ve ulema ile birlikte oturarak hafızların okuduğu Kuran-ı Kerim’i dinledi. Baysungur’un matem kırk gün sürmüş bu süre içerisinde de Şahrüh’un huzuruna gelen şairler mersiyeler şeklinde ağıtlar yakmışlardır. Matem süresi devrin ileri gelenlerinin isteği ve nasihatleriyle sonlandırılmış ve başta Sultan Şahrüh olmak üzere çevresindekiler de matem elbiselerini çıkarmışlardır. Şehzade Baysungur’un öldüğünde Germşir’de bulunan Cuki Mirza ile Maveraünnehir’de bulunan Uluğ Beg görevli olarak Herat’a gittiler. Moğolistan üzerine sefere çıkan Şahrüh’un diğer oğlu olan Semerkand hâkimi Uluğ Beg, Maveraünnehir’in ileri gelenlerinden olan Şeyhülislam Hoca İsmeddin başkanlığında bir heyetle 1434 yılında Herat’a gelerek kardeşinin ruhu için Yoğ (ölü aşısı) vermiştir. Sultan Şahrüh, oğlunun sene-i devriyesi olan ilk bayram gününde birkaç gün süren büyük bir Yoğ (ölü aşısı) vermiştir. Sultan Baysungur hakkında dönemin şairleri birçok mersiyeler söylemişlerdir. Bunlardan Emir Şahin’in Baysungur hakkında söylemiş olduğu rubai oldukça dikkat çekmektedir:

*“Delir senin matemle çok ağlayıp sızladı.
Lale gözlerinin yaşlı kanlarını eteklerine döktü.
Gül erguvan rengindeki esvabımı yırttı.
Kumru da boynuna siyah keçe bağladı.”* (Devletşah Semerkandi 1977: 420)

III. Azerbaycan seferi esnasında Sultan Şahrüh’un Fars hâkimi oğlu İbrahim Sultan hastalanmış ve 3 Mayıs 1435 tarihinde hayata veda etmişti. İbrahim Sultan babasının döneminde de kabiliyeti ve faziletiyle şöhret almıştı. Oğlu Sultan İbrahim’in ölümü üzerine Şahrüh büyük bir üzüntüye kapılmış ve ordunun sefer hazırlığı içerisinde olduğuna aldırmaksızın oğlu için yas geleneklerinin yerine getirilmesini emrederek, yas elbiselerini giyip yas tutulmasını ve yoğ (ölü aşısı) verilmesini emretmiştir (Hasan-ı Rumlu 2006: 217, Aka 1994: 154).

Yine Timurlu devlet adamlarından olan Sultan Hüseyin Baykara, eşi Gülpam’ın ölümüne o kadar üzülmüştü ki üzüntüsünü *“Seni alan ecel bir gözüme görünseydi leşker (ordu) tartıp onun ile bir savaş etseydim”* sözleriyle dile getirmiştir (Rejepova 2019: 110-111). Sultan Hüseyin Baykara, eşi Gülpam’ın ölümünün ardından söylemiş olduğu rubailerden birkaçı oldukça önemlidir:

*“Ne yapayım kahpe felek, otlarğa soldın canımı,
Gül’süz ben ne yapayım şimdi, tacı-tahtı, malımı,
Eğer görsem savaşırdım, fetih ederdim eceli,
Zamansız elimden aldı, nazenin Gül hanımı,
Önü düzgün, sonu bozgun, ahiri berbat, hey.
Haftızı dek, göğsüne taş vurmadın, Sultan Hüseyin,
Akıtp gözde yaşını gezmedin Sultan Hüseyin,
Yar ile bir kabre, ne için girmedin,
Sultan Hüseyin, Gül ki kıldı can, can teslim kılmadın,*

Sultan Hüseyin, bu ecele çare yoktur, günde yüz bin dad-ı hey.” (Kayasandık 2017: 25)

Sultan Hüseyin Baykara 5 Mayıs 1506 tarihinde vefat edince Sultan'ın adamları onu İslâmî usullere göre yıkayıp kefenleyerek tahtirevana koydular. Başkent Herat'a gönderdiler (Khwandamir 1994: 510). Bediüzzaman ve kardeşi Muzaffer Hüseyin Küregen, babalarının naaşına eşlik ederek başkente doğru yola çıktılar. Kuhistan denilen mevkie geldiklerinde başta Hoca Şehabettin Abdullah olmak üzere seyyidler, nakibler, ulema ve birçok üst rütbeli kişiler yas kıyafetlerini giymiş, gözyaşı dökmekteydiler. Sultan Hüseyin Baykara'nın oğulları Herat'a geldiklerinde onlara itaatlerini sundular. Ancak ertesi gün Sultan'ın bedeni, bozulmaya karşı tekrar yıkandıktan sonra cenaze namazı için Herat İdgah'ına götürülerek daha önceden Sultan'ın kendisi tarafından yaptırıldığı medreseye defnedildi. Yaklaşık iki hafta boyunca Sultan'ın oğulları ve emirleri halka yemekler verip, Kuran-ı Kerim okuttular. Timurlulardaki yas geleneğine göre ölünün bu dünyadan geçişini kolaylaştırmak ve ölünün huzur bulmasını sağlamak esastı. Bu amaçla Sultan'ın ölümünün yetmişinci günü hayır niteliğinde bir şölen tertiplendi. Böylece Sultan Hüseyin Baykara için tutulan yasa (mateme) son verilerek yas kıyafetleri çıkarıldı (Khwandamir 1994: 510).

Timurlularda yas süresi, 3., 7., 40. günler ve sene-i devriye gibi bir zamanla sınırlandırılmasına rağmen kimi durumlarda bu sürele uyulmamıştır (Eröz 1992: 76). Bunda ülkenin içinde bulunduğu durumlar, psikolojik, ekonomik, dinsel, toplumsal, geleneksel etkenler etkili olmuştur. Ancak matem süreleri genelde kırk gün sürmekteydi. Yas süresinin kırk gün şeklinde yaygınlık kazanmasının sebebi ise ölen kişinin çektiği acılardan ancak kırk günde kurtulacağına inanılmasıydı. Ayrıca ölümün dolaylı olarak da bulaştırdığı pislenmeden arınmak için kırk günlük bir sürenin gerekli olduğu inancı söz konusuydu (Örnek 1974: 402). Ayrıca Timurlular tıpkı diğer Türk devletlerinde olduğu gibi mezar yapımına ve korunmasına da büyük önem vermişlerdir. Timur günlüğünde “Mezar Onarma Tüzüğü” başlığı altında ayrıca mezar yapımı ile ilgili yapılması gerekenler de belirtmiştir (Yalçın 1974: 108).

Sonuç

Çağatay Devleti sonrası Timur, Türk-Moğol unsurlarının karışımından oluşan Timurlu Devletini Maverâünnehirden Delhiye, Delhiden Moskova'ya, Orta Asya'nın Tiyen Şan dağlarına ve Anadolu'daki Toros dağlarını da içine alan tüm Avrasya'yı kapsayan geniş bir bölgede, Türk- Moğol olarak adlandırılan iki büyük bozkır kültürünü birleştirerek Timurlu Devletini kurmuştur. Timurlularda bozkır çevresinde oluşan eski Türk inanç ve yaşam tarzının İslam inancıyla bütünleşmesinin izleri görülmektedir. Timurlularda yas geleneğinin temelleri Şamanizm'e dayanmakta ve geçmişi Hunlara kadar uzanmaktadır. Bu gelenek, bir takım yas ritüelleri olarak bilinen baş açmak, ağlamak, sarığı yere çarpmak, üst baş yırtmak, kara ve gök renkli matem elbiseleri giymek, ölü aşı (yoğ töreni) vermek, ağıt yakmak ve Türklerin İslam dinini kabulü ile Kur'an-ı Kerim okumak, sadaka vermek gibi uygulamalarında eklenmesiyle devam eder. Türk kavimlerinin Orta Asya'dan Anadolu'ya ve Avrupa'ya yayıldığı tüm sahalarda ölüm sonrası sergilenen davranışlar büyük benzerlik göstermektedir. Eski Türk inancının hâkim olduğu Hunlar, Göktürkler zamanındaki inanç ve uygulamalar; Türk kavimlerinin İslam medeniyetiyle tanışmasında bir geçiş dönemi diyebileceğimiz Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular, Timurlular ve hatta Osmanlılar döneminde dahi kısmen devam etmiştir. Ölümle ilgili olarak Türk tarih ve kültürünün derinliklerinden günümüze ulaşan söz konusu uygulamalar, genel olarak İslâmî esaslara bağlı bir şekilde yerine getirilmekle birlikte bunların arasında yer yer İslâmiyet öncesi eski Türk inanış-

larına ait kimi inanç ve pratiklerin izlerine de rastlanmaktadır. Bilhassa da cenaze merasimleri esnasında gerçekleştirilen ritüellerin bir kısmı, Türk kültür ve töresinin bir yanısıradır. Zamanla bazı pratiklerin uygulanmasında azalma görülmesine rağmen cenaze ve ölümlle alakalı ritüeller terk edilmemiştir.

Günümüzde ölüleri anma törenleri, eski devirlerde ölümlere aş verme töreni olarak karşımıza çıkmaktadır. Ölüm sonrası tutulan yas geleneği, Anadolu ve Orta Asya'daki Türk devletlerinde hâlâ ölen kişinin meziyetlerinin bağırma derecesinde yakılan ağıtlar ile devam ettiği görülür.

İslam öncesi Türklere ait inanç, düşünce sistemi ve yas geleneklerinin izleri Timurlularda varlığını sürdürmüştür. İslam öncesi kimi inanç ve ritüellerinden olan defin törenleri, ağıt yakma geleneği, ölü aşı, mezar şekilleri ve yas alametleri gibi gelenekler, tıpkı diğer Türk devletlerinde olduğu gibi Timurlularda da İslami bir renge bürünerek varlığını sürdürmüştür.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %50; İkinci Yazar %50.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Aka, İsmail. *Mirza Şahrüh ve Zamanı (1405-1447)*. Ankara: TTK Yayınları, 1994.
- Alâeddin Ata Melik Cüveynî. *Târih-i Cihângüşâ* (tsh. M. Kazvîni). Tahran: Müessesese-yi İntişarat-ı Nigah, 1391.
- Ateş, Ahmed. *Vesiletü'n Necât: Mevlid Dede Süleyman Çelebi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1954.
- Ayalon, D. "The Great Yasa of Chingiz Khan. A Reexamination (Part A)". *Studia Islamica*. No. 33, (1971): 97-140.
- Barthold, Wilhelm. *Uluğ Beğ ve Zamanı* (çev. İsmail Aka). Ankara: TTK Yayınları, 1997.
- Bayat, Fuzuli. "Türklerde Cenaze Törenleri Bağlamında Mevlid Okuma Geleneği". *Manas Sosyal Bilimler Dergisi* 19 (2008):147-155.
- Ca'ferî B. Muhammed El-Hüseynî. *Târih-i Kebîr (Tevârih-i Enbiyâ ve Mülûk)* (çev. İsmail Aka). Ankara: TTK Yayınları, 2011.
- Develi, Hayati. "Dua ve Yas Motifi Olarak "bas aç-" Tabiri". *İ. Ü. Türkiyat Mecmuası* XX (1997): 85-111.
- Devlilioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2004.
- Devletşah Semerkandî. *Tezkiretü'ş-Şuara* C. III. (çev. Necati Lugal). İstanbul: Kervan Yayınları, 1977.
- Durmuş, Mustafa. "Türk Kültüründe Yas Rengi Olarak Mavi". *Uçmağa Varmak Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2009: 171-180.
- Ebü Bekr-İ Tihrani. *Kitab-ı Dîyarbekriyye* (çev. Mürsel Öztürk). Ankara: TTK Yayınları, 2014.
- Elçin, Şükrü. *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Eliade, Mircea. *Şamanizm-İlkel Esrime Teknikleri* (çev. İsmet Birkan). Ankara: İmge Kitabevi, 1999.
- Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı I* (haz. Muharrem Ergin). Ankara: TTK Yayınları, 1958.
- Eröz, Mehmet. *Eski Türk Dini (Gök Tanrı İnancı) ve Alevilik Bektaşilik*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1992.
- Esin, Emel. *İslâmiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş*. TKEK C. II, 1/b'den ayrı basım. Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul: 1978.
- Genç, Reşat. *Türk İnanışları ile Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1997.
- Hâfız-ı Ebrû. *Zübdetü't-Tevârih* C. 4. (neşr. Kemal Hâc Seyyid Cevadi). Tahran: Vizâret-i Ferheng ve İrşad-ı İslâmî, 1380.
- Hamdîr. *Tarih-i Habîbü's-Siyer*. C. 3. Tahran: Kitabhane-i Hayyam, 1333.
- Harman, Ö.F. "Matem". *DİA*. XXVIII. Ankara: TDV. Yayınları, 2003: 127.
- Hasan-ı Rumlu. *Ahsenü'l-Tevârih* (çev. Mürsel Öztürk). Ankara: TTK Yayınları, 2006.
- Herodot. *Herodot Tarihi* (çev. Perihan Kuturman). İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973.
- İbn Fadlan. *Seyahatname* (haz. Ramazan Şeşen). İstanbul: Bedir Yayımevi, 1995.
- İbni Arabşah. *Acâibu'l-Makdûr* (çev. D. Ahsen Batur). İstanbul: Selenge Yayınları, 2012.
- İnan, Abdülkadir. *Makaleler ve İncelemeler*. C.2. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988.
- _____. *Tarihte ve Bugün Şamanizm; Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: TTK Yayınları, 1986.

- Kalafat, Yaşar. "Türk Halk İnançlarında Ters Motifi". *Prof. Dr. Abdurrahman Çaycı'ya Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1995: 297- 307.
- Kayasandık, Ahmet. "Mıralı ve Sultansöyün Destanı-II". *Erciyes Aylık Fikir ve Sanat Dergisi* 480 (2017): 14-25.
- Kemaleddin Abdurrezzak Semerkandî. *Matla'-ı Sa'deyn ve Mecma'-ı Bahreyn*. C. I/II. (neşr. Abdul Hüseyin Nevâî) Tahran: Pejuhaşkah-ı Ulum-i İnsanı ve Muta'alat-ı Ferhengi, 1383.
- Khwandamir. *Habibu's-siyar*. C. III, II. Kısım. (çev. Wheeler M., Thackston) Cambridge, Harvard Üniversitesi Yayınları, 1994.
- Kitab-I Mukaddes*. Vahiy, 1/2-4.
- Neagoe, Manole. *Bozkırın Üç Atlısı, Atilla-Cengiz-Timur*. İstanbul: Çatı Kitapları, 2011.
- Nizamüddin Şâmî. *Zafername*. (çev. Necati Lugal) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi: 1987.
- Örnek, Sedat Veyis. "Anadolu Folklorunda Yas". *I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri*. Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1974: 399-409.
- Parlatır, İsmail. *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yargı Yayınları, 2011.
- Rejepova, Arazgül. *Timurlarda Kültürel Hayat ve Sultan Hüseyin Baykara Dönemi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, 2019.
- Roemer, Hans R. "Timurlular". *İA*. C.12/1. İstanbul: MEB Yayınları, 1979: 346-376.
- Roux, Jean-Paul. *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001.
- Sümer, Faruk. *Oğuzlar (Türkmenler)*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1992.
- Şerefüddin Ali Yezdi. *Emir Timur (Zafername)*. (çev. D. Ahsen Batur) İstanbul: Selenge Yayınları, 2013.
- Tacı's-Selmânî. *Tarihnâme*. (çev. İsmail Aka) Ankara: TTK Yayınları, 1999.
- Topaloğlu, Fatih. "Şia'da Kerbela Mateminin Ortaya Çıkışı ve Eski İran Kültürüyle İlişkisi". *Çeşitli Yönleriyle Kerbela (Tarih Bilimleri)* I. Sivas: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010: 501-509.
- Türkmen, Fikret. "Halk Edebiyatında Ali Şir Nevayî İle İlgili Yaratmalar". *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sos. Bil. Enst. Dergisi* IV/1, (Bahar 2002): 25-35.
- Uludağ, Süleyman. "Ağıt". *DİA*. C. I Ankara: TDV Yayınları, 1988.
- Ünver, Günay ve Güngör, Harun. *Başlangıçtan Günümüze Türklerin Dini Tarihi*. Ankara: Berikan Yayınları, 2015.
- Yalçın, Alemdar. *Benim Devletim Tüzükat-ı Timürin ve Cengiz Yasası Timur Doğu Devlet Yapılarına Giriş I*. İstanbul: Fetih Yayınevi, 1974.
- Yusuf Has Hacib. *Kutadgu Bilig*. (çev. Ayşegül Çakan) İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2015.
- Yücel, Yaşar. *Timur'un Ortadoğu-Anadolu Seferleri ve Sonuçları (1393-1402)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989.

the regional music culture. In this research, the phenomena of “Gazel” and “Gazelhan”, which are one of the nourishing sources of the central music culture and continue to exist intensively in the Eastern Anatolia-Southeastern Anatolia regions, have been examined in Erzurum province. During the research process, the important representatives of this culture in the region were examined through participatory observation method and these people were tried to be given meaning in their natural environment, the tradition they represent and the musical structure created by this tradition. Based on the data obtained, the paper tries to clarify what this culture means for the people of the region, what it contributes to the central music culture, and its meaning for the people who are the carriers of this culture. The tradition of Gazel and Gazelhan, which is widespread in Erzurum and its surroundings, contributes to the national music culture, especially the regional, and the works produced in the form of religious music have become widespread and added to the national music repertoire. The musical works that are composed in different forms and genres in terms of musical structure reflect primarily the melodic memory of the environment in which they exist, and these works are generally shaped in a way close to the genre of folk music. The lyrics are chosen from the poem corpus belonging to the important thinkers of the region, and thus the poems of these thinkers, whose names are identified with the region, reach a wider audience through music. In parallel with this, the religious teachings prevailing in the region are disseminated by means of works produced within the gazel tradition and a life style associated with these religious teachings is concretized thanks to this tradition. Those who represent this tradition display a life in accordance with these religious teachings in the society and are seen as having love and respect within this framework. Gazelhan and the gazel playing tradition, like every living tradition, goes through a change in parallel with the developments all around the world and includes different practices in time, provided that the essence is preserved. During the aforementioned process of change, some phenomena such as instrument, place, performer in this tradition and the tradition itself partially adapt to the changing conditions. Thanks to this non-static structure, it penetrates more into the society through music and continues to be alive in every period thanks to this change.

Keywords

Folklore, gazel, gazelhanlık, religious music, field research.

Giriş

Müzik sanatı, yüzyıllar boyunca toplumsal yaşamın en önemli bileşenlerinden birisi olmuş ve halkın iç dünyasının aktarımında önemli bir araç olarak işlevselleşmiştir. Toplumsal olarak önem atfedilen her türlü olay, olgu, alan ve durum içerisinde insani hislerin ve yaşanmışlıkların önemli bir ifade yolu olmuştur. Akın’ın da ifade ettiği üzere; “halk bilgisi ürünlerinin yaratım ve aktarımında müziğin işlevsel olarak en etkin kullanıldığı alanlardan biri de hiç şüphesiz ritüellerdir. Ritüeller, halka ait olan geleneksel ve kültürel birikimin üretildiği, yaşatıldığı ve gerektiğinde güncellendiği uygulamaların bütünü temsil eder” (Akın 2020:177). Metin, dramatizasyon ve müzik, genellikle bu ritüellerin bütün toplum uygulamalarında görülen başlıca dinamikler, ortak noktalardır. Bu iç dinamiklerin ritüeldeki yeri ve önemi ritüelin katılımcıları olan kişiguruplar tarafından belirlenmekte, müzik ise ritüelin etkisini, kalıcılığını sağlamlaştırmada en önemli pekiştiricilerin başında yer almaktadır. Köprülü’nün de belirttiği üzere; “bütün toplumlarda, ilk manzum metinlerin ayinlerde, müzik ve dans eşliğinde icra edildiği bilinmektedir. Mutlak suretle dini mahiyette olan bu ilk ritüellerde şiirin yaratım ve aktarımından ritüel içerisindeki danslara kadar, geleneğin yaratılmasında musiki belirgin bir şekilde rol almaktadır” (Köprülü 2012: 66-67).

Toplumsal ritüellerle çok yakından ilişkili olan âşıklık ve benzer geleneklerin kökenleri Türklerin İslamiyet’i kabulünden önceki dönemlere dayanmaktadır. Nitekim Şamanlar ve âşıklar arasındaki ruhsal, söylemsel benzerliklerin yanı sıra tarihsel süreç incelendiğinde görülecektir ki; “günümüz âşıklık geleneğini oluşturan bilgiler, eski usta âşıkların yüzlerce deyiş ve hikayeleri kültürel belleğimizde derin izler bırakmış, farklı mekânlarda biçim, içerik açısından değişikliklere uğramış, “Altay Şamanlığının gelenekleri” yüzyıllar içinde telden tele dilden dile günümüze dek gelmiştir” (Erdener 2019: 65, Oh ve Jo’arev 2013: 63-73, Şimşek 1995: 12, Köprülü 2004: 27-31, Budak 2000: 29).

Âşıklık geleneği ve destan anlatıcılığında büyük ölçüde etkin olan müzik olgusu, benzer tüm geleneklerin üretimini yanı sıra aktarımında da ön sırada yer almaktadır. Bu sebeptir ki bahsi geçen geleneklerin yaşatılması sadece toplumsal yaşantıyı değil aynı zamanda Türk müzik kültürünü de doğrudan etkilemektedir. Öyle ki bu geleneklerin yaşatılma süreci içerisinde ortaya çıkan ve ulusal müzik kültürüne taşınabilen eserler, Türk müziği repertuarının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Yüzyıllar boyunca Türk müzik kültürünün önemli bir üretim kolunu kuramsal sisteme bağlı olarak eser üretimi yapan besteciler oluştururken, büyük ölçüde profesyonel bestecilik yönü olmayan ve genellikle irticali olarak eser üretimi yapan âşıklar, destan anlatıcıları ve benzer geleneklerin temsilcileri yöresel özellikler taşıyan müzik eserlerinin üretiminde ön planda yer almıştır.

Bu araştırmada, Erzurum çevresinde yaygın olarak görülen gazel türü ve gazelhanlık geleneği inceleme altına alınmıştır. Bu geleneğin iç dinamikleri ortaya konulurken Türk sanat müziğinde de yer alan gazel ve gazelhanlıkla olan ilişkiler incelenmiş, yöredeki bu müzik kültürü saha araştırmasında yapılan görüşme ve gözlemlerden elde edilen veriler ışığında ayrıntılarıyla ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, yörede konu ile ilgili kaynak kişilerden olan Abdurrahman Demir ile 24 Mayıs 2018-08 Eylül 2018, en bilinen gazelhanlardan Engin Dal ile 11 Nisan 2018-07 Mart 2020, Nasuh Cinsilî ile 22 Aralık 2018, Zekai Kaplan ve M. Zeki Taştan ile 09 Eylül 2018-03 Aralık 2018 ve Ahmet Katmer ile 17 Mart 2019 tarihlerinde doğrudan görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler haricinde 2018 yılı Ocak ve 2019 yılı Aralık ayları arasında bölgede düzenlenen yaklaşık 14 gazelhan toplantısına katılımcı gözlemci olarak iştirak edilmiştir.

Gazel ve Erzurum’da Gazelhanlık Geleneği

“Arap Edebiyatında gazel bir nazım şekli olmayıp kasidelerin başında aşktan, sevgiliden söz eden bölümlere verilen addır ve "nesib" karşılığında kullanılmıştır. Daha sonraları şairin aşk, sevgili, şarap, bahar gibi coşkulu haller karşısındaki duygularını anlatan şiirlere uzun yahut kısa olsun gazel denilmiştir” (İpekten 1996:40). Kelime anlamı: “Kadınlar için söylenen güzel ve aşk dolu söz’ dür.” (Pala 1995:200). Araplardan İranlılara ve onlardan da Türklere geçmiştir. Üç büyük İslam edebi dili dışında kalan dillerde de (Urdü, Puştü, Malay vs.) gazel formu revaçtadır. Batılı şairler de bu şekilde şiir söylemişler hatta bazıları aruz kullanmışlardır” (Öztuna 1969:227). “Bunun en bilinen örneklerinden birisi Goethe’dir ki Goethe Hafız’ı taklide çalışmış ve onun gibi gazeller yazmıştır” (Özgü 1952:100).

“Türk sanat müziği literatüründe kullanılan gazel kelimesi ise müzik türüne karşılık gelmektedir. Özkan’a göre; saz mûsıkisindeki taksim insan sesi ve sözle yapılandır” (1984:107). Gazeller herhangi bir ritmik kalıba bağlı kalmadan, büyük ölçüde doğaçlama melodilerle okunur ve icra zenginliği tamamen gazeli okuyan kişinin müzikal yeteneği ile doğru orantılıdır. Ancak bu serbestlik gazellerin her okunuşunda farklı melodilerle icra edildiği anlamı taşımamaktadır. Nitekim günümüzde icra edilen gazellerin büyük bir kısmında sabit bir melodi bulunmaktadır. Bu melodi kalıbı üzerinde, icracının yorumuna bağlı olarak çok az değişiklikler yapılmakta ve icra sırasında temel melodik yapı korunmaya çalışılmaktadır. Bu nedendir ki Racy’nin ifadesiyle; “son derece sofistike bir sanat, olağanüstü beceri, yetenek ve esin gerektiren duygulanımlı bir ifade olarak görülür” (2007:142). “Gazelde güfteler, özellikle klasik devirde hemen her zaman klasik edebiyatın nazım şekillerinden gazel türündeki şiirlerden seçilmiştir. Ancak gazellerin çoğunlukla iki beyitinin kullanıldığı, gazel icrasında bazen rubailerin daha sonraki dönemlerde şarkı veya murabbarın da güfte olarak kullanıldığı görülmektedir” (Özkan 1996:442).

Gazel kelimesinin yerel kullanımı yukarıda bahsi geçen anlamlardan kısmi olarak farklılıklar göstermektedir. Erzurum'da olarak gazel, Türk sanat müziğinde doğaçlama melodi ile icra edilen müzik biçiminin aksine, yine doğaçlama olarak fakat belli melodilere dini içerikli sözlerin giydirilmesiyle oluşturulan ve yöresel üslup taşıyan başka bir müzik türüne verilen addır. Türk sanat müziğindeki gazel türüyle olan kısmi ilişkisi ise yörede gazel olarak icra edilen eserlerin bazılarında usulsüz ve tamamen doğaçlama melodilerin de kullanılabilmesidir.

Genellikle Orta, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde rastlanan bu müzikal tür, bölgeden bölgeye hatta yöreden yöreye kısmi icra farklılıkları da göstermektedir. Gazelhanlık kültürünün yaşadığı ve yoğun görüldüğü şehirler arasında Urfa, Elazığ, Antep, Erzurum gibi şehirler önemli merkezler olarak sayılabilir. Bu şehirlerin hemen hepsinde gazel kelimesi büyük ölçüde Türk sanat müziğinde var olan müzik türüne işaret etmekte iken Erzurum ve civarındaki gazeller diğer bölgelere göre kısmi olarak farklılık göstermektedir. Dolayısıyla Erzurum ve çevresindeki gazel türü, Türk sanat müziğindeki gazel türünden büyük ölçüde farklılaşmaktadır.

Erzurum çevresinde gazelhanlık kültürünün tam olarak ne zaman ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, alanyazın taramasında bu kültürün başlangıcına dair yazılı kaynağa da pek rastlanmaz. Konu ile ilgili ancak sözlü kaynaklardan bilgi edinilebilmektedir. Yörede bulunan yaşlı gazelhanlardan elde edilen bilgiye göre; bu kültürün bölgedeki önemli mütefekkirlerle başlayan tasavvufi hareketlilik ile paralellik gösterdiği ve XX. yüzyılın başıyla birlikte yoğun olarak görülmeye başlandığı anlaşılmaktadır. Nitekim sadece gazel türünde değil diğer müzik türlerinde de güfte bakımından etkin kişiler listesinde Erzurumlu Kami ve Erzurumlu Zikri gibi isimler anılmaktadır (Düzgün 2009: 217-227, Düzgün 2007: 93-101). Gazel olarak bestelenen ve okunan eserler güfte bakımından da ele alındığında, bu iddiayı doğrular şekilde özellikle Erzurumlu İbrahim Hakkı, Alvarlı Muhammed Lütfi Efendi (Alvarlı Efe) ve Ketencizade Mehmed Rüştü gibi bölgeyle bağlantılı mutasavvıflar öne çıkmaktadır. Öyle ki bu üç mütefekkirin şehirde oluşturduğu sosyo-kültürel ortamın, gazelhanlık kültürünün beslediği ana kaynak olduğunu söylemek mümkündür.

Erzurum ve çevresinde genel anlamda etkili olan müzik türü, Türk halk müziğidir ve bölgede âşıklık geleneğinin etkisi hissedilmektedir. Merkez ve merkeze yakın ilçelerde kendine has geleneksel oyunlar ve müzik karakterine sahip olan Erzurum'un, kuzey ilçelerinde genellikle horon ve Karadeniz kültürü, güney ilçelerinde ise Güney Doğu müzik kültürünün yansıması ile halayların etkisi de görülebilmektedir. Halk müziğinin yanı sıra şehir kültüründe Türk sanat müziğine ilişkin faaliyet türleri de bu anlamda dikkate değerdir ki Erzurumlu İbrahim Hakkı ve Alvarlı Muhammed Lütfi Efendi'ye ait güftelerin yer aldığı sözlü eserlere, Türk sanat müziği repertuarında sıkça rastlanmaktadır. Zira bestecilik ve icracılık bağlamında Erzurumlu Hasib Dede, Kemani Haydar Telhüner, İsmail Hakkı Fencioğlu, Osman Nuri Özpekel gibi isimler de bu anlamda zikredilebilir. Faaliyet yoğunluğu açısından bakıldığında şehir kültürüne Türk halk müziğinin daha ağırlıklı olarak hâkim olduğunu söylemek mümkündür (Kurnuç 2005: 19-111). Özellikle Türk halk müziğindeki müstезat ve tıyan türleriyle birlikte oyunlu türlerden olan bar'lar, bu anlamdaki yöresel farklılık ve zenginlik olarak ortaya çıkmaktadır. Halk müziğinin icra edildiği sohbet toplantıları açısından da bölgenin diğer şehirlerine göre farklı karakter taşımaktadır (Bulut 1984: 93-94). Bahsi geçen müzikli faaliyetlerin yanı sıra günümüzde âşıklık geleneğinin önemli merkezlerinde biri de Erzurum'dur. Bu gelenek içerisindeki bade içme, Erzurumlu Âşık Sümmani ve Çıldırılı Âşık Şenlik'le başlayan bir anlayıştır. Erzurumlu âşıklar içerisinde kalem şuarasından

Erzurumlu Emrah da bu anlamda dikkat çekmekte, Sümmani ve Emrah'la birlikte âşıklık geleneğine yol veren kolların oluşmasında da bölge ciddi önem taşımaktadır.

Dinamik yapı bakımından gazelmanlık ve âşıklık geleneği arasında çok ciddi benzerliklerin olduğu görülmektedir. Durağanlıktan uzak, üretimin devam ettiği ve genellikle âşıklık geleneğinde tasavvufî öğretilerin aktarımını amaç edinen bir müzik kültürü olması, âşıklık geleneğine kısmi olarak yakın olan yönüdür. Büyük ölçüde halk müziğinin din dışı bölümüne ilişkin üretim kaynağı olan âşıklık geleneğine paralel olarak, bu müziğin dini tarafı gazelmanlık geleneğinde tecessüm etmektedir. Böylece, usta malî eserler icra ederek geleneği geçmişten günümüze taşıyan âşiklarda olduğu gibi gazelmanlık geleneğinde de kültürel aktarım amaç edinilmektedir. Bu sebeptendir ki gazelmanlar da güftelerinde bölge mütefekkirlerine ait dini konuları işleyen şiirleri tercih etmekte ve gelenek bu şiirleri ortaya çıkaran ve toplumda yer bulmuş önemli şahsiyetlerden beslenmektedir. Âşıklık geleneğinde aktarımı yapılan kültürel mirası çoğunlukla dindışı güftelerle anlatılan sosyal konular işlenirken, gazelmanlık geleneğinde daha çok mütefekkilere ait dini güfteler, öğretiler ve bu güftelere giydirilmiş melodilerden oluşmaktadır. Her iki geleneğe de gerek müzik gerekse güfte açısından kültürel miras aktarımı ön plana çıkmaktadır.

Yörede kullanılan gazelman kelimesi, her ne kadar Türk sanat müziğindeki gazelmanlık ile birebir örtüşmese de yörede bu tip dini müzik eserlerinin sergilendiği, dinlendiği, beğeni bulduğu topluluklarda yoğunlukla tercih edilmektedir. Alan araştırması sürecinde yapılan görüşmelerde gazelmanların bu terimi, kendilerinden önce icra yapılan ortamlarda (dergâhlarda, dini toplantılarda, zikirlerde...) kullanıldığına yönelik ifadeler mevcuttur. Gazelman teriminin, toplumca tanınan mütefekkilere seçilen sözlere melodi giydirme yoluyla icra yapma yeteneği olan kişilere verilen bir sıfat ve unvan olduğu anlaşılmaktadır.

Erzurum Yöresinde Gazel ve Gazelmanlar

Yörede gazel türü olarak bilinen ve icra edilen eserler, Türk sanat müziğindeki gazellerden biçimsel olarak farklılık arz etmektedir. Genellikle tasavvuf ehli ve tarikat mensubu kişiler tarafından icra edilen bu gazeller, Türk sanat müziğindeki serbest tarzlı ve irticali nağmelerle icra edilen müzik biçiminin aksine, belli melodik kalıplara bağlı olarak usullü veya kısmi usullü olarak icra edilmektedir. Türk sanat müziğindeki gazelerde olduğu gibi, yöredeki gazellere de icra esnasında çalgı eşlik edebilmekte ve eserlerin büyük bir çoğunluğu AEU 24 (Arel-Ezgi-Uzdilek) ses sitemine göre ayrıntılı bir şekilde notaya alınabilmektedir. Dolayısıyla titiz bir tespit ve tasnif işleminin ardından bu eserler notaya alınarak, Türk sanat-halk müziği repertuarına aktarılabilir. Gazellerin icrasında ses güzelliği, çalgı icra becerisi gibi maharetlerden ziyade bölgeye ait mutasavvıf ve şairlerin külliyatlarındaki şiirlere olan hâkimiyet, icracı bağlamında daha çok ön plana çıkmaktadır. Fakat bu durum icracıların müzikle ilgili olan maharetlerinin düşük olduğu anlamı taşımamaktadır. Bölgede tanınan icracıların birçoğu ses güzellikleri ve melodi hafızalarıyla da ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla bu kültürün üretimi ve taşınmasında müzik yeteneği de rol oynamaktadır.

Gazelman kültürünün geleceğe taşınmasında en önemli unsurlardan biri de bu kültürün ürettiği ve büyük bir yekûn oluşturan dini içerikli müzik eserleridir. Bu kültüre ait eserlerin müzikal yapılarının nasıl olduğu konusunun ortaya konması amacı ile, birkaç örnek eserin analizine bakmak yerinde olacaktır.

Gazelmanlık geleneği içerisinde yörede icra edilen ve güftesi Alvarlı Muhammed Lütfi Efendi'ye (Alvarlı Efe) ait olan, Kameri Hikmet Cemalin Mihri Mücella Mıdır? adlı eser örneği Abdurrahman Demir tarafından seslendirilmiştir.

YÖRESİ
ERZURUMDERLEYEN
AHMET FEYZİ/H.TAHSİN SOMBÜLLÜGÜFTE
ALVARLI M.LÜTFİ EFENDİDERLEME TARİHİ
2018KAYNAK KİŞİ
ABDURRAHMAN DEMİR**KAMERİ HİKMET CEMALIN
MİHRİ MÜCELLA MIDIR?**NOTAYA ALAN
H.TAHSİN SOMBÜLLÜ

SAZ

KA ME RI HİK MET CE MÂ LIN MİH RI MÜ CEL LÂ Mİ DIR . .
GÜL GÜ LIS YÂ Nİ RI SÂ LET KAT ME RI VAH DET LE RİN . .
BU MU HAM MED LÜT Fİ YA EY LE ŞE FA AT YÂ RE SUL . .

KA ME RI HİK MET CE MÂ LIN MİH RI MÜ CEL LÂ Mİ DIR . .
SAH NE Sİ NEN DE A ÇIL MİŞ GEN NE Tİ Â LÂ Mİ DIR . .
BU MU HAM MED LÜT Fİ YA EY LE ŞE FA AT YÂ RE SUL . .

DER YA YI RAH MET CE MÂ LIN AR Sİ MU AL LÂ Mİ DIR . .
KİL KA BUL EY NÜ RI MEV LÂ DER GA HA FED LÂ Mİ DIR . .

DER YA YI RAH MET CE MÂ LIN AR Sİ MU AL LÂ Mİ DIR . .
SAN NE Sİ NEN DE A ÇIL MİŞ GEN NE Tİ Â LÂ Mİ DIR . .
KİL KA BUL EY NÜ RI MEV LÂ DER GA HA FED LÂ Mİ DIR . .

KAMERİ HİKMET CEMALIN MİHRİ MÜCELLA MIDIR?
DERYAYI RAHMET CEMALIN ARŞI MUALLÂ MIDIR?GÜL GÜLISTANI RİŞÂLET KATMERİ VAHDETLERİN
SAHNESİNENDE AÇILMIŞ CENNETİ ÂLÂ MIDIR?BU MUHAMMED LÜTFİYE EYLE ŞEFAAT YÂ RESUL
KİL KABUL EY NÜRİ MEVLÂ DERGAHA FEDLÂ MIDIR?**Ş.1: Alvarlı Muhammed Lütfi Efe Güfteli Örnek Eser**

Kameri Hikmet Cemalin Mihri Mücella Mıdır? adlı eser Hüseyini makam dizisinde olup Sofyan usulüyle ölçülendirilmiştir. Zemin bölümü inici-çıkıcı seyir karakterinde ve Hüseyini 5li içerisinde seyredir. Nakarat bölümü ise Uşşak 4lü içerisinde seyreden melodi örgüsüne sahiptir. Eser a+b şeklinde iki cümleden oluşan tek bölümlü şarkı biçiminde olup TRT repertuarına kayıtlı değildir. Güfte ise 15'li hece ölçüsü ile yazılmıştır. Güfte sahibi Alvarlı Efe, gazelhanların güfte seçimindeki ilk tercih ettikleri mütefekkir olup, halk tarafından büyük ölçüde bilinen bu güfteler yörede gazel kültürünün yaygınlaşmasında büyük rol oynamaktadır. Eseri seslendiren Abdurrahman Demir ise 1947 yılında Erzurum'da doğmuştur. Çocukluk yaşlarında Alvarlı Efe'nin toplantılarına babası ile katılan son jenerasyon kişilerdendir. Demir, TRT THM Erzurum yöresi repertuarına kaynak kişi olarak katkı sağlayan, yörenin müzik kültürü içerisinde yoğrulmuş, bar oynayan ve dernek faaliyetlerinde bulunan kamu emeklisidir.

Gazelhanlık kültürü içerisinde icra edilen çoğu eser güftesi Alvarlı Efe'ye ait olmasına rağmen farklı şahsiyetlere ait güftelerin de gazel olarak bestelenip icra edildiği görülmektedir. Bu güftelerden bazıları Erzurumlu Zikri'ye aittir. Zikri güfteli Gönül Bahçesini Seyran Eyledim adlı eser örneği Nasuh Cinisli (Kebabçı Hafız) tarafından seslendirilmiştir.

YÖRESİ
ERZURUM

KAYNAK KİŞİ
NASUH CİNİSLİ (KEBAPÇI HAFIZ)

GÜFTE
ZİKİRİ

DERLEYEN
H. TAHSİN SÜMBÜLLÜ/AHMET PEYZİ

DERLEME TARİHİ
2018

NOTAYA ALAN
H. TAHSİN SÜMBÜLLÜ

GÖNÜL BAHÇESİNİ SEYRAN EYLEDİM

GÖ NÜL BAH ÇE Sİ Nİ . . . SEY RAN EY LE DİM . . .
GÖ NÜL Mİ ZA CİN DAN . . . AL MIŞ BU REN Gİ . . .

BÜL BÜL LE Rİ MAH ZUN . . . GÜL LER PE Rİ ŞAN . . .
BAK SAN HA KI KAT TE . . . BU LUN MAZ DEN Gİ . . .

SOL MUŞ ÇI ÇEK LE Rİ . . . BO ZUL MUŞ REV NAK . . .
ZİK Rİ SEN TERK EY LE . . . A DÜ YE CEN Gİ . . .

E SEN RÜ Zİ GÂR DAN . . . DAL LAR PE Rİ ŞAN . . .
BAK TIM VÜ CÜ DUM DA . . . HER YER PE Rİ ŞAN . . .

I
GÖNÜL BAHÇESİNİ SEYRAN EYLEDİM
BÜLBÜLLERİ MAHZUN GÜLLER PERİŞAN
SOLMUŞ ÇİÇEKLERİ BOZULMUŞ REVNAK
ESEN RÜZİGÂRDAN DALLAR PERİŞAN

II
YAĞMURLAR YAĞMIYOR BİTMİYOR LALE
ACABA HÂLİMİZ BÖYLE Mİ KALA
RAHMET DERİNASINDAN GELEN BU ELE
SEHERLERDE ESEN YELLER PERİŞAN

III
ŞEÇERLER KURUMUŞ AÇILMAZ GÜLLER
KASAVET BAĞLAMIZ ÖTMEZ BÜLBÜLLER
DEDİM KAÇAMI GİDEM KALSIN BU ELLER
HER ETRAFI BAKTIM YOLLAR PERİŞAN

IV
TAHAMMÜL KALMADI GÜNDÜZ NE GECE
DİNLE BU RAZİMİ EYLE NETİÇE
DİLERİM MEVLAYA EDEM İLTİCA
AĞIZDA DUAYA DİLLER PERİŞAN

V
BİNALARI OLMUŞ SANKİ ÇÖLİSTAN
KURUMUŞ BAĞLARI ŞOL ARABİSTAN
DEDİM TAMİR EDEM HOŞ OLA BOSTAN
BAKTIM VÜCUDUMDA KOLLAR PERİŞAN

VI
GÖNÜL MİZACINDAN ALMIŞ BU RENĞİ
BAKSAN HAKİKATTE BULUNMAZ DENGİ
ZİKİRİ SEN TERK EYLE ADÜYE CENGİ
BAKTIM VÜCUDUMDA HER YER PERİŞAN

Ş.2: Zikri Güfteli Örnek Eser

“Gönül Bahçesini Seyran Eyledim” adlı eser, tam olarak bir makamsal ses dizisine uygunluk göstermemekle birlikte, melodi Uşşak makamının 4. derecesinde karar veren a+a¹ şeklinde tek bölümlü bir şarkı biçimindedir. Eser düyek usulünde bestelenmiş ve kulakta kalıcılığı yüksek olan melodilerden oluşturulmuştur. Eser TRT Repertuarına kayıtlı değildir. Güfte ise 11’li hece ölçüsü ile yazılmıştır. Kaynak kişi olan Nasuh CİNİSLİ, 1945 yılında Erzurum’un CİNİS köyünde doğmuştur. Çocukluk yaşlarda dergahlarda yetişmiş, Şeyhi Rasim Baba’nın tedrisinden geçmiştir. Yoncalık mahallesinde kebabçılık yapmış ve birçok gazelhan yetiştirmiştir. Nasuh CİNİSLİ, makalenin yayımlanma sürecinde vefat etmiştir. Bu durum, kültür aktarımı açısından kayıp olarak görülmekte ve alt kültüre yönelik derleme faaliyetleri ile müzik verilerinin kayıt altına alınması gerekliliğini de öne çıkarmaktadır.

Gazelhanlık geleneği içerisinde tercih edilen güfteler arasında halk edebiyatı şahsiyetlerini de görmek mümkündür. Özellikle Erzurumlu Emrah ve Sümmâni’nin dini temalı güfteleri de bu gelenek içerisinde de yer bulmaktadır. Aşkılık geleneğiyle ortak payda oluşturan bu durum, her iki geleneğin birbirini beslediği ve birbirinden de beslendiği sonucunu da doğurmaktadır ve bu ortaklığı eserler üzerinden örneklendirmektedir.

Erzurumlu Emrah güfteli “Ben de Bu Dünyaya Geldim Geleli” adlı eser Abdurrahman Demir tarafından seslendirilmiştir.

YÖRESİ
ERZURUM

KAYNAK KİŞİ
ABDURRAHMAN DEMİR

**BEN DE BU DÜNYAYA
GELDİM GELELİ
(Emrah'tan)**

DERLEYEN
H. TAHSİN SÜMBÜLLÜ

DERLEME TARİHİ
2018

NOTAYA ALAN
H. TAHSİN SÜMBÜLLÜ

(SAZ)

BEN DE BU DÜN YA YA GEL DİM . GE . LE Lİ BE NİM U CU DÖN MEZ

HAR MA . NİM . Mİ VAR KÜ ÇÜK TEN BU AŞ KA DÜŞ TİM . DÜ . ŞE Lİ

BU AŞ KI ÇEK ME YE DER MA . NİM . Mİ VAR . DER MA . NİM . Mİ VAR .

DER MA . NİM . Mİ VAR . DER MA . NİM Mİ VAR (SAZ)

I.
BEN DE BU DÜNYAYA GELDİM GELELİ
BENİM UCU DÖNMEZ HARMANIM MI VAR
KÜÇÜKTEN BU AŞKA DÜŞTÜM DÜŞELİ
BU AŞKI ÇEKMEYE DERMANIM MI VAR

II.
EĞER AŞIK İSEN ÇANANA YETİR
EĞER TABİP İSEN ÇAREMİ GETİR
BANA DERLER GAM YÜKÜNÜ SEN GÖTÜR
BENİM GÖTÜRMEYE KERVANIM MI VAR

III.
EMRAH DER Kİ YALAN OLDU O GÜNLER
ZEHRİ OLDU NUŞ ETTİĞİN ŞEKERLER
GÜZEL SEVER DİYE ADIM ÇEKERLER
BENİM SENDEN BAŞKA ÇANANIM MI VAR

Ş.3: Erzurumlu Emrah Güfteli Örnek Eser

“Ben de Bu Dünyaya Geldim Geleli” adlı bu eser TRT THM Repertuarına kayıtlı değildir. Hem âşıklık geleneği hem de gazelmanlık geleneği içerisinde “Emrah” mahlaslı bu esere rastlamak mümkündür. Hüseyini makamı dizisinde ve Devr-i turan usulündedir. Gazel a+b cümlelerinden oluşmuş tek bölümlü şarkı biçimindedir. Eserde kullanılan güfte 11’li hece ölçüsüne sahiptir.

Yine Erzurumlu Emrah güfteli örneklerden olan “Tarikat Aşkının Mestaneleri” adlı Uşşak makamında ve Sofyan usulündeki eser Nasuh Cinisli tarafından seslendirilmiştir.

YÖRESİ
ERZURUM

KAYNAK KİŞİ
NASUH CİNİSLİ (KEBAPÇI HAFIZ)

GÜFTE
ERZURUMLU EMRAH

DERLEYEN
H. TAHSİN SÜMBÜLLÜ/AHMET FEYZİ

DERLEME TARİHİ
2019

NOTAYA ALAN
H. TAHSİN SÜMBÜLLÜ

TARİKAT AŞKININ MESTANELERİ

TA RI . KAT . . . AŞ . KI . NIN . . . MES TA NE . . . LE . . . RI . . .
A SI . KI . . . SA . DIK . LAR . . . CE KER . LER . . . ES . . . MA . . .
GEL DİN . LE . . . EM . RA . HI . . . EY EH . LI . . . HÜ . . . NER . . .
BEZ MI . HA . . . KI . KAT . TEN . . . ŞA RAP . GÖS . TE . . . RİR . . .
AŞK İ . LE . . . O . LUR . LAR . . . A LEM . DE . RÇS . . . VA . . .
ŞEH Rİ . HA . . . KI . KAT . TEN . . . GE TİR . MİŞ . HA . . . BER . . .
MA RI . FET . . . BAH . RI . NIN . . . DÜR DA . NE . LE . . . RI . . .
SU RE . TI . . . LEY . LA . DAN . . . Sİ RE . TI . MEV . . . LA . . .
GÜN DE . BİN . . . A . MEL . DEN . . . KİŞ Fİ . BİR . EY . . . LER . . .
DER YA . YI . . . HİK . MET . TEN . . . HA BAB . . . GÖS . TE . . . RİR . . .
CE MA . LİN . . . ARZ . E . DİP . . . Hİ CAP . . . GÖS . TE . . . RİR . . .
SAN KI . İ . . . KI . YUZ . LU . . . KI TAP . . . GÖS . TE . . . RİR . . .

I
TARİKAT AŞKININ MESTANELERİ
BEZM-İ HAKİKATTEN ŞARAP GÖSTERİR
MARİFET BAHRİNİN DÜRDANELERİ
DERYA-YI HİKMETTEN HABAB GÖSTERİR

II
AŞIK-I SADIKLAR ÇEKERLER ESMÂ
AŞK İLE OLURLAR ALEMDE RÜSVA
SURET-İ LEYLA'DAN SİRET-İ MEVLA
CEMALİN ARZEDİP HİCAP GÖSTERİR

III
GEL DİNLE EMRAH'I EY EHL-İ HÜNER
ŞEHİR-İ HAKİKATTEN GETİRMİŞ HABER
GÜNDE BİN AMELDEN KEŞF-İ BAB EYLER
SANKİ İKİ YÜZLÜ KİTAP GÖSTERİR

Ş.4: Erzurumlu Emrah Güfteli Örnek Eser

“Tarikat Aşkının Mestaneleri” adlı eser, Uşşak 4lü içerisinde seyreden bir ezgi ör-
güsüne sahiptir. Sofyan usulünde icra edilen eser, a+a¹ şeklinde tek bölümlü şarkı biçimindedir. 4 ses aralığına sahiptir. Eser TRT Repertuarına kayıtlı değildir. Güfte ise 11’li hece ölçüsü ile yazılmıştır.

Yörede gazel olarak adlandırılan bu eserlerin müzikal analizinin yanı sıra kültürel açıdan önem arz eden diğer noktalarına da kısaca bakmak yerinde olacaktır. Nitekim bu anlamda en önemli husus, eser üretiminin kaynağı olan bu kültürel yapıyı derinlemesine analiz etmektir.

Gazelhanlık geleneğinin en önemli karakteristik özelliklerinden biri, çalgı icrası hususudur. Bu durum, Gazelhanlık geleneğini kısmi olarak aşıklık geleneğiyle ortak paydada buluşturmaktadır. Aşıklık geleneğinde çalgı, asıl itibarıyla söz ve tasavvufi düşüncenin müzik kültürüne dönüşümüne aracılık eden bir unsurdur. Aşık icralarında kullanılan çalgılar, icracı tarafından büyük öneme haiz görülür. Anadolu’nun birçok bölgesinde bu saygının getirisi olarak mekânın en görülebilir yerine asırlar muhafaza edilir. Gazelhanlık geleneğinde de durum pek farklı değildir ve gazelhanlar için çalgı, ritüelin en önemli öğelerinden biridir.

Gazelhanlar yapmış oldukları icra faaliyetlerinde büyük ölçüde vurmali çalgıları kullanmaktadırlar. Dini etkiden ve muhafazakâr bakış açısından kaynaklanan bu çalgı tercihi, son dönemlerde ney gibi nefesli sazların nadiren kullanımı ile de zenginleşmeye başlamıştır. Vokal icra esnasında özellikle vurma çalgılardan daire, bendir, tef ve erbâne gibi çalgılar kullanılmaktadır. Gazelhanlar tarafından bestelenen ve yaygınlaşan bazı eserlerin diğer çalgılar eşliğinde de icra edildiğine rastlamak mümkündür ki bu eserler genellikle fazlaca bilinen ve yöresel olmaktan çok ulusal sahaya taşınan gazellerdir.

Genellikle vurmali çalgılarla eşlik edilen dini müzik icralarına, dinleyicilerin vokal eşliği de söz konusudur. Fakat dinleyici topluluk, çoğu zaman bir gazelhan tarafından yönlendirilmektedir. Gazelhan, mütefekkir külliyatlarından seçtiği güfteyi daha önceden meşk zinciri yoluyla öğrendiği melodi kalıpları içerisine yerleştirmekte ve bu yolla bir nevi besteleme sürecinin oluşumunda aktif rol almaktadır. Bu süreç içerisinde, bazı gazellerin usta malı melodilerden oluştuğu görülmektedir. Dolayısıyla aynı melodi üzerine farklı güftelerin yerleştirildiği gazellere de rastlanmaktadır. Kimi gazeller ise herhangi bir usul kalıbı kullanmaksızın doğaçlama bir melodiyle başlamakta, devamında ise bilinen bir usul kalıbına uygun şekilde devam etmektedir. Birden fazla gazelhanın olması durumunda toplu icra söz konusu olabilmektedir. Gerek toplu gerekse bireysel gazel icralarında öneme haiz olan nokta, ortak kültüre bağlı kalınarak katılımcılara dini değerleri hatırlatmak, naat ve münacatlarda bulunmaktır. Aşıklık geleneğinin ana hedeflerinden birisi olan sosyal mesaj verme olgusu, gazelhanlık geleneğinde dini mesajlara dönüşmektedir ki bu mesaj iletimi esnasında her iki gelenekte çalgılar icracılar tarafından önemli görülmektedir. Her iki geleneğin çalgı tercihlerindeki farklılaşma ise büyük ölçüde usta-çırak ilişkisine dayanan gelenek temsiliyetinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Çalgı icrasında tavır olarak dergahlara mahsus özel bir tavır kullanılmakta fakat bu tavır ritmik estetik kaygısından ziyade söze eşlik amacı taşımaktadır. Kullanılan çalgının icra tekniği, icracı tarafından fazlaca dikkate alınmamakta, çalgı sadece var olan söylem biçimini zenginleştiren, vecde gelmeyi sağlayan bir yardımcı unsur olarak düşünülmektedir. Dolayısıyla çalgının kullanımına dair icracı tarafından herhangi bir çalgı eğitimi alınması zorunlu olarak görülmemektedir. Ritim çalgılarında kullanılan icra tekniğine fazlaca dikkat edilmediği, uygun ritmik yapıyı sağlamak şartıyla zaman zaman farklı darp şekilleri kullanıldığına da gözlem sürecinde şahitlik edilebilmektedir. Nitekim yapılan görüşmelerde de gazelhanların çok büyük bir kısmı, ritim icrası bağlamında özel bir eğitim almadıklarını belirtmişlerdir.

Gazel öğreniminde tamamen usta çırak ilişkisine dayalı bir öğretim yöntemi tercih edilmektedir. Fakat bu eğitim sürecinin odak noktasında müzikal davranış değişikliğinden ziyade müzik aracılığıyla verilmek istenen dini mesajın aktarımı yer almaktadır. Bu nedenle icrada, ileri düzey icra tavrı aramak yersiz bir hal almaktadır. Aynı durum icracının ses özellikleri açısından da ortaya çıkmaktadır ki icracılar ve dinleyiciler açısından sestem ziyade seçilen güfteler önem taşımaktadır. Genel ihtiyaçlara cevap verebilen bir icra tavrı ve üslubu, gazelhanların kendileri ve gazel toplantılarına katılan dinleyiciler arasında yeterli görülmektedir. Yine de ses güzelliği gazelhanlar arasında ayırıcı bir özellik olarak görülmekte, parlak bir sese sahip olan, entonasyon bozukluğu olmayan icracılar toplumca daha tanınır hale gelmektedir.

Gazelleri kuramsal açıdan kategorize etmek pek mümkün değildir. Fakat yörede icra edilen gazel yaratmaları, bağlı bulunduğu kültürün içerisindeki normlara göre sınıflandırılmaktadır. Gazelhanlarla yapılan görüşmelerde üretilen gazellerin “Oturak Makamı, Zikir Makamı ve Tatyın Makamı” olmak üzere üç farklı melodi kalıbından oluş-

tuğu belirlenmiştir. Fakat yapılan müzikal incelemede, gazelhanlar tarafından makam olarak adlandırılan olgunun, Türk sanat müziği kuramındaki makam kavramından farklı bir anlam taşıdığı dikkat çekmektedir. İcra esnasında melodiler çoğunlukla Türk sanat müziğindeki Hüseyini, Uşşak, Saba, Çargah, Segah, Hüzzam, Rast ve Mahur makam dizileri ile oluşturulurken, gazelhanlar tarafından “makam” olarak ifade edilen kavramın, ezgi bakımından değil usul açısından özellik arz eden bir terim olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, gazelhanların makam kelimesiyle gazelin performanstaki işlev özelliklerine atıfta anlaşılmaktadır ki bu terimin farklı kavramların betimlenmesine dair kullanıma, Türk halk müziğinde sıkça rastlanmaktadır (Karaduman, 2014). Örneğin, sohbet esnasında tercih edilen 5 ve 10 zamanlı usullerle icra edilen eserlere Oturak makamı/melodi kalıbı denilmekte, zikir yapılırken icra edilen 2 ve 4 zamanlı usullerin tercih edildiği eserler ise Zikir makamı/melodi kalıbı olarak ifade edilmektedir. Tatyana makamının ise daha çok doğaçlama melodili ve serbest tartımlı icra edilen eserler için kullanılan bir terim olduğu tespit edilmiştir. Tatyana ezgi kalıbı, Türk sanat müziğindeki gazel formuyla da benzerlik göstermektedir.

Gazelhanlardan Engin Dal ile yapılan görüşmede bu üç farklı ezgi kalıbına örnek verilmesi istenmiştir. Aynı güfte üzerine farklı üç ezgi kalıbı ile icralar yapılmış ve örnek ezgi kalıpları elde edilmiştir. Ezgiler, Alvarlı Muhammed Lütfi Efendi’ye ait “Ahır zamandır ey didem bozuldu alem dem bu dem, Müddet tamam buldu adem yetmez mi bu noksan bize” güfteli şiir üzerine oluşturulmuştur.

AHİR ZAMANDIR EY DİDEM

Oturak Makamı

A İHR ZA MAN DIR EY Dİ DEM
MÜD DET TA MAM BUL DU A DEM

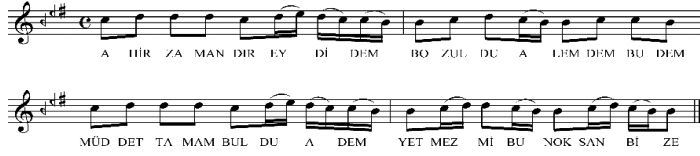
BI ZUL DU A LEM DEM BU DEM
YET MEZ MI BU NOK SAN BI ZE

Ş.5: Oturak Makamı Ezgi Kalıbı Örneği

Oturak Makamı olarak adlandırılan melodi kalıbı asıl itibarıyla Türk sanat müziğindeki Saba makamı dizisine karşılık gelmektedir ve Curcuna usulündedir. Saba 4’lü içerisinde seyreden ezgi a+a¹ cümlelerinden oluşmuş tek bölümlü şarkı biçimindedir. Genel olarak oturak makamı olarak adlandırılan melodi kalıplarının tempo açısından ağır tempoda icrası söz konusu olduğu tespit edilmiştir. Ağır tempodaki icranın oturak makamı olarak ifade edilen ezgi adı ile de paralel ilişkide olduğu söylenebilir. Çoğunlukla dinleti anlayışında icra edilen oturak makamındaki ezgilerin, gazelhanlarla birlikte merasime katılan kişiler ile icra edilmesine ve icra sonrasında güfteye dayalı dini sohbetlerin yapılmasına da imkân tanınması bakımından bu adlandırmanın yapıldığı düşünülmektedir.

AHİR ZAMANDIR EY DİDEM

Zikir Makamı



Ş.6: Zikir Makamı Ezgi Kalıbı Örneği

Zikir Makamı olarak verilen melodi kalıbı kalıbı, Segâh makamı dizisinde olup Sofyan usulündedir. Segâh dörtlüsü içerisinde seyreden a+a¹ cümlelerinden oluşmuş tek bölümlü şarkı biçimindedir. Genel olarak zikir makamı olarak adlandırılan bu melodi kalıbı, git gide hızlanan tempo ile icra edilir. Dolayısıyla zikir yaparak vecd haline ulaşma adına hızlanan tempo, ezgi kalıbı adı ile de paralellik gösterir.

AHİR ZAMANDIR EY DİDEM

Tatyan Makamı



Ş.7: Tatyan Makamı Ezgi Kalıbı Örneği

Tatyan makamına örnek verilen melodi AEU sistemindeki Çargâh makamında olup, usulsüz ve doğaçlama melodilerle ile icra edilmektedir. Çargâh 5li içerisinde seyreden melodi, a+b cümlelerinden oluşmuş tek bölümlü şarkı biçimindedir. Tatyanlar genellikle Türk halk müziği kuramına göre si kararlı diziler için kullanılan bir terim olmasına rağmen, gazelhanlık geleneğinde kullanılan Tatyan teriminin doğaçlama ve usulsüz olarak icra edilen melodileri ifade ettiği tespit edilmiştir. Genel olarak Tatyan makamı olarak adlandırılan bu gazellerin kısmi olarak da usulsüz doğaçlama melodi ile başlayıp usüllü olarak devam eden örneklerine de rastlanmaktadır.

Gazelhanlık kültürünün mekânsal boyutu, bölgedeki diğer müzikal kültür faaliyetlerinden kısmi farklılık göstermektedir. Tekke ve zaviyelerin kanunen yasak olması nedeni ile bu kültür daha çok kapalı kalmış bir gelenek olarak devam ettirilmektedir. Dolayısıyla gazel dinletileri için genellikle kapalı mekânlar tercih edilmekte ve toplantı, dinleti mahiyetinden ziyade müziğin sohbetle birleştiği, genellikle dini konuların ele alındığı kapalı bir gelenek görüntüsü sergilemektedir. Müzik icrası için derneklerde, dergâhlarda, evlerde yapılan özel dini toplantılar gazelhanlar tarafından tercih edilmekte veya yapılan bu sohbet toplantıları, katılımcılarının özel istekleri doğrultusunda bu müzik türü ile şekillenmektedir. Köylerde yapılan merasimlerde ise genellikle köy odaları tercih edilmektedir. Gazelhanlık geleneğinin yaygın olduğu bölgelerde, hemen hemen her köyde bu kültürün taşıyıcısı olan kişi veya kişiler bulunmaktadır. Bu sebepledir ki, şayet bulunuyorsa köy toplantılarında köyün kendi ahali içindeki gazelhanlar yer almaktadır. Şayet köy içerisinde gazelhan bulunmuyorsa köyün kendi ahali içinde olmayan, fakat çevrece tanınan ve bilinen gazelhanlar bu toplantılara çağırılabilir. Tarihsel süreç içerisinde bu icralar genellikle erkek ağırlıklı dini içerikli toplantıla-

rın bir parçası olmuşa da değişen sosyal hayat, yaşam şartları ve beğenilerin bir getirisi olarak gazelmanlık kültürünün sergilendiği mekânlarda da değişiklik yaşanmaktadır. Bu sözlü gelenek artık sadece dini içerikli kandil, mevlit ve benzeri toplantılarda değil sünnet törenlerinde, gelin çıkarmalarda ve düğün törenleri gibi özel günlerde muhafaza-zakâr ailelerin tercih ettiği bir merasim biçimine de dönüşmüştür. Bu törenlerde kimi zaman bireysel kimi zaman da grup halinde yapılan gazelman dinletileri, ilgili törenin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.

Bu bağlamda üzerinde durulması gereken önemli bir konu da gazelmanlık geleneğinin kadın temsilcilerinin son 20 yıl içerisinde görülmeye başlamasıdır. Son yıllara kadar sadece erkekler tarafından yürütülen bu gelenek ve yapılan bu icralar, artık kadın gazelmanlar tarafından da yapılmakta ve bu icracılar kadınlar arasında yapılan dini/dindışı içerikli toplantılara davet edilmektedir. Kadın gazelmanlar da tıpkı geleneğin erkek temsilcileri gibi müzik icrası yapmakta ve genellikle erkeklere özel toplantılarda kapalı kalan bu kültürel olgu, bayan gazelmanlar aracılığıyla toplumsal tabanını daha da genişletmektedir. Bu çeşitlenme hem geleneğin yayılımını desteklemekte hem de tasavvufi söylem ve bağlantılı yaşam şeklinin kadınlar arasında fazlalaşmasını da beraberinde getirmektedir.

Gazelmanlık geleneğine dair gazelerde seçilen güfteler de renklilik göstermektedir. Konu bakımından genellikle dini temaların ele alındığı gazelmanlık geleneğinde, inanış farklılığı gözetmeksizin ortak duygu ve düşünceler de dikkate alınmaktadır. Güfte seçiminde benimsenen bu kültürel renklilik, üretilen müzik eserine de doğrudan yansımakta ve dinleyici kitlesinin genişlemesinde önemli bir rol oynamaktadır.

YÖRESİ
ERZURUM

GÜFTE
ALVARLI M. LÜTFİ EFENDİ

KAYNAK KİSİ
ABDURRAHMAN DEMİR

DERLEYEN
AHMET FEYZİ/H.TAHSİN SİMBELİ

DERLEME TARİHİ
2018

NOTAYA ALAN
H.TAHSİN SİMBELİ

BUGÜN
MAH-I MUHARREMDİR

BU GÜN MA Hİ MU HAR REM DİR

MU HİB Bİ HA NE DAN AG LAR

BU GÜN EY YA MI MA TEM DİR

BU GÜN A Bİ RE VAN AG LAR

BU GÜN EY YA MI MA TEM DİR

BU GÜN A Bİ RE VAN AG LAR

BU GÜN MAH-I MUHARREMDİR, MUHİBB-I HANEDAN AĞLAR.
BU GÜN EYYAM-I MATEMDİR, BU GÜN AB-I REVAN AĞLAR.

HÜSEYN-I KERBELAYI KAN İLE ELVAN EDEN GÜNDÜR.
BU GÜN ARŞ-I MUAZZAMDA OLAN ÂLİ DIVAN AĞLAR.

BUGÜN ÂL-İ ABANIN GÜLŞENİNİN GÜLLERİ SOLDU,
DÜŞÜP BİR ATEŞ-I DİLSUZ, KAMU EHL-İ İMAN AĞLAR.

GÜRUH-I HANEDANA LÜTFİYA KURBAN OLA CANIM
İLA YEVİMİL KİYAME CAN İLE EHL-İ İMAN AĞLAR.

Ş.8: Muharrem Ayı ve Kerbela Olayına Yönelik Örnek Gazel

Abdurrahman Demir tarafından seslendirilen Alvarlı Muhammed Lütfi Efe'ye ait "Bugün Mah-ı Muharremdir" adlı eser, konusu bakımından Muharrem ayının dinsel yeri ve İslam peygamberinin torunu Hz. Hüseyin'in şehadetini konu alan bir eserdir. Çoğunlukla Alevi-Bektaşî topluluklar arasında yaygın olarak anılan Muharrem ayı ve Kerbela olayının, Sünnî topluluklar arasında da aynı duygular ile hissedildiğinin ve yörede Kerbela olayına yönelik duyulan matemin, yasın vurgulandığı en güzel örneklerinden biridir.

Uşşak makamında Curcuna usulünde icra edilen bu eserin gazelmanlık geleneğinde farklı varyantlarına da rastlanmaktadır. Bu varyantların nicel olarak fazla olması Muharrem ayı ve Kerbela olayına karşı duyulan his yoğunluğunun bir göstergesidir.

Gazelhanların katılım sağladığı sosyo-kültürel toplantılar, yapılan toplantı türünün niteliğine göre farklı aşamalardan ve ritüellerden oluşmaktadır. Fakat bu kültüre ilişkin asıl davranış şekilleri esas olarak dinî içerikli toplantılar esnasında görülebilmekte ve tespit edilebilmektedir. Gazelhanların katıldığı bu dinî içerikli toplantılarda zikirler yapılmakta ve bu zikirlerin arasında musiki icrası da kendine yer bulmaktadır. Dinî içerikli yapılan bu toplantılara herkesin katılamaması ve büyük ölçüde toplantıların sadece davetli kişilere açık olması gözlenebilen diğer bir husustur. Bu çerçeveden bakıldığında, gazelmanlık geleneğinin esas itibariyle kapalı bir gelenek olduğunu söylemek mümkündür. Bu kapalı geleneğin sergilenme süreci, büyük ölçüde toplantı katılımcıları tarafından planlanmaktadır ve bu planlamada kısmi olarak farklılıklar da görülebilmektedir. Fakat genel anlamda bu toplantıların akşam saatlerinde yapıldığı (yatsı namazı sonrası) dikkat çekicidir. Toplantı, genellikle günlük konularla ilgili yapılan kısa sohbetle başlamaktadır. Bu sohbetin ardından gazelmanların güfte seçiminde de faydalandığı divan, külliyat ve benzeri eserler ile bu eserlerin müellifleri hakkında hatıratlar ve nükteler, genellikle gazelmanlar veya toplantıda bulunan bilgi sahibi kişiler tarafından katılımcılara aktarılmaktadır. Gazel okuma esnasında bilinen ezgilere giydirilmesi düşünülen güfteler ise çoğunlukla gazelmanlar tarafından, bazen de katılımcıların özel istekleri üzerine seçilmektedir. Gazelmanlar, merasimde çalgı ile müzik icrasına başlamadan önce "Salli ala Resulina Muhammed, ya Rab senden medet" gibi salat ve selamlar okumakta ve daha sonra müzikal icraya geçilmektedir. Merasimin sonunda ise geçmişlerin ruhuna Fatiha suresi okunarak tören son bulmaktadır.



Ş.9: Dernek Ortamında Gazel İcrası

Erzurum ve çevresinde gazelmanlık kültürünün ve gazel okuma geleneğinin tarihsel gelişimini ortaya koymaya yetecek kadar belge ve tanık bulunmamaktadır. Fakat XIX.

yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarından beri bu geleneğin daha gözle görülür şekilde belirginleştiği gazelhanlar tarafından vurgulanmaktadır. Bu anlamda, geleneğin canlılığını koruması ve geçmişten günümüze aktarılmasında en önemli isimlerin Erzurumlu İbrahim Hakkı ve Alvarlı Efe olduğu söylenebilir. Bu kişiler adına kurulan dernek ve vakıfların gazelhanlık geleneğini canlı tutmakta önemli bir etken olmaktadır. Bu dernek ve vakıflar aracılığıyla katılımcılar arasından da genç gazelhanlar yetiştiği görülmektedir. Bahsi geçen vakıf ve derneklerde müzik icrasına dair takınılan tavrın, geleneğin yayılımını ve sürekliliğini sağladığı anlaşılmaktadır.

Erzurum'da gazelhanlık geleneğinin en önemli temsilcisi Nesimi Ateş'tir. Günümüzde ise Kebapçı Hafız (Nasuh Cinisli), Engin Dal, Zekai Kaplan, M. Zeki Taştan ve Ahmet Katmer gibi isimler geleneği temsil etmektedir. Yapılan görüşmelerde bu isimler haricinde, ortalama 30-40 tanınmış gazelhanın varlığı ifade edilmekte ve genç kuşak gazelhanların yetiştiği belirtilmektedir.

YÖRESİ
ERZURUM

KAYNAK KİŞİ
ENGİN DAL

GÜTE
ALVARLI M. LÜTFİ EFE

DERLEYEN
H. TAHSİN SÜMBÜLLÜ/AHMET FEYZİ

DERLEME TARİHİ
2019

KURBAN OLAYIM BEN SANA EY KADİRİ KAYYUM

NOTAYA ALAN
H. TAHSİN SÜMBÜLLÜ

KUR BAN O LA YIM BEN SA NA EY
NE ARZ E DE YIM A LI MI DÄ

KA Dİ Rİ KAY YUM
NÄ SÄ NA MA LUM

İS YA Nİ MA BAK MAZ BA NA İH
MER HA MET E DİP DER DER ME DER

SAN LAR E DER SİN SİN
MAN LAR E DER SİN SİN

KURBAN OLAYIM BEN SANA EY KADİR-İ KAYYUM
İSYANIMA BAKMAZ BANA İHSANLAR EDERSİN

NE ARZ EDEYİM ALİM-İ DANA SANA MALUM
MERHAMET EDİP DİRDİME DERMANLAR EDERSİN

AHVALI PERİŞANIMA OLDUM SEBEP AMMA
ÜMİT EDERİM ŞANINA GUFRANLAR EDERSİN

SETR EYLE BENİ GÖRME BENİ RUZİ CEZADA
SETAR UL UYUP DAİMA KİTMANLAR EDERSİN

LUTF İ GİBİ AŞİFTA ALİ İLE ABDİ HAKİRİN
İSYANINI AF EYLEYEREK ŞANLAR EDERSİN

Ş.10: Alvarlı Muhammed Lütfi Efe Güfteli Örnek Eser

Eser, Saba makamında olup çok usullüdür. 13 zamanlı başlayan ve 10 zamanlı curcuna usulü ile ölçülendirilen eser, a+b şeklinde iki cümleden oluşan tek bölümlü şarkı biçimindedir.

Gazelhan Engin Dal, Palandöken Dağında bulunan bir özel işletmede güvenlik görevlisi olarak çalışmaktadır. 1978 yılında Erzurum'un Pasinler (Hasankale) ilçesi Epsence köyünde doğmuştur. Alvarlı Efe'nin kardeşi Vehbi Efendinin dergahında bulun-

muştur. Gazelhanlık yapan amcasından etkilenmiş ve güvenlik görevlisi görevine ek olarak, gazelhanlık yaparak geçimini sürdürmektedir.

Gazelhanların çoğunlukla esnaf, emekli, özel sektörde çalışan kişiler oldukları görülmektedir. Alan araştırması esnasında görüşülen gazelhanların günlük hayatlarında yaşamsal faaliyetlerini sürdürmek üzere farklı uğraş alanlarının bulunduğu ve gazelhanlığı büyük ölçüde amatör bir uğraş olarak yürüttüğü belirlenmiştir. Serbest meslek sahibi olan gazelhanların günlük iş yoğunlukları içerisinde gazel okudukları, çoğunlukla daire, bendir ve erbâne gibi eşlik çalgılarını yanlarında bulundurdukları da görülmektedir. Kişilik özellikleri açısından bakıldığında, genellikle mütevazı ve çevrelerinde sevilen bir kişiliğe sahip oldukları ifade edilmektedir. Sahip oldukları yetenekler nedeniyle çok fazla ön plana çıkmadıkları ve kapalı bir geleneğin unsuru olma yönlerini daha fazla sergiledikleri gözlemlenmektedir. Kendi bakış açıları ile olmasa da bağlı oldukları çevre açısından bu gazelhanların mensup oldukları meslek gurubu dışında, gazelhan kimlikleriyle de bir sosyal statü sahibi olduğu söylenebilir.

Sonuç

Erzurum'da gündelik hayatın vazgeçilmez bir parçası olan müzik, bu topraklarda geçmiş dönemlerde yaşamış ve günümüzde yaşayan insanların ortak değerleri, deneyimleri ile ilişkilidir. Bu kültür içerisinde üretilen bir müzik eseri, üretimi yapanla birlikte, bu kültüre katkı sunanların sosyal ve kültürel kodlarını taşımaktadır. Dolayısıyla gazeller ve gazelhanlık geleneği de bu müzik kültürü içerisinde bulunan olgular içerisinde anlam bulmaktadır. Fakat kısmi olarak olsa da ulusal kültürle olan bağlantıları da mevcuttur.

Erzurum ve çevresinde rastlanan gazel ve gazelhanlık kültürünün ana başlangıç noktası âşıklık geleneğine dayanmakta ve bu kültürün, âşıklık geleneğindeki söylem biçiminin dinî niteliğe bürünmüş hali olduğunu anlaşılmaktadır. Bölgede bulunan ve müzik kültürünü doğrudan etkileyen âşıklık geleneğindeki söylem biçiminin, bölge mütefekkirlerine ait dinî güftelerle aynı müzikal yapı içerisinde birleşmesi, gazel ve gazelhanlık kültürünün temelini teşkil etmektedir. Fakat âşıklık geleneği ile çalgısal, mekânsal ve anlamsal bağlamda farklılıklar gösterir. İslam inancında çalgılara dair olan farklı hükümler, gazelhanlık geleneğindeki çalgı kullanım farklılığını ortaya çıkarmakta ve geleneğin temsilcileri tarafından tam olarak ifade edilemese de yapılan icralarda telli çalgılar yerine daha çok vurmali çalgılar tercih edilmektedir.

Gazelhanlık geleneği tam olarak olmasa da bölgesel müzik üretiminin dinî boyutuna katkı sağlamakta ve bu sebeple güfte seçiminde dinî içerikli şiirler tercih edilmektedir. Bu şiirlerin seçiminde ise genellikle bölgeyle ismi anılan mütefekkirlerin divanları esas alınmaktadır. İlgili mütefekkirlerin divanlarında bulunan dinî öğretiler, müzikle yoğrulmuş bir ifade biçimine dönüşmekte ve bu yolla toplum içerisinde yayılımı sağlanmaktadır. Eser yaratım sürecinde müzik olgusu daha çok mesajı sağlamlaştırıcı bir unsur olarak görüldüğünden, müzikal çalma ve söyleme yeteneği kısmi olarak geri planda kalmış gibi görülmektedir. Fakat ulusal kültürle olan bağlantılar, dinleyici kitlelerinin dışı açıklığından dolayı çalma ve söyleme kabiliyeti üst düzey icracılar daha fazla tercih edilmektedir.

Gazelhanlık uğraşı özel bir müzikal eğitimi gerektirmemekte ve gazelhanların birçoğu günlük hayatlarında birçok iş koluna mensup olarak hayatlarını sürdürmektedir. Kendi ruhsal dünyalarında olmasa da toplum tarafından temsilcisi oldukları geleneğin dolaylı bu kişilere sosyal bir statü verilmekte ve buldukları ortamlarda bu sosyal statüye eşdeğer ilgi görmektedirler.

Gazelhanlık kültürü değişen düşünsel yapıya paralel olarak kısmi popülerleşme de yaşamakta ve günümüzde sadece dinî içerikli toplantılarda değil, din dışı içerikli tören ve teşrifatlarda da gazelhan gösterilerine rastlanmaktadır. Gelenek, bu yönüyle hem yöresel kültürün özelliklerini taşımakta aynı zamanda ulusal kültürden de kısmi olarak etkilenecek değişimler yaşamaktadır. Nitekim değişen kültürel şartlara paralel olarak toplantı katılımcılarının cinsiyet ve sosyal durumları değişmekte, katılımcıların niteliğine göre gazelhan sayısı da farklılaşmakta, erkek gazelhanların yanı sıra kadın gazelhanların da artık gazel okudukları görülmektedir. Fakat kısmi olarak kapalı bir kültür unsuru olması, değişimin yavaş olması nedeni ile yeniliklere kapalı olduğu, geleneğin bulunduğu ve gazelhanlığın gelenekten gelen tarafına işaret etmektedir. Bu bağlamda en dikkat çekici konu ise bu kısmi kapalı geleneğin, kendine özgü terminoloji oluşturduğudur. Kısmi olarak Türk sanat müziği kültürü kısmi olarak da yerel müzik geleneği içerisinde oluşturulan bu terminoloji hem gazelhanlar hem de gazel toplantılarına katılan kişiler tarafından büyük ölçüde kullanılmaktadır.

Gazelhanlık geleneğinde dikkate değer en önemli durumlardan birisi de bu kültürün sergilendiği mekânların bir dinî müzik üretim merkezi olarak kazandığı hüviyettir. İcra edilen eserlerin büyük bir çoğunluğunun repertuvarında kayıtlı olmaması, günümüzde eser üretiminin devam ettiği ve geleneğin dinamik bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Mekânsal bağlamdaki değişimler ise bu geleneğin dış dünyadan etkilendiğinin de göstergesidir.

Gazelhanlık geleneğinde icra edilen eserler arasında toplum tarafından ilgi ve beğeni gören güftelerin melodik olarak varyantlarının tespit edilmiş olması, tekke müziğinin bölgede hala yayılan bir kültür olgusu olarak devam ettiğinin ve geçmiş ile günümüz arasında bir köprü gören unsur olmasının da bir göstergesi, kanıtıdır. Diğer bir açıdan bakıldığında ortaya çıkan durum ise bu gelenek kapsamında üretilen eserlerin kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalmasıdır. Dolayısıyla bu anlamda önemli olan husus, yörenin müzik kültürünü yansıtan ve dinî konulu eserlerin repertuvara kazandırılması ve kültür aktarımının da sağlanmasıdır. Bu açıdan detaylı olarak derleme faaliyetlerin gerçekleşmesi gerekliliği de yine alan araştırmasından elde edilen önemli sonuçlardan biridir. Nitekim bu çalışmada notaya alınan eser örnekleri sadece küçük bir örneklem oluşturmaktadır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %50; İkinci Yazar %50.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Akın, Bülent (2020). "Türk Halk Bilimi Çalışmalarında Müziğin İşlevselliği Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme". *Millî Folklor* 16 (127): 172-185.
- Budak, O. Atilla (2000). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi (Deneme)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bulut, Sebhattin (1984). *Kuşaktan Kuşağa Erzurum Folkloru*. Ankara: Erzurum Halk Oyunları Halk Türküleri Derneği Yayınları.
- Düvgün, Dilaver (2007). "Erzurumlu Mutasavvıf Halk Şairi Zikri". *Millî Folklor* 19 (76): 93-101.
- Düvgün, Dilaver (2009). "Erzurumlu Kami Hakkında Yapılan Çalışmalar, Yeni Belgeler ve Bilgiler". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 2 (3-4): 217-227.
- Erdener, Yıldray (2019). *Kars'ta Çobanoğlu Kahvesi'nde Âşık Karşılaşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpekten, Halûk (1996). "Gazel". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı yayınları.

- Karaduman, İrfan (2014). "Geleneksel Türk Halk Müziğinde Makam Kavramının Kullanılmasına Edvar geleneği Açısından Bir Yaklaşım". *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 9/8: 587-601.
- Köprülü, M. Fuad (2004). *Saz Şairleri (3. Basım)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, M. Fuad (2012). *Edebiyat Araştırmaları (5. Basım)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kurnuç, M. Zeki (2005). *Erzurum ve Türk Müsıkisi*. Erzurum: Güneş Vakfı Yayınları
- Oh, Eunkyung - Jo'raev, Mamatqul (2013). Tarihi Genetik Ortaklık ve Senkretik [=Bağdaştırmacı] Sanat Yaklaşımları Bağlamında Şaman ve Epik Küyci [=Ozan] (çev: Bayram Durbilmez). *Folklor ve Edebiyat* 19 (76) 63-76.
- Özgül, Melahat (1952). "Goethe ve Hafız". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1 (4): 89-103.
- Özkan, İ. Hakkı (1984). *Türk Musıkisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri (10. Basım)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özkan, İ. Hakkı (1996). "Gazel", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Öztuna, Yılmaz (1969). *Türk Musıkisi Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Pala, İskender (1995). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Racy, A. Jihad (2007). *Arap Dünyasında Müzik, Tarab Kültürü ve Sanatı (çev. Serdar Aygün)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şimşek, Mehmet (1995). *Dede Korkut ve Ahmet Yesevi'den Günümüze Uzanan Ünlü Alevi Ozanları*. İstanbul: Can Yayınları.

KUL ŞADI VE YUNAN HARFLİ TÜRKÇE TÜRKÜSÜ*

Kul Shadi and his Turkish Folk Song with Greek Letters

Dr. Öğr. Üyesi Perihan KAYA TOKBUDAK**

ÖZ

İnsanoğlunun ontik ve epistemik hatta etik ve estetik varlığı kimlik ile anlam kazanır. Kimlik aidiyet ve ayniyet belirttiği gibi aynı zamanda ötekileştiren ve farklılıkları ortaya koyan paradoksal bir yapıya sahiptir. Ortak dil, değerler, tutumlar, görüşler, inançlar özdeşleşmenin nedeni ve sonucudur. Bireyi ya da diğer bir ifade ile mikroyu çevreleyen bir toplum ya da diğer bir ifade ile makro dünya vardır ve mikroyu önceler. Makro dünya, mikro dünyanın psikolojik ve bilişsel yapısını inşa eder. Fakat aynı zamanda bu makro dünyanın alt yapısını mikro dünya ile paylaştığı özdeşlikler belirler. Bir sürecin yansımaları olan kolektif kimlikler bu şekilde ortaya çıkar. Bireysel kimliğin nedeni ve sonucu olan kolektif kimlikleri oluşturan özdeşlikler konjonktüre göre farklılık gösterebilir. Böylece zamana ve topluma göre değişen anlayışlarla kimlik inşa edildiği görülür. Orta Çağ'da dinsel hegemonya dünyanın önemli bir kısmında hâkim idi. Nitekim özünde kaosun kozmosa dönüştürülmesi anlamına gelen din, bu fonksiyonuyla devletlerin düzen sağlamada kullandıkları en önemli araç olarak yerini aldı. Bundan sonra din, otoritenin siyasi ve dünyevi işlerdeki kararları üzerinde egemen konumunu uzunca bir süre korudu. Bu durum din özdeşliği üzerine kurulu bir toplumu beraberinde getirdi. Söz konusu yapı, devlet ile toplum arasında organik bir bağın kurulması anlamına da geliyordu. Kurulan organik bağ ise özdeşliğin yegâne temsilcisiydi. Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet ile toplum arasındaki organik bağ aynı şekilde din üzerine inşa edilmişti. Din, bireysel ya da kolektif kimlik algısını biçimlendiren biricik unsur olarak konumlanmıştı. Dinsel farklılıklar kimliğin epistemolojik özünü oluşturuyordu. Kimlik kavramının semantik alanına sadece dini yerleştirmek, onu özdeşliğin belirleyicisi yapmaktı. Toplumsal özdeşliğin kültürel ve dilsel ortaklıktan bağımsız olarak sadece dinsel ortaklığa karşılık gelmesi literatürde bilinen adıyla *Karamanlılar*, yazı boyunca kullanılacak adıyla *Anadili Türkçe olan Anadolu Ortodoksları* topluluğunda olduğu gibi bireysel gerçekliğin toplumsal gerçeklikten sapmasına neden olmuştur. Bu sapma özellikle dini aidiyetin yerini kavmi aidiyete bırakacağı sonraki yüzyıllarda oldukça hissedilecekti. Bu makalede, Osmanlı İmparatorluğu'nda dinsel aidiyetin yerini henüz kavmi aidiyete bırakmadığı bir dönemde dinsel kimliklerin ayırdığı iki toplulukta kültür özdeşliği ortaya koyulacaktır. Osmanlı İmparatorluğu'nda yayımlanan ilk türkû mecmuası olma özelliğini günümüze kadar koruyan 1896 basım tarihli *Avatol Türkiyeleri* adlı yayından hareketle din fenomeni ile ayrılan toplumsal kimliklerin bireysel var oluşundaki ortaklığa başka bir ifade ile bütünleşmeye işaret edilecektir. Ortodoks ahali arasında saha araştırması ile toplanan türkûleri ihtiva eden *Avatol Türkiyeleri* adlı kitapçıktaki türkûlerden özellikle biri üzerine odaklanılmıştır: "Bir Kızın Gelin Olması". Söz konusu türkûnün şairinin öteki imgesine sahip bir mahlası vardır: "Kul Şadi". Bu makalenin amacı, Kul Şadi ve onun -literatürde bilinen adıyla *Karamanlıca*, yazı boyunca kullanılacak adıyla *Yunan Harfli Türkçe*- türküsü ekseninde dinsel kimliklerin ayırdığı belki de ayıramadığı iki toplulukta dil ve kültür özdeşliğini ortaya koymaktır. Son kertede toplumsal kimliğin taşıyıcısı olarak tek öznenin yetersiz olduğunu söylemek uygun olacaktır.

Anahtar Kelimeler

Din, kimlik, Anadili Türkçe olan Anadolu Ortodoksları/Karamanlılar, Yunan harfli Türkçe/Karamanlıca türkû, Kul Şadi.

ABSTRACT

The ontic and epistemic, even ethical and aesthetic existence of human beings acquires meaning with identity. Identity is a paradoxical structure that expresses involvement and integrity as well as marginalizing and revealing differences. Common language, values, attitudes, opinions and beliefs are the causes and effects of identification. The individual or micro is surrounded by the society or macro, and macro has introduced to the micro. The macro world constructs the psychological and cognitive structure of the micro world. But at the same time, the background of this macro world is determined by the identities that it shares with the micro world. The identities that make up the collective identities may differ according to the conjuncture. Thus, identity has been built with understanding that changes according to time and society. Religious hegemony was dominant in most parts of the world during the Middle Age. Thus, religion which essentially means transforming

* Geliş tarihi: 30 Mart 2021 - Kabul tarihi: 7 Mart 2022

Kaya, Tokbudak, Perihan. "Kul Şadi ve Yunan Harfli Türkçe Türküsü" *Milli Folklor* 134 (Yaz 2022): 68-78

** Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, Karaman/Türkiye, perihankaya@kmu.edu.tr, ORCID:0000-0003-0038-481X.

chaos into cosmos, was used as the most important tool to maintain order by the states. It retained its dominant position over political and other decisions by the authority for many years. This situation brought a society based on religious identity. This structure had created an organic bond between the state and society. This link was the only representative of identity. The organic bond between the state and society was likewise built on religion in the Ottoman Empire. It was placed as the unique element that shaped the perception of individual or collective identity. Religious differences in Ottoman Empire constitutes the epistemological essence of identity. Placing religion merely in the semantic domain of the concept of identity was making it decisive of identity. The fact that social identity corresponds only to religious partnership, independent of cultural and linguistic partnership, has caused individual reality to deviate from social reality, in the population known as *Karamanlides* in the current literature that will be used in this paper as the *Turkophone Anatolian Orthodoxes*. This deviation would be particularly felt in the following centuries, when religious affiliation would be replaced by tribal belonging. This paper takes issue with cultural identities of two communities that were separated by religion. It seeks to reveal cultural identicalness of two communities when religious identity has not been replaced by tribal one. It is based on the work *Ανατολ Τουρκιουλερι* that was published in 1896 and was the first folk magazine in the Ottoman Empire, points out the commonality, in other words, integration in the individual existence of social identities separated by the religion. A particular focus is on one of the folk songs in the booklet *Ανατολ Τουρκιουλερι*, which contains folk songs collected through field research among Orthodox people: "A Girl Being Bride". The Turkish poet in question has a pseudonym with the other image of his poet: The poet has a marginalised alias named: "Kul Shadi". In the axis of Kul Shadi and his Turkish folk song with Greek Letters known as Karamanli Turkish in the current literature and named in this article as Turkish with Greek Letters, this article aims to determine language and cultural identities between two communities in the Ottoman Empire that had been separated by religious identities, however, essentially they could not be separated. Consequently, it is proper to say that a single subject as the bearer of social identity is inadequate.

Keywords

Religion, identity, Kul Shadi, Turkish folk song with Greek letter/Karamanli Turkish, Turkophone Anatolian Orthodox/Karamanlides.

Giriş

İnsanoğlunun ontik ve epistemik hatta etik ve estetik varlığı kimlik ile anlam kazanır. Kişinin kendini konumlandırmasının yani kimliğin temelinde özdeşleşme güdüsü bulunur. Özdeşleşme ait olma çabasıdır ve bu çaba beraberinde toplumsal yaşamı getirir. Ortak dil, değerler, tutumlar, görüşler, inançlar özdeşleşmenin nedeni ve aynı zamanda sonucudur. Özdeşleşen bireyler bir arada yaşar ve topluluk denilen kolektif yapıları oluşturur. Böylece önce var olan *ben* kimliği zamanla *biz* kimliğine dönüşür ve ortak kimlik ortaya çıkar.

Kolektif kimlikleri oluşturan özdeşlikler mekân, zaman ve döneme göre farklılık gösterebilir. Mesela Osmanlı İmparatorluğu'nda II. Mehmet'in "millet sistemi" olarak adını koyduğu yönetim şeklinde din özdeşliği kimliğin belirlenmesinde temel parametre olarak benimsendi. Din dışındaki özdeşlikler dışsallaştırılarak aynı dinsel inancı paylaşan bireyler bir topluluk olarak kabul edildi.

16. yüzyıla gelindiğinde Avrupa'da coğrafi keşiflerin etkisiyle ortaya çıkan Merkantilist ekonomi daha sonra ortaya çıkacak Sanayi Devrimi'ni besledi. Ekonomide yaşanan değişimler toplumun sosyal, kültürel ve dinsel hayatında da değişiklikler yaşanmasına neden oldu. Böylece Merkantilist ekonomi, 16. yüzyıldan itibaren dünya üzerinde ulus devletlerin ortaya çıkması için uygun toplumsal alt yapıyı oluşturdu.

Dinsel hegemonya, Orta Çağ'da dünyanın önemli bir kısmında hâkimdi. Nitekim özünde kaosun kozmosa dönüştürülmesi anlamına gelen din, bu fonksiyonuyla devletlerin düzen sağlamada kullandıkları en önemli araç olarak siyasi ve dünyevi işlerdeki kararlar üzerinde hâkim konumdaydı. Coğrafi keşifler ile maddi ve manevi zenginleşen Avrupa'da matbaanın yaygınlaşması, sanatın ve düşüncenin özgürleşmesi olarak görülen Rönesans anlayışı ve beraberinde getirdiği Reform hareketi dünya üzerindeki dinsel hâkimiyeti yıkmaya başladı.

İktisadi gelişime paralel olarak yaşanan bilimsel, sanatsal ve felsefi uyanış sonucunda temel hak ve özgürlüklerin farkına varıldı. Eşitlik, adalet ve özgürlük gibi nosyonların bilincine ulaşan halklar, mutlak monarşik devlet yapısına ve kutsallaştırılmış idarecilere karşı itaati sorgulamaya başladı. Bu döneme kadar iktidar sahibi, kan bağına dayalı yönetim anlayışıyla gücünü Tanrı'dan alan sınırlarını yine ancak kendisinin belirlediği mutlak gücün hâkimiydi. Ancak artık iktidarını halk ile paylaşmaya razı olacaktı.

Avrupa'da yaşanan aydınlanmanın etkileri çok geçmeden içerisinde onlarca etno-dinsel topluluğu barındıran Osmanlı İmparatorluğu'nda hissedildi. Batılı devletler, kendi moral değerleriyle beslenen topluluklara bağımsız örgütlenmelerini kurmaları için ege-men kimlikleri yerine yeni kimlikler inşa ettiler. Bu yeni kimlikler ile artık dinsel aidiyet yerini aynı dinin mensubu olduğu kişilerle belki de zorunlu bir kavmi aidiyete bırakacaktı (Karpas 2019: 93-107).

Bu makalede, Osmanlı İmparatorluğu'nda dinsel aidiyetin yerini henüz kavmi aidiyete bırakmadığı bir döneme rastlayan zaman diliminde, dinsel kimliklerin ayırdığı *Anadili Türkçe olan Anadolu Ortodoksları/Karamanlılar* ile öteki imgesine sahip kimliğin dil ve kültür özdeşliği ortaya koyulacaktır. Osmanlı İmparatorluğu'nda yayımlanan ilk türkû mecmuası olma özelliğini günümüze kadar koruyan 1896 basım tarihli Ortodoks ahali arasında saha araştırması ile toplanan türkûleri içeren *Ανατολ Τουρκιωλερι* (Anatol Türkûleri) adlı yayından hareketle din fenomeni ile oluşturulan toplumsal kimliklerin bireysel var oluşunda öteki imgesiyle paylaştığı ortaklığa başka bir ifade ile bütünleşmesine işaret edilecektir.

1. Yunan Harfli Türkçe/Karamanlıca Türkû Mecmuası

Felsefi ve sağaltıcı yönleriyle insanoğlunun tarihi kadar eskiye dayanan müzik, var olduğu topluluğun kültürel yapısını dışa vurur. Uzun bir ortak geçmişin getirdiği değerler sistemiyle oluşan ortak yaşam biçimini yani kültürel kimliği yansıtan bir ayna görevi görür. Her topluluğun kendine göre oluşturduğu kültürel kimliği, kendi müziğini yaratır. En yalın ifadesi ile “duyumsamaların icrası” (Kant 2007: 329) kabul edilen müzik, topluluk tarafından içselleştirilmiş bireysel/özel varoluşun/gerçekliğin yapılanması ile oluşmuş toplumsal/nesnel varoluşu/gerçekliği ortaya koyar.

Toplumsal varoluş/gerçeklik dil üzerine inşa edilir. İlk bireyin kendi varoluşunu/gerçekliğini yapılandırma/değiştirme çabasının oluşturduğu deneyimler dil tarafından toplanır, topluma aktarılır ve toplum tarafından nesnelleştirilerek artık sahiplenilmiş olur. Ortaya çıkan toplumsal kültür, yaratıcısı olan bireysel kültür ile simetrik bir yapılanma içindedir ve holistiktir. Bu yapılanma, antik düzlemde dil ile kendi müziğini ko-numlandırır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun çok kültürlü ve çok dilli toplumsal yapısı, icra edilen müziklerin de çeşitli olma nedenidir. Bu toplulukların her birinin kendine ait deneyimlerini modellediği kuramları, topluluğu oluşturan bireylerin gerçekliği ile ampirik olarak uyum sergilerler. Ancak, imparatorluğun iktidar erkinin kimliklendirme ya da özdeşleştirme ölçütü olarak tek başına din parametresini kullanması, *Anadili Türkçe olan Anadolu Ortodoksları* topluluğunda olduğu gibi topluluğun gerçekliği ile bireyin gerçekliği arasındaki ampirik uyumda sapmalar yaşanmasına neden olmuştur.

Kimliğin denomenalizm üzerine inşa edildiği Osmanlı toplumunda *Karamanlılar/Anadili Türkçe olan Anadolu Ortodoksları*, topluluğun nesnel var oluşuyla bireyin özel varoluşu arasındaki diyalektik ilişkiye aykırı bir durum sergiler. Dindışlarının ortaya koyduğu sisteminin dışında anadilleri Türkçe olan, kilisede yapılan Yunanca duaları dahi anlamayan bu topluluğun içinde bulunduğu çelişki beklendiği gibi ötekileşmesine neden olabiliirdi. Bunun farkında olan Patrikhane ile varlıklı Rum entelektüeller

Yunan harfli Türkçe yayınlar dizisi oluşturarak kimliksel bir savrukluğun önüne geçmeye çalıştı (Anhegger 1988: 647, Balta 2014: 191-192, Kappler 2016: 125). Dinsel içerikli olarak başlayan bu yayınlara daha sonra seküler yapıdaki yayınlar da eklendi. Bu yayınlardan biri de İmparatorluk topraklarında yayımlanmış ilk türkü derlemesi olma vasfını hâlâ koruyan *Ανατολ Τουρκιουλερι* ‘Anatol Türküleri’dir.

Derleyicisi Stavros Stavridis’in *Anadolu kıtasındaki belde, kasaba ve karyelerde Rum* (Ortodoks cemaatini ifade eder.) *ehalisi arasında terennüm ve teganni olunan horran, def ve sair türkülerin mecmuası* olarak ifade ettiği bu yayın 1896 yılında İstanbul’da basılmıştır (bk. Ek 1). 126 türküden oluşan bu mecmuayı oluşturmada amaçını Stavridis şöyle açıklar:

Çünkü bil cümle lisanlarda, beynel nas (ehali arasında) terennüm olına gelmekte olan türkülerin, az, çok, ufak, büyük bir mecmuası aranıldığında bulunduğu halde, Anatol yani Asya-i Suğra kıtasında ikametle lisan-i Türkü ile mütevellüm bunca Rum Orthodoxos ehalinin gerek nikâh, gerek namizet resmlerinde ve gerek eğlence ve seyrangâhlarda terennüm ve teganni itdikleri türkülerin bir mecmuası (sulluğu) bulunmaması, bendelerini şu kitabıçığazın tabbına tahrik eyledi (Stavridis 2017: 43-45).

Türkülerin derlenmesinde alan araştırmasına başvurulduğu şu açıklamalardan anlaşılmaktadır:

Hatta türkülerini toplamaklıkda o kadar müşkilat çektim ki, yalnız bir türkünün tamamı ile istihsal olunabilmesi için beş on ademe müracaat olunması lazım geldikden maada, bir şehir yahod bir kasabada o türküde başka logat ve kelimeler mevcut iken, diğer kasaba ve karyede başkaca kelimeleri havi olduğu görülmüştür (Stavridis 2017: 45).

Kitapçıkta kapak sayfasından sonra iç kapak, ithaf, önsöz, 126 türkünün yer aldığı derleme metin ve son olarak Karamanlıca matbu kitaplara konulması âdet olan “işbu kitaba müşteri yazılmaya rağbet buyuran zevatın esamesi” başlığıyla müşteri listesi yer alır. Bu son bölümde kitapçığın yayımlanma masraflarına ortak olan 510 kişinin adı ve soyadı, nereli olduğu ayrıca kitaptan kaç adet sipariş verdiği bilgisi bulunur (Stavridis 2017: 322-353).

Eserin musannifi Stavros Stavridis hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlanmadığı için onun hakkında bildiklerimiz ancak onun kitapçıkta verdiği bilgi kırıntılarından ibarettir. Sadece kitapçığın kapağında (bk. Ek 1) Zincidereli (Kayseri) olduğu yazılan derleyici ve naşirin üslubundan yola çıkarak çok iyi Osmanlıca bildiği söylenebilir.

Kitapçıkta bulunan 126 türküden 125. numaraya kayıtlı “Bir Kızın Gelin Olması” türküsü özdeşlik dünyasına yeni bir pencere açar. Kul Şadi mahlash bir şairin türküsüdür bu. Bu türküde kolektif değerler şemsiyesi altına sığınmış iki farklı inanç sisteminin tek bir vücut olduğu görülebilir. Sadece dinsel inanışları ile birbirinden ayrı tutulan iki topluluğun arka planda “kültürel değerler” çatısı altında oluşturduğu hegemonik ortaklığının gün yüzüne çıkışıdır.

2. Kul Şadi ve Türküsü

16. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu tarafından resmen tanınan tek heterodoks tarikat olan Bektaşilik, sinkretik yapısıyla İmparatorluğu’nun tarihi boyunca önemli roller oynamıştır (Ocak 1992: 373-379). Bir fikrin yolu olarak kabul edilen her inanış gibi Bektaşilik de kendi edebiyatını oluşturmuştur. Köprülü’nün ifadesi ile özellikle XVI-XVII asırlarda Bektaşilik ve Bektaşî tekkeleri bütün imparatorluk topraklarına, büyük askerî ve iktisadî merkezlerden tutun da ıssız dağ başlarına kadar kuvvetli bir yayılım göstermiştir. Dönemin modasına uygun olarak mutlaka bir tarikata mensup olan saz şairleri

de bu tarikatın etkisine ziyadesiyle kapılmıştır. Bu asırlarda birtakım âşıkların isimlerinin başında *kul* lakabını kullanmaları da (mesela Kul Mehmed gibi), tasavvuf ve bilhassa Bektaşilik tesiriyledir (Köprülü 2004: 43).

Alevi-Bektaşî geleneğine uygun bir mahlasa sahip olan Kul Şadi’de Bektaşilik etkilerini görebileceğimiz bir şiirin yoksunluğu yanında kendisine ilişkin bilgi ya da belgeye tek bir antoloji dışında rastlanılmamıştır. Sonradan mahlas değiştiren veya eş mahlaslı bir şair değilse kendisi ya henüz bilinmeyen antolojilerde bu türküdü dışında yer almayan bir şair ya da sadece Ali Rıza Öge’nin 1946 yılında bitirdiği ve yazımı 50 yıl süren *Bektaşî Şairleri Antolojisi*’nde yer alan Şadi mahlaslı aşağıda bilgileri yer alan şair olmalı:

On dokuzuncu asrın Bektaşî şairlerindedir. İsmi “Ali” mahlası “Şadi”dir. Muallim olan Şadi’nin hayatı hakkında bilgimiz yoktur. Ancak muallim “Ali Şadi” namıyla maruf âteşin bir şair olup Cenâb-ı şehîd-i İmâm Hüseyin için çok ateşli ve müessir birkaç mersiyesi vardır. Edîb bir şair idi. Elimizde bulunan mersiyelerini buraya kayd ediyoruz. (Sayfa: 183, 186, 188, 191, 744, 1084, 1184) (Öge, Bel. Yz. No: O/131: 856b; Kaya 2016: 256).

Kul Şadi’ye ait türkü, *Türkü Mecmuası*’nda 125. numaraya kayıtlıdır. Yunan harfli çeviride Balta ve Çokona’nın yaptığı yayın esas alınmıştır (bk. Ek 2). Çok nadir bir matbu kitap olan *Anatol Türküleri*’nin orijinali Yunan Koleksiyoncu Thanasis Nikolaidis’te bulunmaktadır.

Πιρ κηζην ἄελιν ὀλμαοη
ὄν πινδὲ καποῦ ἀτζαορλόρ,
δζαμφὲς φιστᾶν ἀπὲς ὀλδοῦ
κατιφὲ φιστᾶν γιαπαορλόρ.

Bir kızın gelin olması
On binde[n] kapu açarlar
Camfes fistan abes oldu
Katife fistan yaparlar.

*Πιν πέσμουζε σανζᾶρ μουοκι
κουλακῶὰ ἐλμάς μουπελέρ.*

*Bin beş yüze sansar kürki
Kulakda elmas küpeler.*

Ζενζίν ὀλανήν κηζηνηή
σοῦς γιαπήρ ὄνοῦ σαταορλόρ,
φακήρ κηζη μελέκ ὀλοῦ
τζιρκιν δεορλέρ καραορλόρ.

Zengin olanın kızını
Süs yapıp onu satarlar
Fakir kızı melek olsa
Çirkin derler kararlar.

Κιουμουοδὲν ιτιπᾶρ καλκδιή
ἀλτοῦν ἐλμάς φριγιατδᾶδηρ
μετάλλια χατὲμ γιουζοῦκ
τεκμιλιγίλε χαγιατδᾶδηρ.

Gümüşden itibar kalkdı
Altun elmas fiyatdadır
Metalla hatem yüzük
Tekmiliyile hayatdadır.

Ποῦνδζα σεῖορλέρ ιχτᾶδζ ιτδι
πόῦ μαοριφὲτ Φοεγκδέδιο
φουκαορᾶδα ιτιπᾶρ γιῦκ
ὀμιδι ραγπὲτ ζενζίνδέριο

Bunca seyirler ihtac itdi
Bu maarifet Frenkdedir
Fukarada itibar yok
Şimdi ragbet zengindedir.

Κεγερ ποῦ σουολερι ὀ κηζ
ἄελιο μεῖδανδᾶ σαληνηή
κενδισὶ νᾶζ ὀιφᾶ ἰδερ
ιστεδικλεορινι ἄλδηρηήρ.

Geyer bu süsleri o kız
Gelir meydana salmır
Kendisi naz şifa ider
İstediklerini aldırır.

Πογαζηνδὰ ἀλτήν κορδόν
 οὐδζοῦ σὰγ γιανὰ σαρκιλήρ
 ἀλτήν κουσὰκ πέρδε κρον
 κουργουκλή φιστὰν γιαπδηρήρ.

Bogazında altın kordon
 Ucu sag yana sarkılır
 Altın kuşak bir de kron
 Kuryuklı fistan yapıdırır.

Κιστζοῦ γετιέξ φουκαρινήν
 γιαπάμας ἄσλα πουνλαρή.
 πάζενλερι γιαόκκι κεινισίν
 πιασμαδὰν σαλβάρ φιστανί.

Göcü yetmez fukarının
 Yapamaz asla bunları.
 Bazenleri yok ki keyinsin
 Basmadan salvar fistanı.

Κιόνουὶμ κιοὶν ὀλοσὶν δερλέρδε
 ἀραμαζλάρ φουκαραγι
 Σοζοὶμ δογρη χιλαφιμ γιαὸκ
 πηγενμεζλέρ κιοὶλ Σόαδιγι.

Günüm gün olsun derler de
 Aramazlar fukarayı.
 Sözüm dogri hilafim yok
 Begenmezler Kul Şadiyi.

Dörtlüklerden kurulu olan türküde 2 mısralı kavuştak da bulunur. Toplam sekiz dörtlükten ve ikilik bir bağlantıdan oluşur. Hecenin 8’li vezni ile yazılan türküde yer yer sistem bozuklukları yer aldığı görülebilir. Her iki dörtlüğün kendi içindeki kafiye düzeni kavuştak tekrarının her iki dörtlükten sonra yapıldığını düşündürür. Ahenk, redif ve kafiyeler ile sağlanmıştı. Kaynaklarda varyantı bulunmayan bu türkü ilk defa bu eserde karşımıza çıkar.

Türküde göze çarpan yalın konuşma dili ait olduğu topluluğun tinsel ve bireysel karakterini betimler (Humboldt 1998: 50-58). İnançları farklı iki topluluğun tinsel ve bireysel karakterlerini dil özdeşleştirir böylece. Çünkü topluluğu bilinçlendiren hatta biçimlendiren yegâne unsur dildir. Tabii ki bu yegâne unsur, diğer unsurlarda olduğu üzere zamanından izler taşır. Ait olduğu zamanın evlenme geleneklerine dair motifleri işlemiştir türküye. Arka planda ise toplumsal tabakalaşmaya karşı büyük bir isyanın izleri bulunur.

Bir dile sahip olmak aynı zamanda toplumsal bir sözleşmeye de sahip olmaktır. Bu sözleşme, ait olduğu topluluğun gerçekliğini başka bir ifade ile toplumsal kendiliklerin ontolojisini oluştururken aynı zamanda bu kendiliklerin vücuda getirilmesini, sonraki kuşaklara taşınmasını ve böylece süreklilik kazanmasını sağlar (Searle 2016: 225-243). Türküde karşılaşılan toplumsal kendilikler dinsel farklılıklarından dolayı surette ötekileştirilen aslında ise ötekileştirilemeyen iki topluluğun aynı dil ve kültüre sahip olmasından kaynaklanan ortak öğelerdir.

Kökeni Göktürklerle kadar uzanan Orta Asya, Anadolu ve Balkanlarda yaşayan Türk kabileleri arasında hâlâ devam eden kalın âdeti (Turan 1991: 39-42) türküde de *Bir kızın gelin olması / On binde[n] kapu açarlar* dizeleriyle karşımıza çıkar. Kadınlar için dönemin düğün kıyafetleri olarak artık rağbet edilmeyen *canfes fistan*, revaçta olan *kadife fistan* ve *kuyruklu fistan* dikkati çeker. Aksesuar olarak itibardan kalkan *gümüşten* ziyade kıymet verilen *altın* ve *elmas* ayrıca modası geçmeyen *hatem yüzük* ziyet olarak gözde-dir. Bunların yanında *ucu sağa sarkık altın kordon*, *altın kuşak* ve *kron* ile Musahipzade’in ve Koçu’nun tarif ettiği 19. yüzyıl gelin entarisi ve zinetleri tamamlanır (Musahipzade 1946: 5; Koçu 1969: 121; bk. Ek 3). Yine *sansar kürk* ve *elmas küpeler* kız tarafına verilen hediyeler olarak yer alır. Ayrıca erkeklerin ekonomik durumuna uygun olarak

basma veya *pazen* kumaştan *şalvar* ve *fistan* giydiği görülür. Son kertede dilin bu söz konusu kendiliklerin yani kültürün oluşturucusu ve taşıyıcısı, kültürü biçimlendiren aynı zamanda kültür tarafından biçimlenen bir hafıza olduğu gerçeğine varılacaktır.

Sözü edilen hafıza ne olduğumuzu betimler ve kendisi zorunlu olarak kültürün renklerine bulanmıştır. Zamana ve toplumsal değişkelere bağlı olarak değişen anlayışlarla oluşturulan yeni anlamlar dizgesine bağlı olarak şekillenir bu hafıza. Türküde ekonomik eşitsizliğin evlilik kurumuna yansımalarıyla dönemin evlilik anlayışındaki tercih pratiklerinin kaçınılmaz olarak kültürün renkleri ile yeniden şekillenmesi konu edinmiştir.

Sonuç

Varlığı çoğu zaman varlığımıza dışsal olan kimlik fenomeni bir kategorize etme yani yerleştirme ya da konumlandırma çabasıdır. Bireysel tercihten ziyade kolektif bir tanımlamanın sonucudur. Bu tanımlama/tanımlanma zamana göre değişen anlayışlarla inşa edilir. Modern dünyadan farklı olarak Osmanlı İmparatorluğu'nda dinsel farklılıklar kimliğin epistemolojik özünü oluşturur.

Söz konusu dönemde öznenin din olduğu kimlik inşasıyla iktidar erki yalnızca dinsel özdeşlikler üzerinden bireyleri bir kolektife bağladı/yerleştirdi. Toplumsal özdeşleşmenin kültürel ve dinsel ortaklıktan bağımsız olarak sadece dinsel ortaklığa karşılık gelmesi *Anadili Türkçe olan Anadolu Ortodoksları* örneğinde olduğu gibi öznel gerçekliği toplumsal gerçeklik karşısında yalnızlığa düşürdü. Kültürel değerlere ve en önemlisi varlığın ifadesi dile karşı duyarsız kimliklendirme bireyin gerçekliğinin önüne iktidarın gerçekliğini koymuş oldu.

Din vesayeti altına alınıp biçimlendirilen, nesneleştirilerek şeyleştirilen yani Müslüman-Türk, Hristiyan-Rum kalıbına dökülen insanların bir başkaldırısıdır aslında *Anadili Türkçe olan Anadolu Ortodoksları* gerçeği. Bahsi geçen bu insanların dinsel özdeşlik kurduğu topluluktan ayrı kültürel ve dinsel özellikleri, birbirinden etnisite olarak farklı iki topluluk arasında sıkışmasına neden olur. Dönemin din ve kimlik arasında kurduğu ontolojik bağ, son kertede bireysel varoluşun aslında toplumsal varoluş karşısındaki çaresizliğini gözler önüne serer.

Bu dinsel farklılık bedeli uzun yalnızlıklar olan arada kalmış bir yaşama, dâhil olmamış ya da kendini dâhil hissedememiş ruhların ait olma ya da aidiyet duygusundan belki de ayrıcalığından yoksunluğuna neden olmuştur. Ortaya çıkan durum arafta kalmak veyahut arafta olmaktır.

Din fenomeninin iktidar erkiyle özdeşleştirmenin yegâne ölçütü olarak görülmesi dini liderleri dindaşları üzerinde mutlak yetkili kılıyordu. Patrikhane, Ortodoks inancına dayalı olarak iş gören politik bir kurum olarak karakterize edilmiş oldu. Bu politik kurum ve Rum entelektüeller tarafından bireysel gerçekliği yönlendiren toplumsal gerçeklik ile teorinin aynı zamanda pratiği yönlendirmesi temelinden hareketle din hegemonyası kullanılarak ideolojik çıkarları örten/gizleyen dinsel bir illüzyon yaratıldı. Nihayetinde bu ideolojik çıkar meyvesini verdi ve 1923 yılında Lozan Antlaşması ile *Anadili Türkçe olan Anadolu Ortodoksları* zorunlu göçe tâbi tutularak Yunanistan'a gönderildiler.

Kültürü kavramsallaştırıp nesne olarak karşımıza koyan yegâne varlığın yani dilin dönemin kimlik inşasında görmezden gelinmesi, tüm kültürel özdeşliğe rağmen yapılan din eksenli kimliklendirme söz konusu topluluğun bugün farklı bir coğrafyada yaşamasına neden olmuştur. Özdeşleştirme diyalektiğinin beraberinde getirdiği ötekileştirme kaçınılmaz olarak kimliğin temelinde yer alır. Nitekim kimlik, bir yandan benzerliği ifade ederken diğer yandan ayrıklığı vurgular ve bu benzerlik ya da ayrıklık zamana ve topluma göre değişen değerlerle belirlenir, son kertede sembolik bir matris olan kimlikler izafidir ve kimliğin taşıyıcısı olarak tek bir öznenin yetersiz olduğu hipotezine ulaşılır.

Peki ya kimlikler aslında birer verbalizm olabilir mi?

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

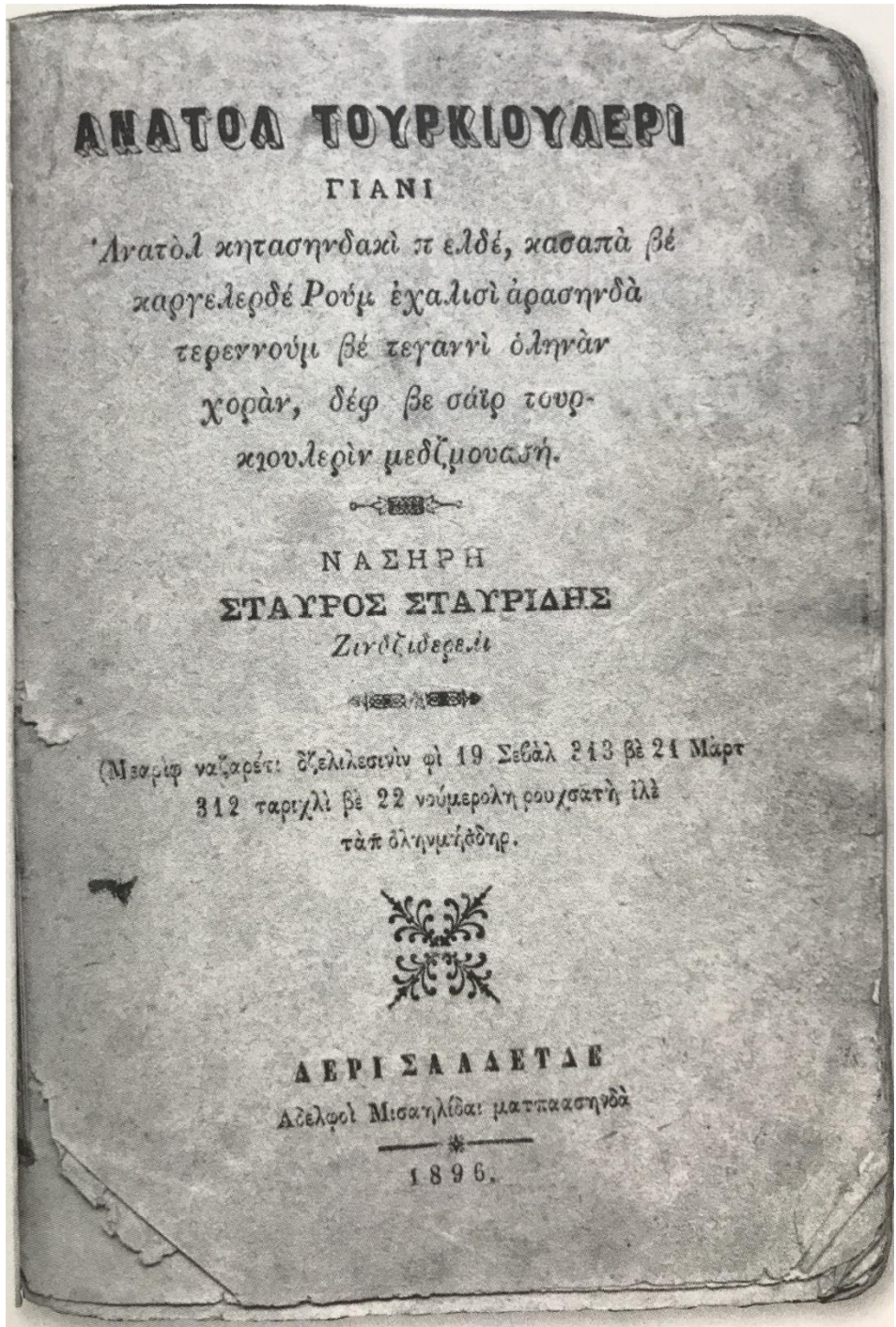
FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Anhegger, R. (1988). “Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş Üzerine”. *Sevreyle Dünyayı (Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş)*, Evangelinos Misailidis, (Haz. Robert Anhegger ve Vedat Günyol, İstanbul: Cem, s. 643-666.
- Balta, E. (2014). *Gerçi Rum İsek de, Rumca Bilmez Türkçe Söyleriz*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Humboldt, Wilhelm von. (Çev. Bedia Akarsu) (1998). *Dil-Kültür Bağlantısı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Kant, Immanuel. (Çev. James Creed Meredith) (2007). *Critique of Judgement*. New York: Oxford University Press.
- Kappler, M. (2016). “Transcription text, regraphization, variety?-Reflections on Karamanlidika”, *Spoken Ottoman in Mediator Texts*, Ed. Éva Á. Csató, Astrid Menz and Fikret Turan, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. pp. 119-127.
- Karpat, Kemal H. (Çev. Güneş Ayas) (2019). *Osmanlı'dan Günümüze Kimlik ve İdeoloji*. İstanbul: Timaş.
- Kaya, Doğan. (2016). “Ali Rıza Öge'nin Bektaşî Şairleri Antolojisi'nde Yer Alan Şairler”. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, 12, 211-297.
- Koçu, Reşat Ekrem (1969). *Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü*. Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları.
- Köprülü, M. Fuat (2004). *Saz Şairleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Musahipzade, Celâl (1946). *Eski İstanbul Yaşayışı*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Ocak, Ahmet Yaşar. (1992). “Bektaşîlik”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, V, İstanbul: s. 373-379.
- Öge, Ali Rıza. *Bektaşî Şairleri Antolojisi*, Atatürk Kitaplığı, Belediye Yazmaları, No: O/131.
- Searle, John R. (Çev. R. Levent Aysever) (2016). “Dil ve Toplum Ontolojisi”. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 37, 225-243.
- Stavridis, Stavros. (Hzl. Evangelia Balta-Ari Çokona) (2017). *Anatol Türküleri 1896 Osmanlı İmparatorluğu'nda İlk Türkü Mecmuası*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Turan, Ahmet (1991). “Törelimizde «Kalmı» (Başlık) Âdeti”. *Millî Folklor*, 12, 39-42.

EKLER:
Ek 1



Ek 2

314 ANATOLIA TÜRKÇÜLERİ • ANATOL TÜRKCÜLERİ

125.

Πῖρ κηζῖν κελῖν ὀλμασῖ
 ὄν πανδὲ καποῦ ἀτζαρλάρ,
 δζαμφῆς φιστάν ἀπῆς ὀλδοῦ
 κατιφῆ φιστάν γιαπαρλάρ.

[s. 120]

*Πῖν πέσγιουζε σανζῶρ κλουρκῖ
 κουλακδᾶ ἐλμάς κλουπελέρ.*

Ζενκῖν ὀλανῖν κηζῖνῖ
 σοῦς γιαπῖπ ὄνοῦ σαταρλάρ,
 φακῖρ κηζῖ μελέκ ὀλσᾶ
 τζῖρκῖν δερλῆρ καραρλάρ.

Κλουμουσδῆν ἰτιτᾶρ καλκδῖ
 ἄλτοῦν ἐλμάς φηγλατδᾶδῖρ
 μετάλλια χατέμ γιουζοῦκ
 τεκμιλίγιλε χαγλατδᾶδῖρ.

Πούνδζα σεῖρλῆρ ἰχτάδζ ἰτδῖ
 ποῦ μαριφῆτ Φρεγκδέδῖρ
 φουκαράδα ἰτιτᾶρ γιόκ
 ὀμίδι ραγῆτ ζενκῖνδῆρῖ.

Κεγῆρ ποῦ σουσλερῖ ὄ κῖζ
 κελῖρ μεῖδανδᾶ σαληνῖρ
 κενδισῖ νᾶζ ὀφᾶ ἰδῆρ
 ἰστεδικλερῖνῖ ἄλδηρῖρ.

Πογαζηνδᾶ ἄλτῖν κορδῶν
 οῦδζοῦ σᾶγ γιανᾶ σαρκηλῖρ
 ἄλτῖν κουσᾶκ πῖρδε κρῶν
 κουργουκλή φιστάν γιαπδηρῖρ.

316 ANATOLIA TÜRKÇÜLERİ • ANATOL TÜRKCÜLERİ

Κιλοτζοῦ γετμεζ φουκαρηνῖν
 γιαπάμαζ ἄσλα πουνλαρῖ.
 πάζενλερῖ γιόκκῖ κεγῖνσῖν
 πασμαδᾶν σαλβᾶρ φιστανῖ.

[s. 121]

Κιδούνόμ κῖρὸν ὀλσοῦν δερλῆρδε
 ἄραμαζλᾶρ φουκαραγῖ.
 Σοζοῦμ δογρῖ χιλαφῖμ γιόκ
 πεγενμεζλῆρ κιοῦλ Σῶαδῖγῖ.

Balta-Çokona 2017: 314, 316'dan alıntılanmıştır.

Ek 3



Başında duvak, üstünde elmalı taç ve belinde elmalı tokası ile ipekli sırmalı kemer ve sırma işlemeli uzun etekli entarisi ile İstanbul gelini, XIX. yüzyıl başı (Musahipzade 1946: 5)

TUVA GİRTLAK MÜZİĞİ: HÖÖMEY*

Tuvan Throat Singing: Höömey

Arş. Gör. Uğur ALTUNDAŞ**

ÖZ

Tuvalar günümüzde Rusya Federasyonuna bağlı özerk Tuva Cumhuriyetinde yaşayan bir Türk halkıdır. Tuva Cumhuriyeti, Güney Sibirya bölgesinde Moğolistan'ın kuzeyinde yer almaktadır. Tuva Cumhuriyeti dışında Tuvalar, Moğolistan'ın Bayan-Ölgiy ve Hubsugul aymakları ile Çin'in Sincan Uygur Özerk bölgesinin Altay aymağında yaşamaktadırlar. Tuva Cumhuriyeti, kuzeyde Sayan dağları ile güneyde Tannu-ula sıradağları arasında kalmaktadır. Coğrafyanın etkisiyle Tuvalar yaşadıkları bölgede izole bir toplum olarak kalmışlardır. Tuva coğrafyasının bu özelliği, Tuvaların kültürlerini korumasında etkili olmuştur. Her toplumun kendine özgü kültürel özellikleri vardır. Bu anlamda Tuvaların dünyada tanınırlığını artırın özelliklerin başında *höömey* adı verilen Tuva gırtlak müziği gelmektedir. Pek çok çeşidi bulunan höömeyin temel özelliği gırtlaktan aynı anda açık bir şekilde duyulabilen birden fazla sesin çıkarılabilmesidir. Tuva gırtlak müziği, bu farklı biçimlerden biri olan höömey adıyla anılmaktadır. Höömeyin *höömey*, *sıgıt*, *kargıraa*, *borbañnadır* ve *ezeñgileer* olmak üzere beş temel stili bulunmaktadır. Höömeyin çeşitli alt stillere sahip olması, gırtlaktan çıkan sesin temel melodik oluşumlarında farklı yükseklikteki tınılara sahip olması ile ilgilidir. Farklı stillerin ortaya çıkması, göçebeler arasındaki yaşam biçiminin farklı olması ile açıklanmıştır. Buna göre göçebe çobanlar, buldukları bölgenin yaşam şartlarına göre doğayı algılamış ve farklı stillerde höömey müziğini icra etmişlerdir. Gırtlak müziği, Tuvaların geleneksel müziği durumundadır. Höömey ile Tuva kültürü arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Höömeyin oluşumunda Tuva kültürünün ve inançlarının büyük etkisi vardır. Bu noktada höömey, eski göçebe çoban Tuvalarla ilişkilendirilmiştir. Göçebe çobanlar ise bozkır yaşamını anımsatmaktadır. Tuva'nın uçsuz bucaksız bozkır ve taygalarında doğada uğultu, su ve rüzgâr sesi, meleme ve kuş civıltısı vardır. Bu çokseslilik, bir melodiyi andırır. Tuva'nın göçebe çobanları için bu ses düzeni, farklı seslerin karışımından meydana gelen bir müzik biçimine ilham vermiştir. Böylece höömey adı verilen Tuva gırtlak müziği, doğadaki seslerin taklit edilmesi ile ortaya çıkmıştır. Höömeyin Tuva kültüründe pek çok pratik kullanımı vardır. Bunların başında höömey-kültür ilişkisinin temelini oluşturan çobanların göç sırasında höömey icra etmesi gelir. Göçebelik faaliyetleri dışında ise höömey; düğün ve cenazelerde, belirli bayram ve festivallerde ve çeşitli spor müsabakalarında söylenmektedir. Höömey aynı zamanda geleneksel Tuva inançları ile ilişkilidir. Tuva animizmine göre her varlığın bir ruhu vardır. Tuva şamanları, doğa ruhları ile iletişime geçmek amacıyla belirli ritüeller geliştirmiş ve bu ritüellerde ruhları etkilemek için höömeyden yararlanmışlardır. Bu çalışmada Tuva gırtlak müziği höömey, farklı stillerin oluşum süreci ile birlikte incelenmiştir. Çalışmanın temel amacı, Tuva halkının kültürel mirasını korumaya katkı sağlama ve daha geniş kitlelere duyurma çabası ile birlikte höömeyin oluşumundaki tarihî ve kültürel etkenleri göstermektir. Bu amaç doğrultusunda höömey ve Tuva kültürü arasındaki ilişki ile Tuva Şamanizminde höömeyin yeri ve höömeyin Şamanizm ritüellerindeki önemi ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler

Tuva gırtlak müziği, höömey, folklor, kültür, şamanizm.

ABSTRACT

Tuvans are today a Turkic people living in the autonomous Republic of Tuva, which is connected to the Russian Federation. The Republic of Tuva is located in the north of Mongolia in the South Siberia region. Apart from the Republic of Tuva, the Tuvans live in the Altai province of Mongolia's Bayan-Ölgiy and Hubsugul and Xinjiang Uyghur Autonomous Region of China. The Republic of Tuva is located between the Sayan mountains in the north and the Tannu-ula mountain range in the south. Tuvans remained as an isolated society in the region where they lived due to the effect of geography. This feature of Tuva geography has been effective in the preservation of their culture. Every society has its own unique cultural characteristics. In this sense, the most important feature that increases the recognition of Tuvans in the world is Tuva throat singing, which is called *höömey*. The main feature of the *höömey*, which has many types, is that more than one sound can be heard clearly from the larynx at the same time. Tuvan throat singing is known by the name of *höömey*, which is one of these different forms. There are five basic styles of *höömey*, namely *höömey*, *sıgıt*, *kargıraa*, *borbañnadır* and *ezeñgileer*. The fact that the *höömey* has various sub-styles is related to the fact that the voice coming out of the throat has different heights in the basic melodic formations. The emergence of different styles is explained

* Geliş tarihi: 21 Mayıs 2021 - Kabul tarihi: 10 Ekim 2021

Altundaş, Uğur. "Tuva Gırtlak Müziği: Höömey" *Milli Folklor* 134 (Yaz 2022): 79-91

** Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara/Türkiye, ualtundas@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7762-0211.

by the difference of life style among nomads. According to this, nomadic shepherds perceived nature according to the living conditions of their region and performed höömeý music in different styles. Throat singing is the traditional music of Tuva. There is a close relationship between höömeý and Tuva culture. Tuva culture and beliefs have a great influence on the formation of the höömeý. At this point, höömeý is associated with the ancient nomadic shepherd Tuva. Nomadic shepherds are reminiscent of steppe life. There is humming, sound of water and wind, bleating and chirping of birds in nature in the vast steppes and taiga of Tuva. This polyphony resembles a melody. For Tuva's nomadic shepherds, this sound system has inspired a form of music that consists of a mixture of different sounds. Thus, Tuva throat singing, called höömeý, emerged by imitating the sounds of nature. Höömeý has many practical uses in the Tuva culture. One of the most important of these is the shepherds' performing höömeý during migration, which forms the basis of the höömeý-culture relationship. Except for nomadic activities, it is sung at weddings and funerals, certain holidays and festivals, and various sports competitions. Höömeý is also associated with traditional Tuva beliefs. According to Tuva animism, every being has a soul. Tuva shamans developed certain rituals in order to communicate with nature spirits and used höömeý to influence the spirits in these rituals. In this study, höömeý has been examined together with the formation process of different styles. The main purpose of the study is to show the historical and cultural factors in the formation of the höömeý together with the effort to contribute to the preservation of the cultural heritage of the people of Tuva and to make it known to the wider audience.

Keywords

Tuva throat singing, höömeý, folklore, culture, shamanism.

Giriş

Tuva Cumhuriyeti, kuzeyde Sayan dağları, batıda Altay ve güneyde Tannu-Uula dağları tarafından çevrelenmiş, böylece çevresindeki diğer bölgelerden ayrılmıştır. Yüzyıllar boyunca Tuva'da, avcılık ve rengеyiđi yetiştiriciliği yapan göçebe çoban toplulukları ikamet etmiştir. Tuva geleneksel inançları, doğaüstü güçlerin yansınması olarak doğal ve fark edilebilir etkiler barındıran farklı türde hayvan ve toprak ruhları hakkında fikirler verir. Tuva'da Budizm ve Şamanizm iki temel inançtır. 16. yüzyılda yayılmaya başlayan Budizm, günümüzde Tuva'da daha yaygındır. Budizmin yanı sıra Şamanizm de tarihsel ve kültürel olarak yaşamaktadır. Tuvalar, halk sanatına ilişkin birçok kültürel özelliklerini korumuşlardır. Kahramanlık destanları, gündelik yaşam ve avcılık hakkında hikâyeler, masallar, bilmece ve atasözleri geleneksel halk kültürünü yansıtan önemli sözlü kültür ürünleridir. Bunlar içerisinde Tuva gırtlak müziği *höömeý* Tuva kültüründe ayrı bir yeri vardır.

Gırtlak müziğinin Güney Sibirya ve Batı Moğolistan'ın Altay ve Sayan dağlarının yerli Türk-Moğol halkları arasında ortaya çıktığı düşünülür. Gırtlak müziği, günümüzde bu coğrafyada yer alan Moğolistan, Rusya'nın Altay, Hakas, Tuva ve Buryat Cumhuriyetleri ve Çin'in İç Moğolistan ve Tibet Özerk Bölgelerinde icra edilir. Bu bölgeler dışında gırtlak müziğinin Rusya'nın Başkurdistan Cumhuriyeti, Güney Afrika'daki Hosa kadınları, Tibetli Budist rahipler ve Kuzey Kanada'daki İnuitler tarafından da söylendiği bilinmektedir (Pegg 1992: 32-35).

Gırtlak müziği, Tuvaların geleneksel müziğidir. Dolayısıyla Tuvaların geleneksel ve kültürel özelliklerinden önemli izler taşımaktadır. Tuva halk müziğinin en önemli figürlerinden biri olan höömeýin çeşitli biçimleri bulunmaktadır ve Tuva gırtlak müziği de bu farklı biçimlerden biri olan höömeý adıyla anılır. Höömeý, Mođolcada "gırtlak" anlamına gelen sözcükle ilişkilidir. Z. Kırgıs, Tuva gırtlak müziği için *hörek* "göğüs" sözcüğünden türemiş "sesini yükseltmek" anlamına gelen *hörekteer* terimini önermiş, ancak halk ve araştırmacılar tarafından höömeý terimi benimsenmiştir.

Bu çalışma, höömeýin tarihsel ve toplumsal özellikleri üzerine teorik bir arka plan oluşturmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın bir diğer hedefi, höömeýin Tuva kültürünün korunması üzerine etkilerini değerlendirmektir. Böylece höömeýin Tuva kültüründeki yeri ve önemi daha iyi anlaşılacaktır. Tuva kültürünün en önemli özelliklerinden biri

Şamanizmdir. Şamanizmi, Tuva’da salt bir din olarak algılamak doğru değildir. Şamanizmin Tuva kültürü ve gündelik yaşam üzerinde etkisi büyüktür. Şaman ritüellerinin en önemli özelliklerinden biri, höömeyin şamanın ruhani yolculuğu sırasında bir araç olarak kullanılmasıdır. Çalışmada, şamanizm ritüellerinde höömeyin rolü ve etkisi üzerinde de durulmuştur. Çalışmanın temel amacı, Tuva toplumunun kültürel mirasını koruma ve daha geniş kitlelere duyurma çabası ile birlikte höömeyin oluşumundaki tarihî ve kültürel faktörleri göstermektir. Bu sebeple çalışmada höömey, kültür, geleneksel inançlar ve Şamanizmle olan ilişkisi açısından değerlendirilmiştir.

Tuva Gırtlak Müziği: Höömey

Tuvaların iki tür geleneksel müzikleri vardır. Bunlardan ilki *ır* olarak bilinen halk türküleridir. Ancak Tuva müziğinin dünyaya duyurulmasında başrol oynayan müzik türü, höömeydir. Farklı stillere sahip olan höömeyin en temel özelliği gırtlaktan aynı anda birden fazla sesin çıkarılabilmesidir (Arıkoğlu 2013: 3).

Tuva’nın uçsuz bucaksız güney Sibiryaya otlaklarında ve taygalarında, insanın ilk izlenimi alabildiğine sessizliktir. Buradaki sessizlik aslında insan sesinin yokluğudur. Buna karşın doğada senfoniye dönüşen bir uğultu, su ve rüzgâr sesi, meleme ve kuş cıvıltısı vardır. Bu çokseslilik âdeta bir melodiyi andırır. Tuva’nın göçebe çobanları için bu ses düzeni, farklı seslerin karışımından meydana gelen bir müzik biçimine ilham vermiştir. Höömey adı verilen Tuva gırtlak müziği, doğal ve insan yapımı seslerin harmanlandığı bir müzik türü olarak ortaya çıkmıştır. Bir anlamda höömey müziği, göçebe çoban Tuvaların doğada buldukları işitsel çevreyle etkileşime girmeleri sonucu doğmuştur. Aynı zamanda, insan sesinin akustiğinin bir ürünü ve kültürün dışı yansıyan bir parçasıdır. İlk höömeycilerin su ve şiddetli rüzgâr gibi doğa seslerini taklit etmeye çalıştıkları düşünülür. Günümüzde gırtlak müziğinin kökeni tam olarak belirlenemese de Tuva gırtlak müziği höömeyin eski bir animizm geleneğiyle Tuvaların doğadaki nesnelerin ruhları olduğu inancı ile bağlantısı vardır. Tuva inancına göre dağların ve nehirlerin maneviyatı sadece fiziksel şekilleri ve konumları ile değil, ürettikleri sesler ile de kendisini gösterir (Levin vd. 1999: 70; Beahrs 2014: 5).

Höömey araştırmaları, 19. yüzyılın sonlarında başlamıştır. Tuva gırtlak müziğine dikkat çeken ilk araştırmacılardan biri P. Ostrovskih olmuştur. Yakovlev, höömey müziğinin sözcük kullanılmadan icra edilerek bir dizi hırıltı benzeri sestem oluştuğuna dikkat çekmiştir (Yakovlev 1900: 114; Kırgıs 2008: 12-13). Karruters, Tuva gırtlak müziğinin sıradan bir şarkı söyleme biçimi olmaktan öte özel bir ustalık gerektirdiğini ifade eder ve höömeyin sadece Tuva kültürünün bir özelliği olduğu için değil, Tuvaların toplumsal melankolisinin bir ifadesi olduğu için de araştırmacılar için önemli bir alan olduğunu vurgular (1914: 236). Grumm-Grjımaylo’ya göre höömey, belirli bir uzmanlık gerektirir ve bu uzmanlık uzun süreli uygulama yoluyla diyaframı kontrol etme yeteneğini edinmekle gelişir. Grumm-Grjımaylo, üç tür höömeyden söz eder: 1. şarkı metninin müzikal ögeye göre ön planda olduğu, 2. tamamen sözsüz şarkılar, 3. bu iki tür şarkının karışımı (1926: 107, Kırgıs 2013: 47)).

Bolşevik ihtilali sonrası höömey kayıtları ilk kez, E. V. Gippius ve Z. V. Evald tarafından yapılmıştır. İlk profesyonel kayıtlar ise, 1930’lu yıllarda yapılmış, 1934’te bağımsız Tuva Halk Cumhuriyetinin girişimleri ile höömeyin klasik türlerinden örnekler kaydedilmiştir. 1941’de Tuva’nın başkenti Kızıl şehrinde bir tiyatro stüdyosu kurulmuş ve burada geleneksel müzik aletleri ile Tuva halk müziği icra edilmiştir. 1945 yılında “Tuva Dil, Edebiyat ve Tarih Araştırmaları Enstitüsü” kurulmuş, enstitünün düzenlediği keşif gezilerinde halk müziği ve höömeye ilişkin derlemeler yapılmıştır. Tuva halk müziğinin ilk yayımı, M. Munzuk tarafından *Tıva Ulustun Irları* “Tuva Şarkıları” adıyla 1956’da

yapılmıştır. Munzuk'un çalışması, Tuva halk müziğinin sistematik derlem çalışmalarının başlangıcı olarak düşünülebilir. Önemli isimlerden biri de A. N. Aksenov'dur. Aksenov, Tuva şarkılarının melodilerinin yanı sıra besteleri, enstrümantal halk türküleri ve oluşum süreçleriyle de ilgilenmiştir (Aksenov 1973, Kırgıs 2008: 13-14). Aksenov, Tannu-Tuva Cumhuriyeti döneminde yapılan kayıtların müzikal notasyonlarını ve Tuva gırtlak müziğinin bu erken örneklerinin analizini de yapmıştır. Onun bu çalışmaları, Tuva halk müziğinin kurumsallaşmasının temelini oluşturmuştur (Beahrs 2014: 30).

Tuvalar tarih boyunca coğrafi ve kültürel olarak izole kalmış bir toplumdur. Ancak Sovyetler Birliğinin yıkılması ile batı dünyası tarafından tanınmaya başlamışlardır. Batıda, Tuvalara dikkat çeken isimlerin başında Richard Feynman gelir. Tuva hayranlığı ile bilinen Feynman, Ralph Leighton ile birlikte Amerika'da Tuvaların bir sergi düzenlemesine karar vermiş, bu sergi ile birlikte Tuvalar uluslararası alanda büyük bir ilgi görmeye başlamıştır. 1980'lerin sonlarında Amerikalı etnomüzikolog Ted Levine, bir Tuva höömey grubu olan Huun-Huur-Tu ile tanışmış ve onları Amerika'ya davet etmiştir. Bu girişimler, Tuvaların müziğini ve kültürünü uluslararası ilgi odağı hâline getirmiştir. Tuva dışında höömeyin dünyaya duyurulmasını sağlayan isimlerin başında Kongar-ool Ondar gelir. Kongar-ool, 1992'de UNESCO'nun desteğiyle düzenlenen Uluslararası Gırtlak Şarkısı Yarışmasını kazanarak dikkatleri Tuva gırtlak müziği üzerine çekmiştir. Daha sonra Tuva gırtlak müziğine olan ilgiyle bilinen ünlü Amerikan caz müzik sanatçısı Paul Pena'yı Tuva'ya davet etmiş ve Tuva'da Pena ile birlikte II. Uluslararası Höömey Festivalinde höömey konseri vermişlerdir. 1995'te Kongar-ool, *Echoes of Tuva* "Tuva Yankıları" adlı bir albüm çıkarmış¹, Tuva müziğine katkılarından dolayı Rusya'nın ulusal sanatçısı ve Tuva müzik elçisi olarak kabul edilmiştir. Huun-Huur-Tu ve Kongar-ool'u takiben Alash Ensemble, Yat-Ha, Tıva Kızı, Çirgilçin gibi höömey grupları ortaya çıkmış ve bu gruplar Tuva müziğini dünyaya tanıtmada önemli rol oynamışlardır (Udaya 2017: 9-10). Bu dönemde Tuva gırtlak müziğindeki en önemli değişikliklerden biri, kadın höömeycilerinin ortaya çıkmasıdır. Önceleri, Tuva inancına göre kadınların şarkı söylemesi uygun görülüyorken bu inanç zamanla ortadan kalkmış ve tamamı kadınlardan oluşan kadın höömey grupları ortaya çıkmıştır.

Türkiye'de höömey üzerine son yıllarda ilginin arttığı görülse de az sayıda araştırma yapılmıştır. İlk olarak Tuva Türkçesi çalışmalarıyla bilinen Ekrem Arıkoğlu'nun *Kültürel Miras Olarak Tuva Müziği* adlı çalışmasında höömeyden söz edilmiştir. Ayrıca Timur Vural ve Feyzan Göher Vural'ın *Tuva Höömey Geleneği*, Küçükdürüm'ün *Teori Eksenli Disiplinler Arası Bir Çalışma Tuva Gırtlaktan Söyleme Stillerinin Analiz Sonuçları*, Kulmanova'nın *SSCB Sonrası Dönemde Tuva Halk Müziğinin Modernleşmesi* ve Malkoç ile Çelik'in *Tuva Türklerinde Höömey Söyleme Biçimi* adlı çalışmalarından söz edilebilir.

Höömey Stilleri²

Tuva gırtlak müziği, söylenme biçimlerine göre çeşitli alt stillere sahiptir. Höömeyin çeşitli biçimlerinin olması, gırtlaktan çıkan sesin temel melodik oluşumlarında farklı yükseklikteki tınlara sahip olması ile ilgilidir (Aksenov 1973: 13). Tuvalı besteci S. M. Pürbü, höömeyin *sıgt*, *kargıraa* ve *höömey* olmak üzere üç temel türü olduğunu ve bu türlerin kendi içerisinde birçok çeşidi olduğunu ifade eder. Pürbü, her bir stilin temel bir ses ve armonik tonlarının belirli bir oktavda söylendiğini belirtir (1964: 45-48). Ancak Kırgıs'a göre ses tonunun yüksekliği ve oktavları, somut bir stile değil icracıların bireysel özelliklerine bağlıdır (2008: 18). Aksenov, höömeyi farklı ve tutarlı bir müzik biçimi olarak tanımlamış ve höömeyin dört farklı tarzını tespit etmiştir. Ona göre her biri farklı bir melodik tarza sahip olan höömey türleri *kargıraa*, *borbaynadır*, *sıgt* ve *ezenğileer*'dir (1973: 12). K. A. Biçeldey, *kargıraa* ve höömey stillerinin Tuva gırtlak müziğinin en eski

türleri olduğunu düşünmektedir. Ona göre her iki stil de düzenli konuşmaların oluşumu sırasında ortaya çıkmış, sıgıt ise Tuva Türkçesinin en önemli ayırt edici özelliklerinden biri olan ünlü faringalizasyonundan meydana gelmiştir. Gırtlak müziğinde, ses akışını sağlayan açık vokal konfigürasyonları ile üretildikleri için ünlü sesler hâkimdir. Ünsüzler, vokal kanalında bir daralma gerektirdiği için ses akışında bir kesintiye sebep olur (Malkoç vd. 2020: 60). Biçeldey'in Tuva Türkçesi ünlü faringalizasyonu ile höömey arasında kurduğu ilişki önemlidir. Müzik kültürünün gelişimi içerisinde höömey stillerinin ortaya çıkması karmaşık bir süreçtir. Tuva tarihinin ilk aşamalarında, göçebeler arasında, höömeyin iş faaliyetleri ve yaşam tarzları ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Göçebe çobanlar, zaman içinde höömey müziğini ve stillerini meydana getirmişlerdir. Höömey stilleri arasındaki bölgesel farklılıklar yakın zamana kadar farklı höömey stillerinin oluştuğuna tanıklık etmektedir. Tuva'nın Bay Tayga bölgesinde *kargıraa*, Süt-Höl bölgesinde *sıgıt* stiline egemen olduğunu, Toju bölgesinin reneyiği çobanları arasında ise höömeyin icra edilmediği görülmüştür (Kırgıs 2008: 51-52).

Tuva gırtlak müziğinin stillerine ilişkin terminoloji, aynı zamanda bu stillerin tınısı ve sesin kaynağı ile bağlantılıdır. Örneğin, orta ses aralığındaki bir uğultuyu ifade eden *höömey* stili, *hööledir höömeylerge çer sirgeyni bergen* "höömeyin uğultusu boyunca dünya titredir" şeklinde ifade edilir. Yüksek bir tınıyı ifade etmek için kullanılan *sıgıt* terimi, *surladır sıgırtırğa kök deer ayazıp turgan* "sıgıtın keskin icrası sırasında mavi gökyüzü daha netleşti" biçiminde açıklanır. Düşük bir tonda söylenen *kargıraa* stili ise *kargıraalaarga hayaa daş kaanaydır bustup badıp turgan* "kargıraa icra edilirken dik uçurumlar titredir, güreledi ve yıkıldı" şeklinde ifade edilmektedir. Dolayısıyla terminoloji, aynı zamanda her stilin ses içeriği ve oluşumu hakkında bilgi vermektedir (Kırgıs 2008: 57).

The Mystery of Tuvan Khöömei (Throat Singing) adlı çalışmasında Kırgıs, höömey stilleri yerine *teknik* terimini tercih etmiş ve höömeyin *hörekteer* (göğüs kaslarını sıkıştırma), ağzın içiyle söyleme ve burun aracılığıyla söyleme olmak üzere üç farklı tekniğinin olduğunu belirtmiştir. Kırgıs'a göre höömey, kargıraa, ezengeiler gibi höömey tekniklerinin tümü, hörekteer tekniğinden gelişmiştir. Kimi höömey stilleri de bu tekniklerden hareketle sesin çıkış noktasına göre adlandırılmıştır. Örneğin, burun yoluyla höömey icrası, *dumçuk kargıraazi* "burun kargıraası" olarak da bilinir (2013: 41).

Höömey: Höömey stili, ilk çalışmalarda ayrı bir tarz olarak ele alınmamıştır. Ancak geleneksel Tuva müziğinin hızla gelişmesi ile birlikte başlangıçta farklı bir tarz olarak tanımlanacak kadar önemli bulunmayan höömey stili, bugün temel bir stil olarak kabul görmektedir. Günümüzde Tuvalar, höömey stiline en eski boğazdan şarkı söyleme tekniği olduğunu ve diğer höömey stillerine kaynaklık ettiğini düşünmektedirler. Höömey stiline icrası, ünlülerin sesletimine yakın olan ağız pozisyonlarında ve v ünsüzünü söyleyecek şekilde kapalı dudak pozisyonunda gerçekleşir. Diğer stillerle karşılaştırıldığında höömey, orta perdeden söylenir ve en tipik özelliklerinden biri, melodinin kısa notalarla süslenmesidir. Kimi zaman parlayan ikincil bir armoni, temel ve ana gırtlak ton melodisi arasında duyulabilir. Kimi zaman da üçüncü bir ses, diğerlerinin üzerinde belirebilir. Höömeyin bu çok sesli karakteri, bu stilin *igil* gibi enstrümanlarla uyumlu bir şekilde icra edilmesini sağlar. Ayrıca sıradan ve çift sesli şarkı söyleme arasında bir geçiş pozisyonu olan höömey stili, *öpey höömey* "bebek höömeyi" olarak bilinen özel bir ninni höömeyi gibi genellikle faydacı bir işlev görür (Tongerren 2002: 64, Kırgıs 2008: 87-88).

Kargıraa: Kargıraa, gırtlaktan gelen hırıltı sesini taklit etme anlamına gelir (Kırgıs 2013: 41). Aksenov, kargıraa stiline, tını bakımından Fransız kornosunun daha alt perdesine benzetir. Kargıraa, şarkıcı tarafından ağız yarı açık konumda iken üretilir. Melodik

sesleri açık bir şekilde oluşturan kısımlar, net ve belirgin bir şekilde duyulur, canlı ve ıslık tonlarında karni-boru ezgilerini anımsatır. Bir parçadan diğere değişerek belirli bir ünlüye sahip olan her ses ve melodiye ünlü seslerdeki bir değişiklik eşlik eder (Aksenov 1973: 13). Kargıraa “hırlamak, hırıldamak” anlamına gelen yansıma bir sözcüktür. Bu stilde boğazdan pes ve düşük bir perdede kuvvetli bir homurtu ve hırıltı duyulur (Küçükdürüm 2018: 7). *Dag kargıraa* “dağ kargıraası” ve *hovu kargıraa* “bozkır kargıraası” olmak üzere olmak üzere iki temel türü bulunmaktadır. Dağ kargıraası, daha düşük perdede söylenir, bozkır kargıraasında ise boğaz daha gergin ve daha yüksek eğimdedir. Kargıraa, genellikle normal bir sestenden daha düşük oktavda bir titreşim özelliğinden dolayı sığıt ve höömeyden tamamen farklıdır (Tongeren 2002: 64, Arıkoğlu 2013: 4). Kargıraa stiline alt türleri genel olarak tabiatla ilgilidir. Bu açıdan kargıraanın dağ kargıraası ve bozkır kargıraasından başka *kaşpal kargıraazı* “vadi kargıraası”, *kojagar kargıraazı* “zirve (tepe) kargıraası” ve *buga kargıraazı* “boğa kargıraası” gibi farklı türleri de bulunmaktadır (Kırğıs 2008: 86). Kojagar kargıraası ile kaşpal kargıraası, dağ kargıraasının alt stilleridir. Kojagar kargıraası, dağın zirvesindeki sesler ile ilişkilidir. Bu stilde dağın zirvesindeki rüzgâr ve diğere seslerin farkı hissedilir. Kaşpal kargıraasında ise dağın eteklerindeki sesler işitilir (Göher Vural vd. 2017: 421).

Sığıt: Sözcük anlamı “ıslık” olan sığıt, kargıraa ve borbañnadır stillerinden daha yüksek ve daha gergin bir stilde söylenir. Oktav ve tını bakımından sessiz bir Fransız kornosuna veya bir çelloya benzer. Sığıt, yarı açık ağız ile ses tellerinin gergin pozisyonunda üretilir ve sığıtta kargıraa stiline daha zayıf bir ses çıkarılır. Sığıtın devinim özelliği, onun diğere höömey stillerinden ayırt edici özelliğidir (Aksenov 1973: 15). Tongeren, sığıt stiline ıslık benzeri bir sesin üretildiğini ifade eder. Bu stilde konuşma seslerini hatırlatan herhangi bir şey yoktur. Sığıt stiline küçük dil, hava akımını düzenleyen ana organdır. Bu hava akımı, gırtlak veya yalancı ses tellerinin hareketinden kaynaklanmaz, dilin bazı kısımlarının salınımlı bir hareketle titreşmesine neden olan höömey kullanımından kaynaklanır. Çift ses genellikle aynı anda düşük ve yüksek perdede görünür (2002: 65).

Borbañnadır: Yuvarlanan bir şeyin sesi anlamına gelen (Arıkoğlu 2013: 3, Kırğıs 2013: 41) borbañnadır stili, bas klarnetin alt perdesinin tınısına benzeyen daha yumuşak ve daha sessiz bir stildir. Borbañnadır stiline nefes daha ekonomik olarak salınır. Kargıraanın aksine perde değişmeden kalır. Tonun yüksekliği, büyük oktavin üç orta perdesinde bireysel icracılara göre değişir. Bütün bir nefes alanı boyunca kesintisiz kalan kargıraa stiline aksine borbañnadır stili, bazen kesintili bazen de kesintisiz olabilir. Tuvalar, borbañnadır stilini teknik olarak kargıraaya benzetirler. Kargıraa ve borbañnadır stillerindeki teknik benzerlik, höömeycilere aynı parçada bir stilden diğere geçme imkânı sağlamaktadır (Aksenov 1973: 14). Borbañnadır, deredeki su şakırtısı sesinin bir taklididir. Tuva Türkçesinde “dönmek” anlamına gelen fiilden türetilmiş olan borbañnadır terimi, “suyun taşlara çarptığında çıkardığı ses” anlamında kullanılır (Tongeren 2002: 66).

Ezeñgileer: Tuva Türkçesi “üzeñgi” anlamına gelen *ezeñgi* sözcüğünden gelen bu stil, ses üretimi ve tını bakımından sığıta benzer. Ezeñgileer, sadece melodik açıdan özel bir stildir. Sığıt ile aynı perdede üretilir ancak sığıtın aksine tüm parça boyunca perde değişimi olmaz. Ezeñgileer stiline melodi, çeşitli bölümlerden icracılar tarafından doğaçlama yapıldığı için oldukça çeşitlidir (Aksenov 1973: 16). Kimi araştırmacılara göre ezeñgileer stiline varlığı, Tuvaların at gütmeye geleneklerinin Tuva müziği üzerindeki etkisini gösterir. Ezeñgileer stili, açık arazide dörtlüye koşan atların sesleri taklit edilerek ortaya çıkmıştır (Kırğıs 2008: 92). Atın koşma biçimine göre ezeñgileerin *çıraa*, *sayak* ve *çeler* stilleri bulunmaktadır. Çıraa, atın zıplayarak gitmesidir. Bu stilde höömey icrası

sırasında ses bazen kaybolur, böylece atın zıplaması tarif edilir. Sayak, atın düzenli gidişini ifade eder ve bu stilde höömey tek bir tonda söylenir. Çeler ise atın tırıs gitmesi, koşarcasına hızlı hızlı yürümesi anlamına gelir (Göher Vural vd. 2017: 421).

Kimi araştırmacılar, borbañnadır ve ezenğileer stillerini, diğer üç stilin alt türleri olarak kabul ederken kimi araştırmacılar ise bu iki stili bağımsız, eşsiz bir teknik olarak ele alır. Sıgıt, höömey ve kargıranın aksine bu iki stil, sözsüz olmalarının yanı sıra herhangi bir giriş melodisi veya nakarat da içermez. Bu sebeple, icra esnasında bu stillerin müzikal bir parça yerine bitmemiş, tuhaf görünen bir ses taklidine benzediği düşünülebilir (Tongeren 2002: 65-66).

Ayrıca höömeyin eğitimle elde edilen ve özel beceriler gerektiren *uyangılaar* (hüzünlü, acıklı, duygusal söyleme), *damıraktaar* (dere seslerinin taklidi), *sirleñnedir* (titreme, çınlama) ve *birlañnadır* (dalgalanmak) gibi başka performans yöntemleri de vardır (Kırğıs 2008: 84).

Höömey ve Kültür İlişkisi

Müzik, Tuvaların kültürel kimliklerinin önemli bir parçasıdır. Tuva gırtlak müziği höömeyin Tuva kültüründe pek çok pratik kullanımı söz konusudur. Tuvalarda müzik, göç sırasında, festivaller, belirli ayın ve bayram gibi törenlerde kullanılmaktadır. Göçebe yaşam tarzının getirdiği yolculuklar, Tuva gırtlak müziğinin söylenme tarzındaki ruhsal durumun ortaya çıktığı yerdir. Höömeyin icra edildiği alan ve durumların başında düğün, cenaze ve bayramlar gelir. Tuva bayramlarının en önemlilerinden bir tanesi, *Şagaa* adı verilen yeni yıl bayramıdır. Şagaa bayramının yanı sıra Tuva'nın her bölgesinin (kojuun) kendi yerel festivalleri vardır. Bu bayramlarda Tuva müzik icracıları kojuun merkezlerinde bir araya gelir ve buralarda höömey başta olmak üzere Tuva halk müziği icra edilir. Kojuun şenliklerinde festival boyunca süren şarkı yarışmaları düzenlenir ve kazanana "ağabey" anlamında *ha* unvanı verilir. Bu unvan, yarışmayı kazananın kojuunun en iyi şarkıcısı olduğunu ifade eder. Bu unvanın işareti olarak şarkıcının şapkasına renkli bir taş veya cam takılır. Höömeyin icra edildiği bir başka kültürel etkinlik, spor müsabakalarıdır. Tuva'da spor denilince akla *hüreş* "güreş" ve *a't hööleer* "at yarışları" gelir. Güreş ve at yarışları sırasında icra edilen höömey, güreşçiler ile at ve at binicilerinin dayanıklılığını ve gücünü artıran bir unsur olarak görülür. Bir başka spor etkinliği, okçuluktur. Ancak okçuluk için özel bir Tuva halk müziği icra edilmez. Okçuluk yarışmalarında doğaçlama olarak söylenen *kojamık* "koşma" türü şarkılar ile okçular alkışlanır ve cesaretlendirilir (Aksenov 1973: 8-11).

1970 ve 1980'li yıllarda göçebe duyarlılığı, Sovyet ve Tuva ideallerinin temel taşı olmuştur. Bu süreçte, kırsal amatör höömeyciler, profesyonel halk müzisyenleri hâline getirilmiş, farklı stillerde höömey şarkıları kaydedilmiştir. Bu çabaların sonucunda halk kültürünün önemli bir parçası olan höömey, göçebe bir sanat formu olarak ele alınmıştır (Beahrs 2014: 40).

Tuva gırtlak müziğinin Tuva toplumunun yaşam biçimiyle doğrudan bir ilişkisi vardır. Etnografların ilk görüşü, höömeyin ilkel göçebelikle olan ilgisidir. Buna göre Sovyet etkisi altındaki Tannu-Tuva döneminde Sovyet politikaları, höömeyin göçebe niteliklerini ortaya çıkarmaya devam etmiştir. Sovyetlerin dağılmasıyla birlikte uluslararası alanda daha çok duyulan höömey, eski Asya'nın bozkırlarında at sırtındaki göçebelerin müziği olarak kabul edilmiştir. Göçebelik, geleneksel Tuva animizmine işaret eder. Bir anlamda göçebe terimi, bozkırdaki hayvan sürülerine ve onların algılarına atıfta bulunur. Göçebe duyarlılığı, höömeyi ve höömeyciyi anlamada önemli bir role sahiptir. Bu sebeple göçebe duyarlılık, höömeyin tarihi ve mevcut uygulamalar ile yakından ilişkilidir (Beahrs 2014: 6-7).

Höömey gibi icrası zor bir sanatın, geçmişte etnik bağlar dışında öğrenilmesi güçtür. Höömey, belirli kültürel etkileşimlerin önemli bir işaretidir. Höömeyin etnik bağı olmayan farklı toplumlara yayılması da küçük bir ihtimaldir. Höömey ancak aile içinde çocukluktan itibaren öğrenilebilmiş ve nesilden nesile aktarılabilmiştir. Bu sebeple Vaynşteyn gırtlak müziğinin ortaya çıkma ve yayılma alanının çok sınırlı olduğuna ve Sayan-Altay bölgesinin dağlık bozkır alanlarında yaşayan etnik gruplardan biriyle bağlantılı olduğuna inanmaktadır. Gırtlak müziğinin en çok Tuvalar arasında gelişmiş olması, bu sanatın Sayan-Altay'da Yukarı Yenisey havzasının dağlık bozkır bölgelerinin eski göçebelere arasında ortaya çıktığını düşündürmektedir (Vaynşteyn 1980: 155). Tongeren, höömeyin kökenini Budizm inancına ve Tibetli rahipler tarafından icra edilme yöntemlerinden dolayı lamaizmle ilişkilendirse de Tuvaların Budizmi benimsemelerinden çok daha önceleri gırtlak müziğini icra etmeleri, bunun yanlış bir görüş olduğunu göstermektedir (Kırgıs 2008: 51).

Tuvalar günümüzde birçok eski animistik kavram ve inançlarını korumuşlardır. Atalarının ruhları olan su, toprak, iyi ruhlar, yerel koruyucu ruhlar gibi pek çok ruh, onların bu arkaik mirasında görünmektedir. Bu kavramlarla bağlantılı halk ritüelleri, belirli okuma biçimleri ile icra edilir. İlkel şarkı söyleme ritüellerinde, bu okuma biçimlerinin müzikal bir değeri vardır. Bu okuma biçimlerinin tonlaması, çok eski köklere sahiptir. Tuvaların ekonomi, yaşam biçimi ve sosyal ilişkileri hakkında önemli bilgiler barındıran Tuva kahramanlık destanları, farklı höömey stilleri hakkında değerli bilgiler taşımaktadır (Kırgıs 2008: 55-56). Örneğin, *Boktu Kiriş ve Bora Şeeley* adlı destanda kağan çadırının bir tarafında kızlara şarkılar söyler, kırk oğlana da höömey, kargıraa ve sıgıt stillerinde gırtlak müziği icra ettirir (Ergun vd. 2004: 387). Yine *Kaıgıvay Mergen* destanında, Kara Türü adlı kahraman höömey icra eder ve höömey stiline kudretiyle mavi gökyüzünün dalgalandığı, kara toprağın titremeye başladığı ifade edilir (Ergun vd. 2004: 513). Bir toplumun en önemli sözlü kültür ürünlerinden biri olan destanlarda höömey hakkında farklı stillerine varacak derecede detaylı bilgi verilmesi, Tuva gırtlak müziğinin geçmiş hakkında önemli bilgiler içermektedir. Tuva destanlarında bu stillerden söz edilmesi, höömeyin kökeni ve bilinirliği açısından değerlidir. Ayrıca Tuva toplumunun kültürel ve dinî yaşamları hakkında önemli bilgiler içeren destanların varlığı, Tuva tarihi ile höömey ve stillerinin tarihi arasındaki ilişkiye ışık tutmaktadır.

Tuva'da sadece kendi zevki için höömey icra eden çok sayıda höömeyci vardır. Höömeyin küçük bir akraba ve arkadaş grubu veya düğün gibi yerel törenlerde sıklıkla icra edildiği görülmektedir. Bu durum, höömeyin Tuva toplumunda ne kadar çok gündelik yaşamın içinde ve kültürün bir parçası olarak yaşadığını göstermektedir (Tongeren 2002: 56).

Höömey ve Şamanizm İlişkisi

Feyzan Göher Vural, eski Türklerden günümüze şamanların ayin sırasında danslı müzikli trans geleneğine sahip olduklarını, ruhlar âleminde karşılaştıkları duruma göre icra ettikleri müziğin tonunu belirlediklerini ve yeraltından gelen sesleri taklit ederken davul ve kopuz gibi çalgı aletlerini kullandıklarını ifade eder (2016: 115). Şamanlar müzikal açıdan da ele alınması gereken kişilerdir. Çünkü hastaları tedavi etme, dua, gelecekte ve geçmişte haber verme gibi ritüellerinin hepsinde müzik önemli bir yer tutmaktadır (Göher Vural vd. 2018: 296). Ancak höömey ile Şamanizm arasındaki tarihsel ilgiyi belirlemek, birtakım politik sebeplerden dolayı zordur. Bunların başında 1930'larda Sovyetler Birliğinin Tuva'da dinî uygulamaları yasaklaması gelir. 1987'de Mikhail Gorbaçov'un perestroyka politikası ile Tuva'da kültürel bir hareketlenme başlamış, genç Tuva müzisyenleri kendi geleneksel müziklerine yeniden ilgi göstermişlerdir. Höömeye karşı

artan ilgiye ek olarak, Tuva şamanizmi de bir diriliş hareketi yaşamıştır (Glenfield 2007: 244). Bu doğrultuda, Monguş Kenin-Lopsan, şamanizmin Tuva kültürünün kökü olduğunu, Tuvaların bitki, hayvan, ağaç ve su gibi her canlıyla temas kurmaya çalıştığını ve şaman ritüellerinde gırtlak müziği höömeyin söylendiğini dile getirmiştir. Kenin-Lopsan, bu düşüncesini 1995 yılında düzenlenen II. Uluslararası Höömey Sempozyumunda dile getirmiş, Ekim devriminden önce höömeyin şamanlarca icra edildiğini ve höömeyin kökeninin şamanist ritüellerin uygulamalarına dayandığını belirtmiştir. Kenin-Lopsan bu görüşünü, o sırada 101 yaşında olan Dopçuur'un tanıklığı ile desteklemiş, Dopçuur höömeyin bir şaman ritüeli olduğunu, şamanın höömey ile birlikte görünür ve görünmez ruhları çağırdığını dile getirmiştir³. Ancak Valentina Süzükey, aynı sempozyumda höömey ile Şamanizm arasında bir köken ilişkisi olmadığını belirtmiştir (1995: 33). Yine Kırgıs'ın 1993'te Tuva şamanlarının ilahi ve şarkılarından oluşan *algış*'ları derlediği çalışmasında herhangi bir höömey kullanımı görülmemektedir (Kırgıs 1993). Buna karşın, bazı araştırmacılar Tuva şamanları ve göçebe çobanlar arasında doğadaki seslerin müzikal taklitleri olduğunu gözlemlemiş, Tuvaların animizme dayalı bir inanca sahip olduklarına dikkat çekmişlerdir. Tuva animizmine göre ruh maddeden ayrı düşünülemez ve her canlı kişiselleştirilmiş bir ruha sahiptir. Ayrıca Tuvalar insanların fiziksel ve fiziksel olmayan varlıklar ile ses yoluyla iletişim kurabildiklerine inanırlar. Höömeyin doğadan esinlenerek oluşturulmuş olan inanca, aynı zamanda Tuvaların müziğe olan yaklaşımını gösterir. Bir yandan doğa seslerinin taklidi, enstrümantal olarak üretilen evcil veya vahşi hayvan ve kuş seslerini içerir. Dolayısıyla höömey, doğa seslerinin müzikal olarak estetikleştirilmiş bir taklidi olarak ele alınmaktadır. Yani, belirli doğa seslerinden oluşan höömey stillerinin hiçbiri, temsil ettikleri seslerin doğrudan bir taklidi değildir. Ancak kavramsal olarak bu stiller, estetik ilhamlarının kaynağı olan doğa ile yakından ilişkilidir (Glenfield 2007: 247-249). Levin, Tuva gırtlak müziği höömeyin ve Tuva kültürünün önemli özelliklerinden biri olan animizm ve doğa ruhları ilişkisinin son yıllarda gereğinden fazla popülerleştiğini ve bu sebeple höömey ve animizm ilişkisinde höömey ile iyileştirme ritüelleri açısından çok fazla taklitçi yapının ortaya çıktığını savunmuştur. Ayrıca Levin, Sovyetler Birliğinin dağılmasının bir sonucu olarak kendine şaman diyenlerin sayısının arttığını ve Tuva kültürünün yeniden canlanma sürecinde Tuva gırtlak müziğinin bir kurtuluş olarak ele alındığını söylemiştir (2006: 71-72).

Höömey ile Tuva Şamanizmi arasındaki bağlantıyı destekleyen kanıtlar yetersizdir. Bu sebeple araştırmacılar arasında farklı görüşler bulunmaktadır. Ancak her ne kadar Şamanizm ile höömey arasındaki ilişki tarihsel olarak bilinemesse de Tuva şamanlarının Tuva gırtlak müziği höömeyle kültürel ilişkisi açıktır. Türklerde müzikle tedavi çok eski dönemlere dayansa da bu uygulamalar temelde Şamanizm inancı ile şekillenmiştir (Göher Vural 2016: 217). Aynı şekilde günümüzde Tuva şamanları, şaman ayinlerinde veya ritüellerinin icrası esnasında höömeyi kimi fiziksel veya duygusal rahatsızlıkları iyileştirmek için kullanmaktadırlar. Glenfield, alan araştırması sırasında çağdaş şaman ritüellerinde gırtlak müziğinin anlamı ve işlevi üzerine Ay-Çürek adlı bir Tuva şamanı ile görüşmeler gerçekleştirmiştir. Tuva şamanları için *ham* sözcüğünün kullanıldığını ifade eden Ay-Çürek'e göre bu sözcükten türeyen *hamnaar* eylemini icra etmek için şaman olmak şart değildir. Bu özel yeteneğe sahip pek çok insan vardır. Bir şaman, ruhsal ve kozmolojik konularda bilgi sahibi olan halkın dili ve kültürünün yanı sıra teatral, şiirsel ve müzikal yeteneklere sahip bir icracıdır. Glenfield'in Toju ziyaretinde Ay-Çürek; bu bölgenin deresi, ağaçları ve havasının ruhlarını yenilemek ve her türden hastalıklarını iyileştirmek isteyen Tuvalar için kutsal olduğunu belirtmiştir. Bu bölgenin ruhları, geçmişte pek çok şamana rehberlik etmiş, dere sesinin melodik tınısıyla höömey söylemeyi

öğretmiştir. Bir şamanın dünyasında müzik, ruhların iç dünyasına girmek ve ruhani duyumsamayı açmak için önemli bir araçtır. Höömey, insanlara yardımcı olan ruhları çağır- mak ve onları yatıştırmak konusunda faydalıdır. Böylelikle höömey dinlemeyi seven *çer iyezi* “yer ruhu” ve *hem iyezi* “nehir ruhu”, şaman ile iletişime geçerek onu ruhsal bir yolculuğa çıkarmaktadır. Ay-Çürek, bir dünyadan başka bir dünyaya geçebilmek için höömeyin ses dalgalarının şaman için bir köprü vazifesi gördüğünü ve höömeyi bıraktı- ğınızda bu köprünün ortadan kaybolacağını belirtmiştir. Ayrıca Glenfield, Toju’da bir şamanistik iyileştirme ritüeline de tanıklık etmiştir. Burada alkol zehirlenmesinden ölmek üzere olan baygın hâldeki bir adam için kendisinin de dâhil olduğu bir ayin gerçekleştiri- mişlerdir. Bu ayin sırasında dikkat çeken önemli hususlardan biri, şamanın höömeyin iyi- leştirici etkisini kullanmasıdır. Ay-Çürek, bu ayin esnasında ilk olarak hasta adamın etra- fında daireler çizerek dans ederken kargıraa stili höömey icra etmiş, daha sonra başucuna çömelerek hastanın sinir yollarının izini sürmek için *küzüngü* “ayna” kullanırken sıgıt stilinde höömey söylemiştir. Daha sonra aynayı bırakarak kargıraa eşliğinde ayine devam etmiş, son olarak şaman *algış*’ları “dua” eşliğinde dans ederek iyileştirme ayinini tamam- lamıştır. Ayin sonrasında baygın olan adam kısa bir süre kendine gelmiş ve sonra uyumak için odasına çekilmiştir. Glenfield, benzer şekilde Kızıl’a döndükten sonra Tos-Deer şa- man merkezinin şamanlarından olan Ay-Çürek’in pek çok iyileştirme ayinine tanıklık et- miş ve bu ayinler sırasında höömeyin özellikle kargıraa stilinin sıklıkla söylendiğini dile getirmiştir. Bir şaman ayininin tüm sesleri, özellikle bu seslerin değişen tınıları hem has- talığı teşhis etmek hem de hastayı iyileştirmek için kullanılmıştır. Şaman tefinden çıkan tını, ses, giydikleri kostüm hepsi birlikte şamanın ruhların dünyasına girip çıkmasını ve hastalığı iyileştirmek için gerekli bilgileri edinmesine katkı sağlar. Höömeyin ses dalga- ları, iyileştirme ayinlerinde hastanın kendi iyileştirici enerjilerini etkinleştirmesine de yar- dımcı olmaktadır (Glenfield 2007: 252-268).

Tuva toplumunun geleneksel yaşamı, *ıye* adı verilen ağaç ve su gibi çeşitli doğa ruh- larına dayanır. Tuva şamanları, doğa ruhları ile iletişime geçmek için belirli ritüeller ge- liştirmişlerdir. Bu ritüellerin başında, gırtlak müziği höömey gelir (Matrenisky vd. 2012: 111). O’Toole, höömey icracılarının gözleri kapalı bir şekilde şarkı söylemelerini, icracı- nın dünya ve doğa ile ruhani bir bağlantı kurmasının bir delili olarak kabul etmiştir (2015: 3). Şaman ritüellerinde kullanılan höömeyin kişiler üzerindeki etkisi üzerine yaptıkları çalışmada Matrenisky ve Friedman, höömeyin çok büyük oranda katılımcıların bilinci üzerinde zihinsel, ruhsal ve bedensel açılardan olumlu değişikliklere sebep olduğunu göz- lemlenmişlerdir. Elde ettikleri sonuca göre araştırmacılar, höömeyin bir iyileştirme aracı olarak değerlendirilebileceğini ve bu konu üzerinde daha fazla deneysel araştırmalar ya- pılması gerektiğini ifade etmişlerdir (2012: 116).

Glenfield’in Ak-Çürek’ten aktardığı bilgiye göre höömeyin sembolik kaynağı, Ye- nisey nehrinin Y şeklindeki coğrafik şekliyle ilgilidir. Bilindiği gibi Tuvaların Ulug Hem adını verdikleri Yenisey, tam bir Y harfi şeklini andıracak şekilde Kaa Hem ve Biy Hem olmak üzere iki ana kola ayrılmıştır. Tuva şamanları Yenisey’in bu iki kolunun birleşme- sini gözlemleyerek ve nehrin sesini taklit ederek höömey söylemeyi öğrenmişlerdir. Eski Tuva şamanları, nehrin iki kola ayrılmasını, höömeyin karakteristik özelliği olan iki farklı notaya ayrılması şeklinde yorumlamışlardır. Bununla birlikte Yenisey-Höömey ilişkisi, günümüz Tuva şamanlarının kozmolojisine göre varlığın madde ve ruh şeklinde bölün- lenmesiyle ilişkilidir. Şamanizme göre madde Tuva Türkçesi *ortumak* sözcüğüyle ifade edilen fiziksel varlıkların bulunduğu orta dünyayı temsil eder. Ruhların bulunduğu dünya ise *üstüü oran* “üst dünya” olarak ele alınır. Ortumakta hastalık ve olumsuzluklardan so- rumlu *Aza* ruhları, *buk çalgıg*’dan “ruh dalgaları” daha katı olan *doñ çalgıg* “buz

dalgaları” ile gökyüzünün Ak-eeren ve Kırgız-eeren ruhlarını öfkelenmiştir. Gökyüzü ruhları maddî arzularını memnun etmek için aşağı inmişler ancak kendilerini aşağı dünyada kapana kısılmış ve geri dönemez hâlde bulmuşlardır. O zamandan beri maddeyi temsil eden *doğ çalgı*, *buk çalgı*’ın ruh ortamından ayrılmıştır. Zamanla *Erlık oranı* “şeytan diyarı” adı verilen alt dünya oluşmuş ve daha aşağıdaki ruhları, hastalıklara sebep olan maddenin orta dünyasına itmiştir. Aynı zamanda insanların bulunduğu orta dünyanın düşmüş ruhlarını ruhların asıl yeri olan üst dünyaya geri döndürmeye çabalamıştır. Ay-Çürek, bu inanca göre hööme ve sıgıtın bölünmüş ezgilerinin ruhların bu bölünmüş dünyalarının yeniden birleşmesini ve bu dünyaların gerçekte bölünmediğini, sadece bölünme hayalini temsil ettiğini düşünmektedir (Glenfield 2007: 265-268).

Sonuç

Tuva kültürünün dünyaya duyurulmasını sağlayan höömeğin temel özelliği, aynı anda birden fazla sesin belirli bir uyum içerisinde çıkarılabilmesidir. Tuva gırtlak müziğinin oluşumunda, Tuva coğrafyası ve kültürünün etkisi büyüktür. Höömeğin ortaya çıkmasında her şeyden önce Sayan ve Altay dağları ile bozkır yaşamının önemli bir rolü vardır. Böylesi bir doğada insan sesinin yokluğuna karşın doğanın sesi duyulur. Doğada kendiliğinden var olan uğultu, su ve rüzgâr sesi ile kuş cıvıltıları göçebe çoban Tuvaların yaratıcılığı ile bir senfoniye dönüşmüştür. Göçebe çoban Tuvalar, doğadaki bu sesleri taklit ederek doğal ve insan sesinin karışımından oluşan bir müzik türü olarak höömeği icra etmeye başlamışlardır.

Gırtlaktan çıkan sesin farklı yükseklik ve tınısına göre Tuva gırtlak müziği höömeğin farklı stilleri mevcuttur. Buna göre höömeğin höömeği, sıgıt, kargıraa, borbañnadır ve ezengeiler olmak üzere beş temel türü bulunmaktadır. Höömeği stillerinin ortaya çıkış süreci karmaşıktır. Farklı stillerin oluşumu, göçebeler arasındaki farklı yaşam tarzları ve höömeğin gündelik ve iş faaliyetlerindeki farklı kullanımları ile ilişkilendirilmiştir. Bu da müzik-kültür ilişkisine bir başka örnektir.

Höömeğin oluşumunda kültürün önemli bir etkisi olduğu gibi höömeği de Tuva kültüründe önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan höömeğin Tuva kültüründe pek çok pratik kullanımı bulunmaktadır. Höömeğin icra edildiği etkinliklerin başında göçebelerin dağlık bölgelerde gerçekleştirdikleri yolculuklar, festivaller, düğün, cenaze gibi belirli ayin ve bayramlar gelir. Göçebe yaşam biçimi, höömeğin oluşumuna kaynaklık etmiştir. Göçebe yaşamın da en önemli kültürel etkinlikleri arasında höömeği yer almıştır. Tuva’da höömeğin icra edildiği etkinlikler arasında festivaller ile güreş, at biniciliği ve okçuluk gibi spor müsabakaları yer alır. Festivallerde höömeği kültürel bir özellik olarak yerli ve yabancı kimselere Tuva kültürünün tanıtımı vazifesini üstlenmiştir. Spor müsabakalarında ise höömeğin tınısı, sporcuları cesaretlendiren ve onların dayanıklılığını artıran bir unsur olarak görülmüştür.

Höömeği ile Şamanizm arasındaki ilişki konusunda görüşler tartışmalıdır. Monguş Kenin-Lopsan yukarıda da belirtildiği gibi höömeğin kökenini şamanist ritüellerin uygulamalarına bağlamıştır. Ancak araştırmacılar höömeği ile Şamanizm arasında organik bir bağ olmadığını düşünmektedirler. Yine de Monguş Kenin-Lopsan’ın bu iddiasının aksi de ispatlanamamıştır. Köken açısından Şamanizm ile höömeği arasındaki ilişki her ne kadar belirsiz olsa da ritüeller ve halk kültürü bağlamında höömeği ile Şamanizm iç içe geçmiştir⁴. Carole Pegg, Moğol müziği üzerine yaptığı çalışmasında höömeği ile Şamanizm arasındaki ilişkiyi destekleyecek herhangi bir kanıt bulamadığını ifade etse de (2001: 246) Tuva şamanları höömeğin şamanizmden doğduğuna, şaman atalarının höömeği icra ederek ruhlarla iletişim kurduğuna ve höömeği aracılığıyla dua edip hastaları iyileştirdiğine inanmaktadırlar⁵. Buradan Tuvada her şamanın höömeği söylediği ve her höömeği

söyleyenin de şaman olduğu anlaşılmamalıdır. Ancak Tuva Şamanizminin animizle, Tuva animizminin de höömeyle ilişkisi açıktır. Tuva animizmine göre doğadaki her varlığın bir ruhu vardır ve bu ruhların insanlarla iletişim yollarından biri çıkardıkları seslerdir. Bu açıdan şamanlar doğa ruhları ile iletişime geçebilen özel yeteneklere sahip kişilerdir. Höömeyle doğadan ilham alınarak oluştuğuna inanan Tuvalar, höömeyle doğa ruhları ile iletişim yollarından biri olarak görmektedirler. Bu sebeple Tuva şaman ayinlerinde höömeyle farklı stilleri ile birlikte icra edilmektedir (Glenfield 2007: 252). Şamanların höömeyle kullanma sebeplerinin başında höömeyle iyileştirici etkisine olan inançları gelir. Bu konuyla ilgili yapılan çeşitli çalışmalarda Tuvaların, höömeyle iyileştirici etkisine inandıkları ve höömeyle insanlar üzerinde bedensel, zihinsel ve ruhsal açılardan olumlu bir etkiye sahip olduğu görülmüştür (Matrenisky vd. 2012; Kırgıs 2013: 64). Ayrıca höömeyle Tuva kültürü ve Şamanizmde kimi sembolik anlamları vardır. Bu anlamda Yenisey nehrinin Y harfi şeklinde Kaa Hem ve Biy Hem olmak üzere iki kola ayrılması, höömeyle aynı anda bölümlenmiş farklı seslerin çıkarılabilmesi özelliği ile ilişkilendirilmiştir. Yine Tuva Şamanizmde ruhların dünyası üst dünya, orta dünya ve alt dünya olmak üzere bölümlenmiş ve bu bölümlenme höömeyle ezgilerinin ruhların bu bölümlenmiş dünyasını temsil ettiği düşünülmektedir. Bütün bunlardan hareketle höömeyle Şamanizm ritüellerinin Tuva kültüründe gündelik yaşamın iç içe geçmiş temel yaşam biçimi olduğu görülmektedir.

NOTLAR

1. Kongar-ool Ondar'ın *Echoes of Tuva* albümü için bkz. <https://kongar-olondar.bandcamp.com/album/echoes-of-tuva>
2. Farklı höömeyle stillerine ilişkin kayıtlar için bkz. https://www.alashensemble.com/about_tts.htm
3. Monguş Kenin Lopsan, höömeyle kökenine ilişkin görüşlerini 1995 yılında düzenlenen II. Uluslararası Höömeyle Sempozyumunda dile getirmiş ve yayımlanmamış olan bu bildiri *Tuva Şamanizmde Höömeyle Yeri* adıyla Tuva Höömeyle Merkezinde kayıt altına alınmıştır.
4. Şamanizm-höömeyle ilişkisi hakkında detaylı bilgi için bkz. Matrenisky vd. 2012; Kırgıs 2013: 64; Glenfield 2003: 43 ve Glenfield 2007: 240-256.
5. Bu bilgi Tuva'nın başkenti Kızıl şehrinde bulunan Adıg-Eeren Şaman Merkezinin (Tıvanış Töpçütken Ham Çüdülgezinin Çeri) şamanlarından Çerlik Dikiy Oyun ile 06.07.2019 tarihinde Üstü-Hüree festivali sırasında yapılan birebir görüşmeden alınmıştır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Aksenov, Aleksandr Nikolayevç. "Tuvan Folk Music". *Asian Music* Vol. 4 No 2 (1973): 7-18.
- Anıkoğlu, Ekrem. "Kültürel Miras Olarak Tuva Müziği". (11 Eylül 2013) (16 Mayıs 2021). < https://www.academia.edu/8306593/Tuva_M%C3%BCzi%C4%9Fi >
- Beahrs, Robert Oliver. "Post-Soviet Tuvan Throat-Singing (Xöömei) and the Circulation of Nomadic Sensibility". Yayınlanmamış doktora tezi. Kaliforniya: Kaliforniya Üniversitesi, 2014.
- Ergun, Metin ve Aça, Mehmet. *Tuva Kahramanlık Destanları 1*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- Glenfield, Alexander James. "The Pearl of Tuva: Authenticity and Tuvan Khorekteer (Throat Singing)". *MUSICultures* Sayı 30 (2003): 32-46.
- Glenfield, Alexander James. "Embodying Numinous Sounds, Exchanging Numinous Symbols: "New Age" Overtone-Singing Rituals in Tuva". Yayınlanmamış doktora tezi. Toronto: York University, 2007.
- Göher Vural, Feyzan. *İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Göher Vural, Feyzan ve Vural, Timur. "Tuva Hömeyle Geleneği". *Türk Dünyası Stratejik Araştırmalar Kongresi Bildiri Kitabı*. Antalya, 2017.
- Göher Vural, Feyzan ve Solmaz, Sefer. "Türk Tarihinden Örneklerle Manas Destanı'nda Müzik Türleri". *SUTAD* Sayı 44 (2018): 289-302.

- Grumm-Grjimaylo, Grigoriy Efimoviç. *Zapadnaya Mongoliya i Uryanhayskiy Kray*. Leningrad: Gosudarstvennoe Russkoe Geografiçeskoe Obşestvo, 1926.
- Karruters, Douglas. *Nevedomaya Mongoliya Uryanhayskiy Kray Tom 1*. Petrograd: SPB Gosizdat, 1914.
- Kırgıs, Zoya. *Ritmi Shamanskogo Bubna*. Kızıl: Tuva Kültür Merkezi, 1993.
- Kırgıs, Zoya. *Tuvan Throat Singing Ethnomusicological Investigation*. Kızıl: Tuva Kültür Merkezi, 2008.
- Kırgıs, Zoya. *The Mystery of Tuvan Khöömei (Throat Singing)*. Kızıl: Tuva Kültür Merkezi, 2013.
- Kulmanova, Aidana. “SSCB Sonrası Dönemde Tuva Halk Müziğinin Moderlenmesi”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, 2019.
- Küçükdürüm, Ezginur. “Teori Eksenli Disiplinlerarası Çalışma Tuva Gırtlaktan Söyleme Stillerinin Analiz Sonuçları”. *AKÜ AMADER* 8 (2018): 1-24.
- Levin, Theodore C. ve Edgerton, Micahael E. “The Throat Singers of Tuva”, *Scientific American*, September 1999 (1999): 70-77.
- Levin, Theodore C. *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and Beyond*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Malkoç, Tülün ve Çelik, Sibel. “Tuva Türkleri’nde Höömei Söyleme Biçimi”. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, Cilt 8 Sayı 23 (2020): 58-74.
- Matrenisky, Vladislav ve Friedman, Harris L. “Transpersonal Effects of Exposure to Shamanic Use of Khoomei (Tuvan Throat Singing): Preliminary Evaluations from Training Seminars”. *International Journal of Transpersonal Studies* Vol. 31 Sayı 2 (2012): 111-117.
- O’Toole, Caitlin. “Tuvan Throat Singing: “The Globalization of the Tuvan Spirit Rooted Deeply in Spiritual and Traditional Practical Uses, the Unique”. (1 Aralık 2015) 16 Mayıs 2021. <<https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1549&context=gsurc>>
- Pegg, Carole. “Mongolian Conceptualisations of Overtone Singing (Höömii)”. *British Journal of Ethnomusicology* Vol. 1 (1992): 31-54.
- Pegg, Carole. *Mongolian Music, Dance and Oral Narrative: Performing Diverse Identities*. Seattle ve London: University of Washington Press.
- Pürbü, Saaya Manmıroviç. “Muzikal’nyı Fol’klor Tuvintsev”. *Uçene Zapiski Vip. 11*. Kızıl: Tuvinskoe Knijnnoe İzdatel’stvo, 1964.
- Süzükey, Valentina. “Shamanism and Musical Folklore of the Tuvans”. *Jurnal Khöömei* (ed. L. S. Artına). Kızıl: Gosuderstvonnoe Predpriyatie.
- Tongeren, Mark C. van. *Overtone Singing*. Amsterdam: Fusica, 2002.
- Udaya, Eman. “Shaping Indigenous Identity The Power of Music.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Tromsø: UİT The Arctic University of Norway, 2017.
- Vaynşteyn, Sev’yan İzraileviç. “Fenomen Muzikal’nogo İskusstva, Rojdenniy v Stepyah”. *Sovetskaya Etnoğrafiya* 1 (1980): 149-156.
- Vural, Timur. “Tuva Höömei Geleneği-Gırtlak Şarkısı”. *Türk Müsiki Atlası*, Cilt 2. Ankara: Yeni Türkiye, 2019.
- Yakovlev, Evgeniy Konstantinoviç. *Etnoğrafiçeskie Obzor İnorodçeskogo Naseleniya Dolimı Yujnogo Eniseya i Ob’yasnitel’nyı Katalog Etnoğrafiçeskogo Muzeya*. Minusinsk: Tipografiya B. İ. Kornokova, 1900.

MİTTEN SİNEMAYA OLYMPOS'TAN HOLLYWOOD'A GÖSTERGELERARASI DÜZLEMDE TANRILARIN GÖÇÜ*

From Myth to Cinema and Olympos to Hollywood: The Migration of the Gods In the Context of Semiotics

Arş. Gör. Dr. Kağan GARİPER**

ÖZ

Mitik bellek, sanatın her dalında yeniden üretimlerle birlikte kendini gösterir. Tarihî süreç içerisinde binlerce yıl aktarımı ortaya koyan bu düzlem, üretilen yeni eserlerin kaynağını gösterme ve bağlam değişiminin/yenilenmesinin çözümlenmesi noktasında önemli veriler sunar. Sözlü kültür ortamının başat anlatıları arasında yer alan mitlerin, yazınsal alana ve ilerleyen teknolojik gelişmelerle birlikte sinemaya aktarılması, uyarlanması veya yeniden üretilmesi söz konusu alanlar/türler arasında göstergelerarası alışverişleri başlatır. Toplum bilincinin ortak duyuş, düşünce ve hayal dünyasının ürünü olan mitler, yaşamı anlamlandırma ve anlatma işlevlerini gerçekleştirirken yanında daha sonra üretilen her türden anlatıya birçok açıdan kaynaklık eder. Bu noktada anlatıları aynı anda görsel ve işitsel olarak sunma imkânına sahip olan sinemanın da mitolojik öğelerle sıkı bağlar kurduğu görülmektedir. Özellikle Amerikan film üretiminin simgesi hâline gelen Hollywood sineması, göstergelerarası düzlemde antik Yunan tanrılarıyla bağlantılı olarak, onları anıştıran, dönüştüren, uyarlayan ya da doğrudan kaynak alıp yeniden üreten yeni nesil tanrılar ortaya koyarak mitik Olympos'u kendi coğrafyasına taşır. Böylece sürekli yenilenen ve sınırlarını kendi belirlediği mitolojik bir evren kurgular. Çoğu kaynak aldığı mitik tanrılardan esinlenen çizgi roman türünden uyarlanarak beyaz perdeye taşınan yeni nesil tanrıların her biri kendine özgü özellikleriyle öne çıkar. Süper kahraman görünümündeki bu yeni tanrılar, teknolojiyle birlikte her an gelişmeye devam eden sinema sanatına ait yeni bir epik anlatı dünyası oluşturur. Böylece mitten sinemaya aktarım sağlanırken, kurgusal alanda olsa dahi felsefeden de mite dönüş sağlanır. Mitik anlatılarda kozmik güçlerini yitiren antik Yunan tanrıların zamanla birer destan kahramanına dönüşmeleri, Hollywood sinemasının yarattığı yeni tanrıların öykülerinde de benzer biçimde devam eden izleksel bir yapıdır. Sonsuz bir döngünün farklı bağlamlarda yeniden yazımıyla mücadeleye girişen kahramanlar, birçok yönüyle mitik anlatılara ve bu anlatıların kahramanlarına (tanrılarına ve tanrıçalarına) gönderme yapar. Mitlerin temel işlevleri arasında yer alan yeniden yazmanın sinemayla olan ilişkisini/etkileşimini gözler önüne seren bu kahramanlar epik/yenilmez birer savaşçı özelliği gösterir. Mitik tanrıları/tanrıçaları anıştıran ve bu yönüyle insanüstü güçlerle donatılan, Hollywood sineması film kahramanları, tüm insanlığın ortak koruyucusu rolünü üstlenir. Bu yolla inandırıcılığı artırılmış sanal gerçekliğin hegemonik söylem aracına dönüşmesi de açık bir şekilde gözlemlenir. Bu çalışmada Hollywood sinemasının öne çıkan kurgusal kahramanlarından Süpermen ve Wonder Woman'ın antik Yunan mitolojisine yaptığı göstergelerarası göndermeler irdelenmiştir. Bu bağlamda Süpermen karakterinin Yunan tanrısı Zeus'a benzerliği üzerinde durulmuş, her iki kahramanın ortak özellikleri ve işlevleri ortaya konmuştur. Wonder Woman'ın ise yine Yunan mitolojisinden yapılan doğrudan uyarlama ile sinemaya aktarılışı vurgulanmıştır. Her iki kahraman etrafında oluşturulan film serilerinden mitolojik göndermelerin ve alışverişlerin daha belirgin olduğu Süpermen Dönüyor (Superman Returns) (2006) ve Wonder Woman (2017) filmleri merkeze alınarak göstergelerarası düzlemde çözümlenmeler yapılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Mitoloji, Hollywood sineması, göstergelerarasılık, yeniden yazma.

ABSTRACT

Mythic memory manifests itself with reproductions in every branch of art. Such a memory, which reveals a conscious transmission in the historical process, provides important data at the point of showing the source of the producing new works and analyzing the context change/renewal. The transfer, adaptation or reproduction of the myths, which are among the dominant narratives of the oral culture, to the literary field and to the cinema with the advancing technology, initiates the semiotic relations between the fields/genres. The myths, which are the products of common sense, thought and imagination of the social consciousness, are not only a source for all kinds of narratives produced latterly, but also fulfill the functions of understanding and telling life. At this point, it is seen that the cinema, which is able to present the narratives both visually and audibly, establishes

* Geliş tarihi: 19 Mayıs 2021 - Kabul tarihi: 23 Kasım 2021

Gariper, Kağan. "Mitten Sinemaya Olympos'tan Hollywood'a Göstergelerarası Düzlemde Tanrıların Göçü" *Milli Folklor* 134 (Yaz 2022): 92-105

** Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Konya/Türkiye, kgariper@erbakan.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-6204-3039.

strong ties with mythological elements. In particular, Hollywood cinema, which has become the symbol of American film production, carries the mythic Olympos to its own geography by creating a new generation of gods through recalling, transforming, adapting or directly sourcing and reproducing the ancient Greek gods at semiotic context. Thus, it constructs a mythological universe that is constantly renewed and whose boundaries are determined by itself. The new generation gods, which are adapted from the comic book genre and mostly inspired by the mythic gods from which it originated, are brought to the movie screen with their unique features. These new gods in the appearance of superheroes create a new epic narrative world in cinema with evolving technology. Thus, while transferring from myth to cinema, a return to myth from philosophy is provided even in the fictional field. The transformation of the ancient Greek gods, who lost their cosmic powers in mythical narratives, into epic heroes over time has a similar thematic structure in the stories of the new gods created by Hollywood cinema. Heroes struggling with the rewriting of an endless cycle in different contexts refer in many ways to mythical narratives and to the heroes (gods and goddesses) of these narratives. These heroes, who reveal the relationship/interaction between cinema and rewriting, which is among the basic functions of myths, show the characteristics of epic/invincible warriors. Hollywood movie heroes, which recall mythic gods/goddesses and endowed with superhuman powers in this respect, are regarded as common protector of all humanity. By this way, a hegemonic discourse tool is revealed with the transformation of virtual reality with increased plausibility. This study examines the semiotic references to the ancient Greek mythology of Superman and Wonder Woman, which are the prominent fictional heroes of Hollywood cinema. In this context, the study emphasizes the resemblance of the Superman character to the Greek god Zeus, while revealing the common features and functions of both heroes. It is also underlined that Wonder Woman is transferred to the cinema with a direct adaptation from Greek mythology. Finally, the films *Superman Returns* (2006) and *Wonder Woman* (2017), in which the mythological references and exchanges are more pronounced among the film series created around both heroes, have been analyzed on the semiotic context.

Keywords

Mythology, Hollywood cinema, semiotics, rewriting.

Giriş

İnsanlığın kadim zamanlarından bu yana yaşamlarının bir parçası olan sözlü kültür anlatılarında, inanç sitemlerinin, sosyal hayatların, savaşların, felaketlerin, göçlerin, kahr-ramanlıkların kısaca insana dair bütün bir tarih sürecinin izleri yer alır. Bu izler sadece geçmişe dönük kolektif yaşam serüvenlerinin birer izdüşümü değil, anı ve geleceği yönlendirebilen ortak kültürel kodlar olarak varlık kazanır.

“Erken anlatılar muhtemeldir ki dönemlerine tanıklık etmiş, kültürel aktarım işlevlerini harfiyen yerine getirmişlerdi. Bir yandan kurguladığı söylencelerle kendi kimliğini her şeyin üzerine koyan insan diğer yandan doğa mücadelesinde edindiği birikimi diğerlerine, yeni nesillere aktaracak anlatıların inşasına girişmiştir” (Gezgin 2020: 167). Bu anlatılar arasında mitler de yerini alır. Böylece insanlığın ortak hafızası olarak mitlerin doğuş süreci başlar. Mitler, doğuşlarının ardından geçerliliklerini korudukları süreç sonunda yok olmaz, ya aynı biçim ve içerikle yahut biçim veya içerik değiştirerek varlığını farklı anlatılarla sürdürür. Bu, toplumun kolektif hafızasının anlatıları sürekli olarak yeniden üretime tabi tutmasıyla açıklanabilir. Geniş tanımlamayla,

“Mit, kutsal bir öyküyü anlatır; eski zamanda, ‘başlangıçtaki’ masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, Doğaüstü Varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir bitki türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir” (Eliade 2016: 17).

Buna göre mitler, herhangi bir içerikteki kutsal doğuşlara ilişkin anlatımlar olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte mitlerin canlı ve devingen birer yapıları vardır. Çünkü güncel kurgusal anlatılar daha -ister sözlü ister yazılı olsun- palimpsest (üstüne-yazma) okumalara tabi tutulduğunda alt metinlerinde büyük oranda mitik öğelere gönderme yapar. Bu durum mitlerin yeni üretilen anlatılarda/metinlerde kimi zaman belirgin,

hareketli bir gölge kimi zamansa silik, eski zamanların hayaleti olarak yer aldığını gösterir.

Mitlerin başlıca işlevi, “bütün ritlerin ve bütün anlamlı insan etkinliklerinin (beslenme ya da evlilik olduğu kadar çalışma, eğitim, sanat ya da bilgelik de) örnek oluşturacak modellerini ortaya koymaktır” (Eliade, 2016: 20). Bu modeller, özellikle kurgusal içerikteki sözlü anlatılar (masallar, destanlar vb.) ve daha sonra yazılı anlatılarında ilk örneklerini ortaya koyar. İlk örneklerin ardından ise temeli yapışöküme dayanan Joseph Campbell’in “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” teorisiyle çözümlenebilecek, mitik/epik anlatıların sürekli olarak devingen bir içerikle kendini yenileyerek yeniden üretilişine tanık olunur. Başka bir ifadeyle model olan ilk ve tek arketipik karakterin hikâyesi farklı bağlamlarda yeniden yazılır. Model alma ve yeniden yazma süreci bir bütün olarak toplumun zihninde ortak tematik kodlar oluşturarak yeni anlatıların/eserlerin oluşturulmasını sağlar. Çünkü “Kolektif bilinçdışını oluşturan unsurlar olan arketiplerin etkileri bütün sanat eserlerinde görülmekte, bu eserler insanlığın ortak malı izlenimi vermektedir” (Geçtan 2014: 166).

Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*’de sözlü kültür ve yazının düşünme ve anlatım biçimine getirdiği yenilikler üzerinde dururken “kulağın göze teslimi”ni vurgular (2014: 140-145). Çünkü söz/sözsözsel anlamlandırma insanlığın gelişimine bağlı olarak yerini görsel anlamlandırmayı ortaya koyan yazıya bırakmıştır. Bu gelişimin bir sonraki adımı elektronik araçlarla kültürel aktarımın sağlanmasının yolunu açar. Bu noktada, özellikle teknolojiyle birlikte, sözsözsel olanın görselle birleşimi de söz konusu olacaktır. İşte bu birleşimin belki de en dikkat çeken sonuçlarından biri sinema sanatının doğuşudur.

Sinema, kamerayla film şeridi veya dijital bellek üzerine yazılan anlatı sanatıdır. Düşünsel aktarımı çok yönlü olarak hem bireysel duyuşla hem de aynı anda bireyden bağımsız olarak sağlayabilen tekniklerle izleyicisine sunma imkânına sahip olan sinema, başta senaryo ham maddesi olarak kullanılmaya üzere edebiyatla ve farklı birçok sanat dalıyla sürekli ilişki hâlinindedir. Bu türden bir ilişki ise göstergelerarası alışverişi (uyarlamayı) ortaya koyar (Aktulum 2018: 72).

Be yaz perdede hafızanın hayal gücüyle birleştiği, kendine özgü kuralları ve atmosferi olan “Hollywood sinemasının doğuşuna bakıldığında, 1910’lu yıllardan itibaren, onun bir ‘tür sineması’ (genre movie) olarak yapıldığı görülmektedir. Melodram, western, komedi, fantastik, komedi müzikal, kara film gibi türlerden oluşan bu çeşitlilik, filmlerin temel öğelerinin belli bir biçimde tipeştirilip kolayca tanınabilir ve tekrar edilebilir tarzda standartlaştırılmasıyla doğmuştur” (Denis Levy’den akt. Gönen 2007: 27).

Belirgin tipeştirmeleri, gerçeğe yakın sahneleme teknikleri, seyirciyle özdeşleşme konusunda oldukça başarılı olan Hollywood sinemasının öne çıkan özelliklerinden bir diğeri de kurmaca kaynağı olarak daha önce üretilmiş diğeri sanat dallarına ait eserleri (roman, çizgi roman, hikâye, tiyatro, opera vb.) kullanmasıdır. “Batı kültürünün temel yapıcı unsurlarından birisini mitlerin oluşturduğunu, Elektra, Oidipus, Prometheus, Don Juan gibi daha pek çok mitin insanın temel karmaşalarını, saplantılarını yansıtmak için yaratılan ve sürekli olarak başvurulmuş birer simge olduklarını anımsatalım” (Aktulum 2021: 544-545). Bu açıdan değerlendirildiğinde Hollywood sineması hazır malzemeleri kullanan bir yeniden üretim mekanizması olarak işler. Bu çalışmada Hollywood sinemasının öne çıkan fantastik-bilim kurgu film üreticileri DC Comics’in yapımını üstlendiği ve kült filmleri arasında yer alan *Süpermen (Superman)* serisinden, yönetmenliğini Bryan Singer’in yaptığı *Süpermen Dönüyor (Superman Returns)* (2006) ile yönetmenliğini Paty Jenkins’in üstlendiği *Wonder Woman* (2017) filminde yer alan kahramanlarla mitik

anlatı kahramanları arasında kurulan göstergelerarası bağlar ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Göstergelerarası Serüven: Büyük Göç

Joseph Cambell, *Mitoloji'nin Gücü*'nde Bill Moyers'la yaptığı söyleşide “dünya ile anlaşabilmek, gerçeklikle kendi aramızda bir uyum yaratmak için hikâye anlatıyoruz” görüşüne katıldığını belirtir (Cambell ve Moyers 2007: 22). Dünya ve gerçeklikle kurulan anlatmaya dayalı bu bağın ilk zamanlardan bu yana kendini koruduğu fakat her yeni dönemde biçim veya içeriğini yenileyerek, dönüştürerek, eksiltiyerek veya genişleyerek süreklileştiği görülür. Sümer’den Antik Mısır’a ve daha sonra Eski Yunan’ın mitik öykü-cüleri Homeros, Hesiodos, Aiskhylos, Sofokles, Euripides gibi ozanların aktarımına geçen bu bağ, Batı dünyasında klasik ve modern dönem sanatçılarıyla korunmaya devam eder. Çünkü “Yazarlar mitolojiden çeşitli biçimlerde yararlanırlar. Bazıları mitolojik karakterleri ya da sahneleri yapıtlarına renk katmak için kullanır. Diğerleri mitolojik anlatımları ya da konuları yeniden işler” (Sears 2014: 37). Özellikle Batı dünyasında, hemen her dönemin eserlerinde işlenen mitoloji, edebiyatla birlikte daha genç bir sanat dalı olan sinemanın da kaynakları arasında yer alır. Formu değişse de aktarım, yine insanın dünya ve gerçeklikle kurduğu bağı açıklamayı/sunmayı hedefler. Böylece söz ve yazıda yaratılan anlam, simgesel değerler ve çoklu kurgu sistemi, sürekliliğini sinemaya da aktarır.

Sinemada göstergelerarası (farklı sanat dalları arasında yapılan) alışverişler, sık kullanılan teknikler arasındadır. Bu bağlamda montajlar, kolajlar, remake (daha önce gösterime girmiş bir filmin yeniden yeni bir versiyonun üretilmesi)¹ gibi filmlerarası göndermeler öne çıkarken, “ayrı bir dolayımı olan ve önceki bir metne dayanan” (Aktulum 2018: 72) uyarlamalara sinemanın her türdeki filminde rastlamak mümkündür.

Sinema, uyarlamalarla birlikte simgesel öğelerinde yeniden üretim merkezi hâline gelmiştir. Çünkü sözlü ve yazılı kültürün yeni aktarım aracı artık sinemadır. Klasik Yunan mitolojisindeki Olympos dağının simgesel değerinin modern mitoloji anlatıcısı sinema kanalıyla Hollywood’a taşındığı söylenebilir.

“Klasik mitolojide tanrıların ve tanrıçaların evi Olympos Dağı çok net olarak tanımlanmıyor. Kimileri onun dünyanın en yüksek dağı olduğunu ileri sürüyor. Bazı söylencelere göre Olympos Dağı’nın çok sayıda doruğu var, bunların her birinde bir tanrı oturuyor ve Zeus da en yüksek dorukta bulunuyor” (Sears 2014: 54).

Olympos dağının tanrılarına ait mitler, farklı dolayımınlarla ve sinema sanayinin yoğun olarak faaliyet yürüttüğü, büyük film yapım stüdyolarının yer aldığı özel bir coğrafi bölge olan Hollywood’a taşınır. Amerikan sinemasının simgesi hâline gelen, beyaz ve büyük puntolarla “HOLLYWOOD” yazan dağ, sinemanın ürettiği çoğu mitolojik kökenli yeni tanrılara ev sahipliği yapar. “Toplumsal tüm nesnel yapı ve öznel yapıntılar, praksis ve edimler tarihsel diyalektik ilişkilerin olgu ve olayların sembolleşmiş hayaletleri ve yeniden canlandırılmış biçimleridir. Bunlar, bugünümüzü ve verili durumlarımızı belirlemektedir” (Kaplan 2018: 120).

Hollywood sineması, yarattığı karakterlerle özellikle antik Yunan mitolojisinin tanrılarını kimi zaman doğrudan kimi zamansa dönüştürerek veya yeniden üretime tabi tutarak beyaz perdeye yansıtır. İşte bu kahramanlar arasında öne çıkanlardan biri de Süpermen’dir. Sinemanın dünya çapında çok tanınan kurgusal kahramanı *Süpermen (Superman)* (1978, 1979, 1983, 1987), *Smallville* adıyla dizi film olarak (2001 ve 2011), *Süperman Dönüyor (Superman Returns)* adıyla (2006), *Çelik Adam (Man of Steel)* adıyla (2013), *Adalet Birliği (Justice League)* film dizisi içinde *Batman ve Süperman: Adeletin Şafağı (Batman vs Superman: Dawn of Justice)* adıyla (2016), *Adalet Birliği (Justice League)* adıyla (2017) filmleriyle sinemada izleyicisiyle buluşur. Ayrıca *Adalet Birliği*

(*Justice League*) (2017), yönetmen Zack Snyder tarafından 2021 yılında *Adalet Birliği 2* (*Justice League 2*) adıyla genişletilerek tekrar izleyiciye sunulur. Bununla birlikte Süpermen etrafında özellikle animasyon film türünde çok sayıda eser üretilir. Öte yandan Türk sineması dâhil birçok ulusal sinema yapımcısı, Süpermen'i doğrudan ya da dolaylı bir aktarımla beyaz perdeye taşır.

Film serisi içinde mitolojik kaynakları belirgin bir şekilde işleyen 2006 tarihli *Süpermen Dönüyor* (*Superman Returns*), bu yönüyle yaratılan kurgusal kahramanın göstergelerarası bağlarını ortaya koymak adına veriler sunar. Senaryosunu Michael Dougherty ve Dan Harris'in yazdığı, yapımcıları arasında Gil Adler, Jon Peters ve Bryan Singer bulunan filmin başrollerinde Brandon Routh (Superman/ Clark Kent), Kate Bosworth (Lois Lane), Kevin Spacey (Lex Luthor) ve Parker Posey (Kitty Kowalski) yer alır. Mitik bir anlatı üzerine kurulan filmde, serinin ilk filminden itibaren Süpermen'in mitolojik tanrıları anıştıran özellikleri korunur.

Benzer bir yaratım süreci *Wonder Woman* film serisinde görülür. *Wonder Woman* (2017) ve *Wonder Woman 1984* (2020) isimlerini taşıyan, DC Comics (çizgi roman) karakterinden uyarlanan film kahramanının mitik kökenleri daha belirgindir. Özellikle Patty Jenkins tarafından yönetilen, senaryosu Jason Fuchs'un yazdığı serinin ilk filmi, mitik bağları göstermesi açısından öne çıkar. Çünkü filmin başlangıç sahnesi Yunan mitolojisinde yer alan "Amazon" halkının yaşamını sergiler.

Süpermen ile *Wonder Woman* film serileri incelendiğinde Yunan mitolojisinin en güçlü tanrısı Zeus'la benzerlikler taşıyan Süpermen ve yine Antik Yunan anlatılarından Amazonlara ait özelliklerin doğrudan kullanıldığı *Wonder Woman*'ın göstergelerarası alışverişlerle Hollywood sinemasına taşınmış kahramanlar olduğu sonucuna ulaşılır. Seçilen filmlerdeki kahramanların kökenleri araştırıldığında mitik anlatıların izleri ve mitolojik kahramanlarla olan benzerlikleri dikkat çeker. Mitoloji ile sinema arasındaki bu ortak yapı, her iki gösterge arasında kurulan bağların sonucudur.

Yeni Nesil/Teknolojik Tanrılar

Antik Mısır'da yerel/mahalli tanrılar hayvan, kozmik tanrılar insan şeklinde tasvir edilir. İnsan ve hayvan tanrıların birleştiği yapılarda, hayvanlara ait özelliklerin insanlara aktarılması veya mitik bir anlam alanı kurmak düşüncesinin öne çıktığı görülür. Yani tanrısal özellikler iç içe geçer ya da birleşir. Örneğin, antik Mısır mitolojisindeki ölüm ve cenaze tanrısı Anubis'in başı bir hayvan (çakal), vücudunun tamamı bir insan şeklinde çizilir. Ölüm/cenaze tanrısının bu şekilde çizilmesi, ölümün mitik anlamlandırılmasının bir sonucu olarak yorumlanabilir: Antik Mısır'da ölen kişi çöle gömülür. Çöle defnedilen cesedi, çöl çakalları yer. Böylece ceset, yeni bir vücutta (çakalın/ölüm tanrısının bedeninde) sonsuzluk döngüsüne girer. Çakalların mezara gelişi aynı zamanda Anubis'in de mezara/cenazeye gelişini temsil eder. Ölen kişiye yer altı dünyasında Anubis yol gösterecek, yer altı yargıçlarının huzuruna çıkaracaktır. Bu görev, Yunan mitolojisinde Hermes'indir. Çünkü "Biri öldüğünde Hermes o kişinin gölgesini (ruhunu) alıp Yeraltı Dünyası'na götürmeye gelirdi" (Sears 2014: 78).

Antik Mısır'ı anıştıran Yunan mitolojisindeyse hayvan ve insan fenomenlerinin zaman zaman karıştığı, kimi zaman kötülük yönleri ağır basan tanrıların (örneğin göz göze geldiği erkeği taşa dönüştüren Medusa gibi) hayvan/yarı insan-yarı hayvan şeklinde, kozmik tanrıların ise benzer şekilde genellikle insan şeklinde tasvir edildiği görülür. Fakat Antik Mısır ve hatta Antik Mısır'ın da arketiplerini barındıran Sümer'den farklı olarak Yunan mitolojisinde tanrılar süreç içinde sahip oldukları kozmik değerleri kaybetmiş, ana özellikleri itibarıyla birer efsane kahramanına, fiziksel olarsa mükemmel insan formuna dönüşmüşlerdir.

Yunan mitolojisindeki tanrıların kozmik değerlerini/özelliklerini yitirerek efsane kahramanlarına dönüşümü modeli üzerine kurgulanan anlatı içerikleri Hollywood sine-masında da (filmlerle üretilen modern mitlerde/efsanelerde) devam eder. Görsel yansı-maya dayalı sinemada izleyiciye çok boyutlu gerçeğin veya hayal evreninin taklidi sunu-lur. Bu sunum belleğin süzgecinden geçerken simgesel öğeleri ve çağrışımları da berabe-rinde getirir. Çünkü “Sinema eserleri, kendisini ortaya koyan süjenin bilişsel tasarımlarından farklı olarak kolektif bilinçdışı ve arketipal komplekslere yönelik elementleri yığın ve çok katmanlı bir yapıda sunmaktadır” (John Izod ve James Hillman’dan akt. Kaplan: 2018: 219).

Senaryolarda teknolojinin sunduğu imkânlarla ve mitolojik arka planlarıyla doğan yeni tanrıların her biri yerel, dünya çapında hatta galaksiler arası birer kahraman olarak tasvir edilir. Hollywood’un senaryolarında kendisine yer bulan tanrı, yarı tanrı ya da titan özelliği gösteren süper kahramanların hemen hepsi tıpkı mitolojik tanrılar gibi belirli normların üzerindedir. Bu bağlamda mitik bir tanrı olan Zeus ile sinema evreninin öne çıkan kahramanlarından biri olan Süpermen arasında kimi benzerlikler dikkat çeker.

Zeus, kozmik güçlerinin (yağmur yağdırma, yıldırım ve şimşek fırlatma vb.) yanı sıra “[...] özellikle yeryüzünde düzenin ve adaletin korunmasını sağlar. Katilleri döktük-leri kanın vebalinden arındırır, yeminlere bağlı kalınmasına, konuklara karşı görevlerin yerine getirilmesine nezaret eder; krallık gücünün ve genel olarak sosyal hiyerarşinin ke-filidir” (Grimal 2012: 802). Zeus’a benzerliğiyle dikkat çeken “Süpermen karakteri ilk olarak 1933 yılında Jerry Siegel ve Joe Schuster isminde iki genç çizgi roman yazarı ta-rafından yaratıldı” (Göç 2020: 235). Farklı birçok çizgi roman karakterlerini beyazper-deye uyarlayan Hollywood sinemasında başlangıçta mükemmel insan formunda olmayan Süpermen’in ilerleyen çizgi roman serisinde ve özellikle zamanla daha çok yer aldığı si-nema filmlerinde giderek güçlendiği, neredeyse her yeni aktarımda yeni ve üstün fiziksel özelliklerle donatıldığı görülür. Sinema dünyasında belirginleşen karakteristik özellikle-riyle Süpermen, kimi yönleriyle antik Yunan tanrısı Zeus’u anımsatır. Bu bağlamda mitik anlatı kahramanı Zeus ve sinema evreninin kurgusal kahramanı Süpermen arasındaki ben-zerlikler şöyle sıralanabilir:

Zeus	Süpermen
Baş tanrıdır, aynı zamanda tanrıların kralıdır.	Başkahramandır, aynı zamanda üstün güçleri olan diğer kahramanların lideridir.
Koruyucu ilah olarak Jüpiter gezegeniyle özdeşleşir.	Koruyucu kahraman olarak Kripton gezegeninin temsilcisidir.
Doğumundan sonra annesi Reia tarafından babasının öldürme tehdidine karşı Calipso adasına gönderilerek saklanır.	Gezegeninin yok olması tehdidine karşı annesi Lara Lor Van tarafından dünyaya gönderilerek saklanır.
Asasıyla şimşek fırlatır.	Gözleriyle ölümcül ışın fırlatır.
Kartal şekline girerek uçar.	Kostüm değiştirerek uçar.
Babası Kronos’u ve onun soyundan gelen titanları yenip ikinci kuşak Olympos tanrılarının egemenliğini başlatır.	Kendi ırkından olan ve dünyayı işgal etmeyi amaçlayan General Zod, Apoklips gezegeni yöneticisi Darkseid gibi düşmanlarını yenerek insan ırkının egemenliğini sağlar.
Uzak bir diyarı temsil eden kurmaca adadaki (Atlantis) titan ve savaşçılarla mücadele eder.	Farklı galaksilerden ve gezegenlerden gelen düşmanlarla mücadele eder.

Adaletin koruyucusudur. Dünya düzeninin işleyişini sağlayan tanrılara liderlik eder.	Adaletin koruyucusudur. Dünya düzeninin işleyişini sağlayan diğer tanrısall kahramanlara liderlik eder.
Kusursuz bir insan formunda düşünülür.	Kusursuz bir insan formunda görünürlük kazanır.

Bütün bu benzerliklerle birlikte 2021’de gösterime giren Zack Snyder’in yönettiği *Adalet Birliğı 2 (Justice League 2)* filminde Süpermen ve Zeus’un aynı filmde yer alışı dikkat çeker. Şöyle ki kurgusal alanda evrensel boyuttaki bütün yaşamların ezeli düşmanı olan Darside’a karşı tarihî süreçte Zeus müttefikleriyle birlikte savaşırken artık Süpermen bu mücadeleyi devralmıştır. Filmdeki bu sahne her iki kahramanın varoluş amaçlarının ve işlevlerinin benzerliğini gösteren bir kesit olarak anlam kazanır.

Filme göre Zeus’un görevini devralan Süpermen’in kendi tanrısall ya da başka bir ifadeyle süper kahraman özellikleri ondan farklılık gösterir. Çünkü Zeus’un kozmik güçleri, bir kartal kılığına girerek uçması gibi tanrısall özellikleri Süpermen’de yoktur. Süpermen, Amerikan endüstrisinin temel üretim gücü olan çelikle özdeşleşir. Hatta o, kimi zaman *Çelik Adam (Man of Steel)* (2013) filminde olduğu gibi, doğrudan bu adla anılır. Bu bağlamda özellikle sinemanın görsel efektlerinin teknolojiyle birlikte gelişmesiyle kurgusal bir kahraman olan Süpermen’in de kostümünden tanrısall güçlerine kadar birçok özelliğinin geliştiğı görülür. Süpermen’in Zeus’la olan benzerliğı kurgusal bir model olmayı düşündürür. Bu noktada Zeus’un kimi tanrısall özelliklerinin doğrudan, kimilerinin ise dolaylı bir şekilde Süpermen’e aktarılışı dikkat çeker.

Hollywood sinemasında her geçen gün sayısı artan “süper kahramanlara” eklenen adlardan biri de *Wonder Woman*’dır. Tarihin ilk süper kadın kahramanlarından olan Wonder Woman, psikanalist olan William Moulton Marston ve *DC Comics* ortaklığı ile 1940’ta yaratılır. Aynı adlı Amerikan çizgi roman karakterinden uyarlanan karakterin mitolojik bağları Süpermen-Zeus ilişkisine göre daha açıktır. 2017 yılında izleyicisiyle buluşan, başrolünde Gal Gadot’un oynadığı film, kaynağını doğrudan mitolojiden alır. Film Amazon halkı arasından seçilmiş bir kahraman olan Amazon prensesi Diana’nın, yaşadıkları adaya düşen savaş uçağından sağ kurtulan pilottan dünyada savaş olduğunu öğrenmesi üzerine harekete geçmesiyle başlar. Dış dünyaya giderek savaştaki yıkıma engel olan Diana, mücadelesi sonrası kendisine bahşedilen gücün ve yazgısının farkına varır.

Mitik anlatılardan çizgi romana, oradan da beyaz perdeye uyarlanan prenses Diana, Themyscira adasında, mükemmel yetiştirilmiş bir Amazon savaşçısıdır. O, Yunan mitolojisinde yer alan anlatılara uygun şekilde canlandırılan Amazon halkının bir temsilcisidir. Amazonların yani “Savaş tanrısı Ares ve Nympha Harmonia’nın soyundan gelen kadınlardan oluşmuş halk[ın]” (Grimal 2012: 56) temsilcisi olan Diana’nın en güçlü silahı da yine mitolojide Amazon prensesi Hippolyte’ye ait “kemer”dir. Bu kemer mitolojideki değerini filmde de korur. Kemer, mitik anlatılardaki gibi film serisinde de bağlandığı/sarıldığı kişiyi her koşulda doğru söylemeye zorlar. Ayrıca filmde Diana, ona bahşedilen ve mitolojik tanrı Hermes’e ait olan sandaletleri kullanarak çok uzun mesafeleri bir çırpıda kat edebilir.

Filmde yarı tanrıça özellikleri gösteren Diana, üstün yetenekleriyle aslında Amazonlar arasında da seçilmiş kişidir. Savaşçı ve lider olan Amazon kraliçesi Hippolyte’nin kilden yaptığı bir heykelin Olympos Dağı’ndaki tanrıların izniyle hayat bulmasıyla var olur. Bu yönüyle o, dört amazon kraliçesi Hippolyte (Hipolite), Antiope, Melanippe (Melanipe) ve Penthesilea (Pentesilya) soyundan gelir ve onların üstün özelliklerini taşır.

Mitik anlatımda öykülere konu olan Amazonların tarihi oldukça eskidir. Farklı birçok coğrafyada izleri görülür. Bu noktada Türkiye’de yapılan kazı çalışmalarında ortaya

çıkan mozaikler dikkate alındığında filmlerde yer alan sahnelerin tarihî dokuyla uygunluğu göze çarpar. Özellikle Urfa'daki mozaikler filmle göstergelerarası bağların ne denli kuvvetli sahnelere ulaştığını ortaya koyan veriler sunar.²



Resim 1. Amazon Kraliçelerinin Av Sahnelerini Canlandıran Mozaik (Şanlıurfa/Haleplibahçe)



Resim 2. Amazon Kraliçeleri Menalipe ve Thermodosa (Şanlıurfa/Haleplibahçe)

“Dört Amazon kraliçesinin Hellenic isimleriyle aynı panoda betimlendiği tek örnek Haleplibahçe mozağıdır. Yerinde sergilenen ve 3,91x9,02m ölçülerindeki mozaik, MS. 5-6. yüzyıl arasına tarihlenmektedir” (Eraslan 2014: 462). Serinin ilk filminde bu dört kraliçenin adeta yeniden üretimini bir örneği sunulur, mitolojiye ait kahramanlar özgün formlarına yakın biçimde beyaz perdeye aktarılır.



Resim 3. Wonder Woman (2017) Film Görsele



Resim 4. *Wonder Woman 1984* (2020) Film Görseli

Serinin ikinci filmi 2020 tarihli *Wonder Woman 1984*'te kahramanın çocukluğu canlandırılırken mitolojideki Amazonların yaşamı, eğitimleri ve savaşçı yönleri, daha yakın planda izleyiciye gösterilir.

Bütün bu benzerlikler Hollywood sinemasının mitolojik düzlemde daha önce var olan göstergeleri *Wonder Woman* örneğindeki gibi doğrudan kaynak olarak uyarılma yoluna gittiğini gösterir. Böylece “Bir sanat dalında ortaya konan göstergeler, başka bir sanat dalının ifade alanına taşınmakta, edebiyat dili, sinema diline dönüştürülmektedir” (Gariper 2015: 74). Mitolojiden çizgi romana ve daha sonra sinemaya yeniden üretilerek taşınan karakter, sinemanın oluşturduğu kurgusal evrenin (*Adalet Birliği* film serisinin) saygın ve güçlü bir üyesi olur.

Mitten Sinemaya Aktarım/Felsefeden Mite Dönüş

Süpermen Dönüyor (2006) filminin konusu tamamen mitik bir anlatı olan antik Yunan'ın Prometheus söyleni üzerine kurulur. Benzer türden bütün filmlerdeki gibi *Süpermen Dönüyor* (2006)'da da birbirine indirgenemeyen iki zıt gücün, başka bir ifadeyle iyi ve kötünün savaşı anlatılır. Fakat söz konusu filmde senaryonun düalizminin hasım/kötü gücünü temsil eden Lex Luthor, henüz filmin ilk sahnelerinde Prometheus anlatısına gönderme yapar. Bu sahnedeki diyaloglar,

Kitty Kowalski: -Lex, arkadaşların beni ürpertiyor.

Lex Luthor: -Hapishane ürpertici bir yerdir Kitty, hayatta kalabilmek için ürkütücü dostlar edinmek zorundasın. Benim gibi engin yetenekleri olan bir adam bile içerde sigaradan, cepte bulunan keskin bir metal parçasından değersizdir.

- Prometheusun hikâyesini biliyor musun?

- Tabii ki hayır!

- Prometheus, diğer tanrılardan ateşin gücünü çalıp, onun kontrolünü ölümlülere veren bir tanrı. Aslında bize teknoloji bir güç veriyor.

Kitty Kowalski: -Yani biz ateş mi çalıyoruz? Kutuplarda...

Lex Luthor: -Aslında öyle sayılır. Kim teknolojiye hükmediyorsa dünyaya da o hükmeder. Roma İmparatorluğu yollar yaptığı için dünyaya hükmetti. İngiliz İmparatorluğu dünyaya hükmetti çünkü gemiler yaptı. Amerika atom bombası... Vesaire... Vesaire... Vesaire...

-Sadece Prometheusun istediğini istiyorum.

Kitty Kowalski: -Kulağa hoş geliyor Lex, ama sen tanrı değilsin.

Lex Luthor: - Tanrılar kırmızı pelerinleriyle etrafta dolaşan ve güçlerini insanlıkla paylaşmayan bencil yaratıklardır.

-Hayır ben tanrı olmak istemiyorum. Sadece insanlara ateşi getirmek istiyorum....

Ve payımı istiyorum (*Superman Dönüyor*, 2006)

ifadeleriyle izleyiciye sunulur. Sahnede görsel açıdan arka planda kimyagerlerin kullandığı tüpler, beherler, kimyasal sıvılar, deney düzenekleri gibi kimya ile ilgili materyaller, mekanist fiziğin ünlü simgesi bilardo masası ve en önemlisi büyükçe bir kitaplık bulunmaktadır. Böyle bir arka planın neden tercih edildiğine ilişkin ipucu ise Lex Luthor'un Prometheus'un ateşini insanlara götürmek istediğini belirtmesinden edinilebilir. Prometheus insanoğlunun bilinç, bilgi ve bilimi kazanmasını belirten Aryan mitidir, bunun Sami geleneklerdeki karşılığı yasak elma mitosudur. Yaşamın, hadiselerin vs. rasyonel yordamlarla anlamlandırılması felsefi dünya görüşüne has bir durumdur. Antik dünyada yaşamı, hadiseleri vs. anlamlandıran mitik dünya görüşünün, rasyonel karakterli dünya görüşüne evrilmesi felsefe ile mümkün olmuştur. Aslında bu durumun, en azından Batı düşünce tarihi sınırlarında, kitlesel düzlemde yaşanması için matbaa sonrası dönemin yazılı kültür zemininde gelişecek modern felsefeyi ve bilimi beklemek gerekmiştir. Bu düzlemde modern felsefenin veya biliminin temel simgelerinin ve üstelik koca bir kitaplığın bulunduğu sahnede Lex Luthor'un bir kitabı karıştırırken Prometheus'un ateşini (bilgi, bilim vs.) insanlara ulaştırmak şeklindeki hedefi, rasyonel dünya görüşünün hâkim kılınması hedefi ile uyumludur. Bu çıkarımı, Lex Luthor'un repliğinin devamı destekler. Lex Luthor, Roma'nın veya İngilizlerin egemenliklerini örnek vererek bu egemenliğin kendi döneminde "bilgi" ile sağlanacağını belirtir. Bu sözün modern bilim ve felsefenin kurucularından kabul edilen Francis Bacon'ın "Bilgi güçtür" mottosunu hatırlara getirmesi manidardır. Bu durumda Lex Luthor'u rasyonaliteyi öne çıkaran modern-yazılı kültürün savaçısı; Süpermen'i ise, "destansı" kahramanlıkları ile insanların duygularına hitap edip onları coşturan Akhilleus gibi, mitik dünya görüşünün bir savunucusu olarak takdim etme imkânı bulunmaktadır.

Wonder Woman (2017) filmi ise doğrudan antik Yunan mitolojisinin kahramanlarının göstergelerarası düzlemde sinemaya uyarlanmasıyla oluşturulmuştur. Hollywood sinemasının kimi dönüşümlerle kendine mâl ettiği bir kahramana dönüşen -filmdeki adıyla- Prenses Diana, davranış ve söylemleriyle, hatta kurgusal evrendeki varlığıyla mitik yaşamı canlandırır. Filmde tematik düzlem ve zaman, mitolojik dünyadan gerçek dünyaya aktarılır. Yunan tanrılarının özelliklerini vurgulayan kimi anlatılar etrafında kurgusal bir gerçeklik oluşturulur ve bu gerçeklik, izleyiciyi farklı bir düşünsel düzleme taşır. Bunu bir de yazılı kültür sonrası dönemde gelişen görsel kültüre ilişkin teorilerin (Neil Postman'ın *Televizyon Öldüren Eğlence* (1985) ve Barry Sanders'ın *Öküzün A'sı* (1994) gibi eserlerinde ileri sürdüğü), bu kültür tipinin insanların rasyonalitelerini dumura uğrattığı şeklindeki savlarıyla birlikte düşünmek gerekir. Çünkü özellikle görsel etkiyle rasyonaliteden uzaklaşan izleyici bilinci, *yabancılaştırma* etkisi olsa dahi kurgusal gerçekliği kabul eder. Düşünce, yerini hayal dünyasına ve onun yansımalarına, felsefe/logos ise mitosa bırakır.

Kozmik Tanrılardan Kurtarıcı/Seçilmiş Kişilere: Ortak İzleğin Sürdürülmesi

Mitoloji tanrılarının öncülleri kozmik ve yaratıcı güçleriyle öne çıkar. Başka bir ifadeyle özellikle ilk tanrılar zaman ve mekânın, tanrısal ya da insani vasıfların ve doğanın ya yaratıcısı ya da kendisidir. Bu özellikler ikinci kuşak tanrılarda daha basit yaratma güçlerine ve spesifik odaklara evrilir, tanrılar artık destan/efsane kahramanı özellikleri gösterir. Buna bağlı olarak mitik anlatılarda, özellikle epik destanlarda sıkça işlenen izleklerden biri *seçilmiş olanın* kurtarıcı rolü üstlenerek genellikle bir ulusu, devleti veya bütün insanlığı bir felaketten/olumsuz durumdan kurtarmasıdır. Bu noktada seçilmiş olanın taşıdığı özellikler başka bir ifadeyle neden seçildiği sorgulandığında, öncelikle seçilen

kişinin “ezilen, zulme/saldırıya uğrayan” grupta bulunması ön şartı göze çarpar. Bununla birlikte kutsiyet atfedilen bir bağın sonucu (bir hükümdarın soyundan gelmek, dinî bir misyon yüklenmek vb.) olarak da kahramana seçilmişlik vasfı yükleyebilir.

Hollywood sinemasının süper kahraman filmlerinde de benzer bir yapının yer aldığı görülür. Bir veya birkaç süper kahraman sayesinde “yok oluş ya da kitlesel ölümden kaçış” ana ve ortak izlek olarak öne çıkar. Söz konusu filmlerin üstün yetenekli kahramanları sürekli tekrar eden bir döngüyle dünyanın veya insanlığın kıyametini engeller. Stuart Voytilla *Sinema ve Mit* kitabında Campbell’den hareketle sinema evreninin mitik kahramanlarının izleyiciye sunduğu, her filmde yeniden tekrarladığı sonsuz mücadele döngüsünü şöyle sıralar:

1. Sıradan dünya
2. Maceraya çağrı
3. Çağrının reddi
4. Akıl hocasıyla karşılaşma
5. Eşiği geçme
6. Sınavlar, müttefikler ve düşmanlar
7. Yaklaşma
8. Çile (Zorlu sınav)
9. Ödül
10. Dönüş yolu
11. Diriliş
12. İksirle dönüş (2020: 9).

Buna göre izleyici, öncelikle kahramanın günlük yaşamı ve yetenekleriyle tanışır. Kahramanın zorlu mücadele sürecine (hatta ölümüne ve tekrar dirilişine) tanık olur. Son olarak da kahramanın zafere yürüyüşünü izler.

Voytilla’nın ortaya koyduğu bu kurgu modeli, birçok süper kahraman filmi gibi Süpermen serisine de uygulanabilir. Hatta Süpermen’in her yeni filmde tekrar edilmesi gereken tanıtıma da ihtiyacı yoktur. Sinemanın yarattığı etkiyle dünya genelinde oldukça ünlü bir kurgusal kahraman fenomeni hâline gelen Süpermen’in hikâyesi aynı kurgu biçimiyle yeniden üretilir, değişen sadece hasım güçler ve onların saldırılarıdır.

Süpermen Dönüyor (2006)’da ait olduğu gezegen olan Kripton’da kendi tarihinin ve ailesinin izlerini araştırmak isteyen, beş yıllık aradan sonra tekrar dünyaya dönen Süpermen’in baş düşmanlarından Lex Luthor’la mücadelesi canlandırılır. Filmde hasım güç, Lex Luthor’un Süpermen’in tanrısal özelliklerine sahip olma, Süpermen’i öldürme isteği, bununla birlikte başta Kuzey Amerika olmak üzere dünyayı yeniden şekillendirmek için yaptığı plan ve giriştiği mücadeleyle temsil edilir. Daha önce belirtildiği gibi sinema evreni içinde tanıtılma ihtiyacı olmayan Süpermen’in mücadeleye davet edilmeye de ihtiyacı yoktur. Çünkü o, adaletin ve insanlığın koruyuculuğunu üstlenmiştir. Üstlendiği bu rol başka bir ifadeyle tanrısal güçlerin doğru/iyi amaca hizmet etmesi ise -Zeus’un Calipso adasında saklanması anıştıran yapıyla- doğumundan sonra dünyaya gönderilmesi ve iyi bir ailenin yanında yetiştirilmesiyle ilintilidir. Bu bağlamda özellikle annesi “Martha Kent”, Carl Gustav Jung’un ileri sürdüğü bilgeliğin temsilcisi ruh arketipinin karşılığı olarak anlam kazanır. Çünkü “[...] ruh arketipi, insanın idrak, anlayış, iyi bir tavsiye, karar, plan gibi şeylere ihtiyaç duyduğu, ama kendi imkânlarıyla bunlara ulaşamadığı durumlarda ortaya çıkar” (Jung 2005: 74).

Filmde dünyaya dönen Süpermen’in, dünyadan kendisine haber vermeden ayrılmasına içerleyen sevgilisi Lois Lane’in yazdığı “Dünyanın Süpermen’e Neden İhtiyacı Yok?” başlıklı makalesi kahramanın mücadeleye karar vermesindeki eşik olarak yer alır.

Çünkü üstün/tanrısal özellikleri sayesinde dünyadaki bütün sesleri ve özellikle yardım çağrılarını işitebilen kahramanın bir karar vermesi beklenir. Yine annesinin bilgeliğine sığınan Süpermen, insanlığa yardım etmeye ve adaleti korumaya karar verir. Bunun sonucu olarak filmdeki hasım/karşı güç Lex Luthor'un planlarına karşı insanlığı korumak amacıyla mücadeleye girişir. Bu mücadelenin sonucunda ölümcül yaralar alan kahraman, Lois Lane'in yardımıyla tekrar hayata döner ve mücadelesini başarıyla sonuçlandırır.

Tematik düzlemdeki bu döngü *Wonder Woman* (2017)'da da kendisini yineler. Film, mitolojik bir kahraman olan Amazon prensesi Diana'nın dünyayı bir yıkımdan kurtarmaya yönelik yolculuğunu ve mücadelesini konu alır. Bu bağlamda kurgusal evrende kendi sıradan dünyasında yaşayan Diana (*Wonder Woman*), I. Dünya Savaşı'ndan haberdar olarak maceraya davet edilmiş olur. Başlangıçta bu çağrıyı göz ardı etmesine rağmen (Chris Pine'in canlandırdığı) "Steve Trevo" karakteriyle yakınlaşmasıyla ve annesiyle (akıl hocası) konuşmalarının ardından mücadeleye girişme kararında *eşiği geçer*. Sınavlar, müttefikler ve düşmanlar aşamasında birçok olaya dâhil olan Diana, üstün yetenekleri sayesinde görevini tamamlar. Onun yenilmesi (yani yaklaşma, çile ve ödül) ve tekrar güçlenmesi (dönüş yolu, diriliş ve iksirle dönüş) aşamaları ise serinin ikinci filmi olan *Wonder Woman 1984* (2021)'da daha belirgin bir şekilde izleyiciye sunulur.

Wonder Woman (2017) filminde kahramanın kozmik güçlerinden çok, mitolojik anlatıların kaynaklık ettiği/sinemadaki yeni bir kahramana uyarlandığı üstün güçler vurgulanır. Ayrıca onu değerli kılan da Süpermen'de olduğu gibi *seçilmişlik* vasfının yüklenmesidir.

Her iki kahraman Süpermen ve Diana'da beliren bu özellikler, onları antik Yunan tanrılarının kaosa ve birbirleriyle olan mücadelelerinden ayıran yönleri ortaya koyar. Kurgusal döngünün insanlığı koruma/adaleti sağlama işleviyle yeniden üretimi, tanrısal güçlerin paylaşılması gibi motifler antik Yunan tanrılarını anıştıran özelliklerdir.

Güç Gösterisi ve Hegemonik Söylem

İlk örneklerinden bu yana hangi türden olursa olsun, türün anlatıcısı kendisini, kendisiyle ilgili olanın öyküsünü aktarma eğilimindedir. Buna bağlı olarak anlatının coğrafi merkezini de kendi konumu, dolayısıyla bağlı bulunduğu topluluk/ulus belirler.

Hollywood sineması her şeyden önce, her bir filmiyle birbirini tamamlayan bir "ulus-uygarlık kurgusu" yaratır. Teknolojinin, görselliğin sağladığı yapay gerçeklik, doğrudan izleyicinin bilinçaltına yönelik göndermeleri içerir. Süper kahraman filmlerinin ana izleğini oluşturan büyük saldırılar, evrensel felaketler, kitlesel yok oluşlar gibi kurgular temelde siyasal bir nüfuz artışı için kullanılan temel besin kaynaklarıdır. "Tüm bu şatafatlı yıkım senfonisi, özünde sistemin fiyakalı bir blöfüdür. Bireyi 'henüz belli olmayan bir gelecekte' beklemesi muhtemel olan felaketlerden kurtaracak olan şey, var olan siyasal düzenin ta kendisidir!" (Yürür 2017: 11).

Hemen her üretimde, Amerika'nın ulus bütünlüğüne vurgu yapılan filmlerde, dünyanın koruyuculuğu görevi de Amerika'ya, Amerikan halkına verilir. Yıldız aktörler ve aktrislerin mitik tanrılara ökünülerek sergilenen olağanüstü fizikleri, sınırları zorlayan zekâ ve teknolojik üretimlerle birleştirilir. Böylece filmlerin süper kahramanları yenilmez tiplere dönüştürülür. Bu tiplerin ortak mücadeleleri ise Amerika'yı önceleyerek dünyayı ve evreni savunma etrafında birleşir. "İşte bu anlamda J.L. Godard, 'Büyük İskender'in Sezar'ın ve Napolyon'un ordularıyla yapamadığını, Hollywood sineması Hitchcock filmleriyle yapmış ve evreni ele geçirmiştir" (Gönen 2007: 18).

Siyasal erkin himayesinde, daima onu yücelten bir sunuş tarzını benimseyen Hollywood sinemasında süper kahraman filmlerinin epik hikâyelerinde vurgu her zaman güç gösterisindedir. Bu bağlamda mitolojik bağların, bu yapıya uygun dönüşümleri dikkat

çekicidir. DC Comics'in mitolojik kaynaklı süper kahramanları Süpermen ve Wonder Woman'ın bütün ilişkilerinin Amerika Birleşik Devletleri'yle olması gibi yine Hollywood'da aynı sektörün popüler film üreticisi Marvell'de de benzer hegemonik söylemin filmlere yerleştirildiği açık şekilde görülür. Örneğin Marvell'in telif haklarını bulundurduğu İskandinav mitolojisi kaynaklı süper kahraman (mitolojiye göre tanrı) Thor'un evrendeki hiç kimse tarafından kaldırılamayan çekici, 2019 yapımı *Avengers: Endgame* filminde "Kaptan Amerika" tarafından kullanılır. İdeolojik söylem ve buna bağlı bir güç gösterisi etrafında gelecek oluşturmaya dayalı bu tür sahneler, Hollywood'da üretilen hemen her süper kahraman filminde yer alır. Böylece hegemonik söylem, mitolojik kaynakları kendine mâl eder, yeniden üretime tabi tutarak süreklilik kazandırır.

Sonuç

Kadim Sümer tanrısı Temmuz'un görünümünün antik Yunan mitolojisinde Adonis'te -yeniden üretime bağlı olarak- belirmesi (örneğin her ikisinin de baharı ve canlanan tabiatı temsil etmesi) gibi birçok örneği içinde barındıran mitik tekrarlamalar, model almalar, göstergelerarası alışverişler, tarihî sürecin her aşamasındaki anlatıların köklerini ortaya koyar. Diğer sanat dallarına göre daha genç bir tür olan sinemanın kurgusal evreninde de mitlerin önemli yeri bulunmaktadır.

Sanatsal üretimlerin epik türler silsilesinde güncel olarak izlenen/takip edilen, önemli bir tür hâline gelen, sinema sanatının/endüstrisinin başat aktörü Hollywood sineması, kurgusal bir evren oluştururken göstergelerarası alışverişlerle özellikle antik Yunan'ın mitik anlatılarını, bu anlatıların kahramanlarını kimi zaman dönüştürerek kimi zaman anıştırmalarla kimi zamansa doğrudan uyarlamalarla beyaz perdeye taşır. Hollywood sineması aracılığıyla dünya genelinde bir ikon hâline dönüşen Süpermen'in farklı filmlere yansıyan birçok özelliğinin mitolojik bir tanrı olan Zeus'u anıştırması dikkat çekicidir. Çizgi roman türüyle birlikte hayat bulan Süpermen karakterinin belirleyici ilk fiziksel özelliklerinin (örneğin saçsız/kel olmasının) zamanla sinemaya taşınmasıyla birlikte mükemmel insan hatta tanrı formuna dönüştüğü gözlemlenir. Böylece sinemanın kurgusal evreni, kaynak aldığı mitolojik figürü kimi dönüşümlerle yeniden üretir.

Hollywood sinemasının mitolojiden aktarımla doğrudan uyarlama yoluna gittiği figürlerden bir olan Wonder Woman (Prences Diana/Diana) karakteri ise, mitolojinin filmlerde daha belirgin hâlde kullanılmasını gözler önüne serer. Yunan mitolojisine ait tanrıçaların adlarının, hikâyelerinin ve tanrısal özelliklerinin doğrudan anlatıldığı film serisi, mitik zamanı güncel zamanla aynı düzleme/iç içe bir yapıya taşır.

Seçilen film örnekleri dışında Hollywood sinemasının zaman zaman antik Mısır, İskandinav ve Ortadoğu mitolojileriyle kurduğu göstergelerarası bağların sayısını artırmak mümkündür. Bu noktada üstlendiği misyonla Hollywood sineması, belirli işlevler yüklediği mitik tanrılar yaratarak, antik Yunan mitolojisine ait tanrıları Olympos'tan Hollywood'a taşıyarak yeniden üretilmiş mitik bir dünya kurgular.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NOTLAR

1. Bkz. Aktulum, (2018), s.58.
2. Şanlıurfa/Haleplibahçe mevkiinde tespit edilen mozaikler nedeniyle 2006-2009 yılları arasında kazılar gerçekleştirilir. Çalışmalar sonucunda bir Amazon kadınları villası, bir hamam ve dört Amazon kraliçesini betimleyen mozaiklere ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay. *Sinema ve Metinlerarasılık –Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar-*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2018.
- Aktulum, Kubilay. *İmgelem Çözümlemesine Giriş*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2021.
- Cambell, Joseph ve Moyers, Bill. *Mitoloji'nin Gücü*. (Çev.: Zeynep Yaman). İstanbul: Mediacat Kitapları, 2007.
- Eliade, Mircea. *Mitlerin Özellikleri*. (Çev.: Sema Rifat). İstanbul: Alfa Yayınları, 2016.
- Eraslan, Şehnaz. "Haleplibahçe Amazon Kraliçeleri Mozaïği: Antioch, Sephoris, Ouled Agla ve Apamea'nın Mozaikleriyle İkonografik İlişkisi". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt: 7 Sayı: 34. (2014): 456-465.
- Gariper, Cafer. "Cengiz Aytmatov'un Al Yazmalımlı Selvi Boylum Hikâyesi ve Göstergelerarasılık". *Bilgi* 74. (Yaz 2015): 71-96.
- Geçtan, Engin. *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Gezgin, İsmail. *Homo Narrans "İnsan Niçin Anlatır?" –Mit Masal ve Hikâyenin Arkeolojisi-* İstanbul: Redingot Yayınları, 2020.
- Göç, Murat. *Superman Kimi Temsil Ediyor?: Superman'de Kimlik, İdeoloji ve Cinsiyet. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 66. (2020): 233-249.
- Gönen, Metin. *Hollywood Sineması*. İstanbul: Es Yayınları, 2007.
- Grimal, Pierre. *Mitoloji Sözlüğü –Yunan ve Roma-*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012.
- Jenkins, Patty, yön. *Wonder Woman*. Sen. Allan Heinberg, Zack Snyder, Jason Fuchs. Oyun. Gal Gadot, Chris Pine, Robin Wriğth. DVD. DC Comics. 2017.
- Jung, Carl Gustav. *Dört Arketip*. (Çev. Z. Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Kaplan, Ali Barış. *Arketipal Topografyaların Sinematografik Düzlemlerde İncelenmesi*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2018.
- Ong, Walter j. *Sözlü ve Yazılı Kültür –Sözün Teknolojileşmesi-*. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Sears, Kathleen. *Mitoloji 101 –Eski Yunan ve Roma Mitolojisi Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey-*. (Çev.: Ekin Duru). İstanbul: Say Yayınları, 2014.
- Singer, Bryan, yön. *Süpermen Dönüyor (Superman Returns)*. Sen. Michael Dougherty, Dan Harris, Bryan Singer. Oyun. Brandon Routh, Kevin Spacey, Kate Bosworth. DVD. DC Comics. 2006.
- Voytilla, Stuart. *Sinema ve Mit*. (Çev.: İlknur Urkun Kelso). İstanbul: Hil Yayın, 2020.
- Yürür, Fatih. *Kıyametin Sineması: Post Apokaliptik Filmler*. İstanbul: Cinius Yayınları, 2017.

SUÇ VE CEZA KAVRAMLARI BAĞLAMINDA NASREDDİN HOCA FIKRALARININ TAHLİLİ*

The Analysis of Anecdotes of Nasreddin Hodja In The Context of the Concepts Crime and Punishment

Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK**
Dr. Ferhat ÖZMEN**

ÖZ

Suç ve ceza kavramları, insanlık tarihiyle birlikte anılır ve ceza hukukunun temelini oluşturur. Cezalandırılan eylem şeklinde tanımlanan suç töreye, ahlaka ve yasalara aykırı davranışlar ile ilgilidir. Topluma zarar veren eylemlerin kaldırılmasını öngören ceza hukukuyla kaosa neden olan birey cezalandırılarak toplum düzeni ve güvenliği yeniden sağlanır. Edebî türler, hayatın izlerini taşıyan kurgusal eserlerdir. Anlatmaya dayalı türler içerisinde ele alınan suç ve ceza konusu, çeşitli yapıtım dolu örneklemelerle bireyi uyuma davet ederken toplum düzenine aykırı davranışlar ve bunların cezalarına dair somut bilgiler verir. Bir tip etrafında anlatılan ve birer kültürel bellek mekânı olan fıkralarda, suç ve ceza olgusu mizah penceresinden işlenir. Fıkralar, gerçek hayatın izlerini taşıyan yaşanmışlıklarla doludur. Kısa fakat yoğun anlatımlı türler olan fıkralar, sorunlu bireyi eleştirirken okuyucuya kendisini görmesini sağlayan bir ayna görevini üstlenir. Fıkra tipleri ana merkezde rol alarak toplumun problemlerini dile getirme, eleştirme, çözümler üretme ve ironik mesajlarla okuyucuyu farkındalığa ulaştırma amacına hizmet eder. Türk toplumunun sosyal gerçekleri ile özdeşleşerek toplumsal bilinçaltının güçlü bir sözcüsü olan Nasreddin Hoca da fıkralarda çok yönlü kişiliği ile kamu düzeninin koruyucusu ve hukukun uygulayıcısı olarak yer alır. Nasreddin Hoca, toplumu rahatsız eden her türlü eylemi, şahsı ya da kurumu mizah penceresinden hiç çekinmeden eleştirir/cezalandırır. Nasreddin Hoca'nın cezalandırıldığı kişiler arasında devlet adamları, hırsızlar ve yöneticiler bulunur. Kimi zaman Hoca'nın eşiği/öküzü de cezalandırılanlar arasında yer alır. Nasreddin Hoca fıkralarında görülen rüşvet, hırsızlık vb. ceza gerektiren olayların alt yapısında Nasreddin Hoca'nın yaşadığı/yaşatıldığı yüzyıldaki tarihî, sosyo-kültürel hayatın izleri vardır. 13. yüzyılda görülen Haçlı savaşları, 1243 Köseadağ savaşının yenilgisi, Moğolların baskısı, devlet yönetiminin bozukluğu vb. tarihi ve sosyal olayların halk üzerinde yarattığı olumsuz etkiler fıkralara da yansıtılmıştır. Anadolu insanının bunalımlarla dolu bu karanlık çağda tutunduğu en büyük dal Hz. Mevlana'nın, Yunus Emre'nin hikmet dolu sözleri, Nasreddin Hoca'nın güldürürken düşündürülen ve eğiten fıkralardır. Söz konusu âlimler sevgi, hoşgörü ve inanç gücü ile halka ulaşarak onlara azim, yaşama sevinci, ayakta durabilme gücü vermeyi hedeflemiş, işlenen suçların son bularak hata yapan bireyin topluma kazandırılması için çaba sarf etmiştir. Nasreddin Hoca fıkralarında tespit edilen suç ve ceza örnekleri O'nun yaşadığı/yaşatıldığı yüzyılın yansımaları olup yazılı hukuk ile sözlü hukukun benzerliğini göstermektedir. Nasreddin Hoca fıkralarında ceza, bireylerin davranışlarına yön vermek/değiştirmek, geç kalan adaleti tesis etmek, toplumsal düzeni korumak, sosyal denetimi sağlamak vb. üzerine uygulanmıştır. Söz konusu cezalar ile karşıt değerlerdeki bireyler eleştirilerek ahlak kurallarını çiğneyen, toplum bütünlüğünü bozan ve yalancı şahitlik eden kötücül tipler cezalandırılmış ve hukuki farkındalık yaratılmıştır. Nasreddin Hoca fıkralarında görülen suç ve cezaların çeşitlilikleri mizah, ironi, kara mizah ve gülme ilişkisine bağlı olarak aktarılan yaşanılan dönemin ekonomik, kültürel, siyasi ve toplumsal bozuklukları eleştirilmiştir. Böylece tekrarlanan hatalar, bozulan düzenin sebepleri sorgulatılarak yöneten-yönetilen açısından bireylerin farkındalığa varması ve doğru yolu bulması hedeflenmiştir. Bu çalışmanın amacı, Nasreddin Hoca fıkralarında suçlar ve bu suçlara uygulanan cezaları tasnif etmektir. Çalışmada nitel araştırma ve yorum bilim yöntemi kullanılmış ve çeşitli kaynaklarda yer alan Nasreddin Hoca fıkraları incelenmiştir. Nasreddin Hoca fıkralarında sosyal içerikli suçlar (hırsızlık/gasp, mala zarar verme, yalancı şahitlik, iftira atma vb.) ve devlete karşı işlenen suçlar (görevi kötüye kullanma, rüşvet, zimmete para geçirme, halka zulüm vb.) olmak üzere iki temel suç türü tespit edilmiştir. Söz konusu suçlara karşı dövme/dayak atma, eşiğe bindirme, alaya alma, kınama, hakaret etme, gülme vb. cezai müeyyideler uygulanmıştır. Nasreddin Hoca fıkraları üzerinde yapılan incelemeler sonucunda, yazılı

* Bu çalışma "Türk Halk Anlatılarında Ödül ve Ceza" adlı doktora tezinden türetilmiştir. Geliş tarihi: 16 Aralık 2020 - Kabul tarihi: 14 Haziran 2022

Şenocak, Ebru; Özmen, Ferhat. "Suç ve Ceza Kavramları Bağlamında Nasreddin Hoca Fıkralarının Tahlihi" *Millî Folklor* 134 (Yaz 2022): 106-118

** Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi Elazığ/Türkiye, esenocak@firat.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-5443-3504.

** Samsun Üniversitesi Dilmer, Öğretim Görevlisi Samsun/Türkiye, ferhat.ozmen@samsun.edu.tr, ORCID ID:0000-0003-2969-5726.

hukuk ile sözlü hukukun benzer olduğu tespit edilmiştir. Metinlerde ahlak kurallarını çiğneyen, toplum bütünlüğünü bozan ve yalancı şahitlik eden kötücül tipler cezalandırılarak hukuki farkındalık yaratılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Nasreddin Hoca, fıkra, mizah, suç, ceza.

ABSTRACT

The concepts crime and punishment are mentioned together with human history, and constitute the basis of criminal law. Crime, which is defined as a punished act, is related to behaviors that are against customs, moral and laws. The individual who causes chaos is penalized with the criminal law that foresees the abolishing of acts that damage the society, and the society order and security are ensured again. Literate types are fictitious works that bear the traces of life. The subject of crime and punishment, which is considered within the types based on narration, invite the individual towards harmony with various examples full of sanctions, giving concrete information on behaviors that act in violation of social order and their punishments. The crime and punishment phenomena are mentioned through humor in anecdotes described around a type. Anecdotes are full of lived phenomenon that carry the traces of real life. Being a type that is concise yet full of intense narration, anecdotes criticize the individual and thus act as a mirror that enables the reader to see himself/herself. Anecdote types take a role at the main center, serving to the purpose of pronouncing and criticizing the problems of the society, generating solutions and taking the reader towards realization with ironical messages. Anecdotes are also a place of cultural memory. Nasreddin Hodja, who was a strong spokesman with multiple personality for the social subconscious identifying with the social realities of Turkish society, was often the guardian of public order and the enforcer of the law in his anecdotes. Nasreddin Hodja criticizes/punishes any actions that disturb the community without hesitating through the perspective of humor. Among those he punished, there are judges, statesmen, thieves, rulers as well as donkeys/oxen. In the background of punitive events seen in Nasreddin Hodja's anecdotes such as bribery and theft, there are traces of historical and socio-cultural life of the century when Nasreddin Hodja lived/was cherished. The negative effects of historical and social events on the public such as the Crusades of the 13th century, the defeat in the Köseadağ War in 1243, the pressure of Mongols, the disorder of the state governance, etc. were also reflected in the anecdotes. The greatest basis that Anatolian people stood on in this dark age full of depressions were the wisdom-filled words of Hz. Mevlana and Yunus Emre and the anecdotes of Nasreddin Hodja that make you think and educate while making you laugh. The aforementioned scholars aimed to reach the people with the power of love, tolerance and belief and to give them tenacity, joy of life and the power to stand, and they endeavored to reintegrate the individual, who made a mistake, into society by ending the crimes committed. The examples of crimes and punishments identified in Nasreddin Hodja's anecdotes are the reflections of the century in which he lived / was cherished, and show the similarity of written law and oral law. Punishment in the anecdotes of Nasreddin Hodja have been imposed on directing/changing the behaviors of individuals, establishing the delayed justice, maintaining social order, ensuring social control, etc. The individuals with opposing values have been criticized with the aforementioned punishments, and the malevolent types who broke the moral rules, disrupted the integrity of the society and gave false testimony have been punished and legal awareness has been created. While the diversity of crimes and punishments seen in Nasreddin Hodja's anecdotes were being conveyed based on the relationship of humor, irony, black humor and laughter, the economic, cultural, political and social deformities of the period lived in have been criticized. Thus, the aim is to raise awareness of individuals and enable them to find the right way in terms of governing-governed, by questioning the reasons for the repeated mistakes and the disrupted order. The purpose of this study is to classify the crimes and penalties in the anecdotes of Nasreddin Hodja. In this study, qualitative research method and hermeneutics method are used and also it is also analysed from Nasreddin Hodja anecdotes in various sources. Two basic types of crimes were identified in the anecdotes of Nasreddin Hodja; crimes with social context (theft/extortion, damaging property, perjury, slander, etc.), and crimes against the state (misconduct, bribery, embezzlement, cruelty towards public, etc.). Criminal sanctions like tattooing, riding on donkey, ridiculing, condemnation, insulting, laughing, etc. were applied against these crimes. As a result of the investigations on the anecdotes of Nasreddin Hodja, it is seen that written and oral laws were similar. In the texts, legal awareness was raised by punishing evil types who violated ethical codes and the integrity of society and did perjury.

Keywords

Nasreddin Hodja, anecdote, humor, crime, punishment.

Giriş

İnsanlık tarihiyle eş anlamlı olan suç ve ceza olgusu, ceza hukukunun temelini oluşturur. Suç kavramı üzerine çeşitli bilim dalları farklı açıklamalar yapmış ve her bir disiplin bu kavramı değişik biçimde tanımlamıştır.

“Kriminolojiye göre suç, toplumsal normlardan bir tür kopuştur; psikolojiye göre ise bir hareket bozukluğudur. Hukuksal bakımdan suç, ceza normlarıyla korunan bir hukuksal değer ihlalidir. Her suç bir hukuksal değeri ihlal eder. Hukuk düzeni, suç niteliğindeki eylemleri ceza tehdidiyle yasaklayarak hukuksal değerlerin ihlalini engellemeye çalışmaktadır.” (Ercan 2009: 107).

Modern hukuka göre suç, ‘*cezalandırılan eylem*’ olarak algılanmaktadır. Ceza hukukunun temelini oluşturan bu kavram etrafında yasalar çıkartılmış, eylemi gerçekleştiren kişilere ceza verilirken suçun işlenmesini engellemek, suçtan caydırmak gibi hedefler gözetilmiştir. Töreye, ahlaka ve yasalara aykırı davranışın suç ile karşılanması, ceza sisteminin doğmasına neden olmuştur. Ceza, “*Arapça bir sözcük olup iyi veya kötü anlamlarına gelir, ödül yerine de kullanılır. Türkçede yalnız kötülüklerle karşılık verme anlamını taşır. Latince de ceza sözcüğüne karşılık olan ‘poena’ kelimesi, azap, ıstırap, elem ve vicdan azabını karşılar.*” (Arık 1995: 5). İnsanlık tarihi boyunca suçun olduğu her yerde mutlaka ceza bulunur. Kamu düzenini/kozmosu sağlamaya yönelik uygulanan cezalarda kanunların ya da kültürel değerlerin gerekleri vurgulanır. “*Toplumsal yapının belirleyici unsuru olan kültürel değerler, sosyal baskı fonksiyonuyla, duygu ve davranışların kontrol edilerek olumsuz olaylarla karşılaşmama hedefinde, denetim mekanizması görevi yüklenir.*” (Öğüt Eker 2017: 52). Nasreddin Hoca fıkralarında Türk toplumunun kültürel hayatı, yaşama biçimi, sosyal normları mizah penceresinden ele alınır. Fıkraların aktarımında mizahi bellek, halk hafızasında önemli bir yaptırım gücüne sahiptir. “*Mizahî bellek, kültürel belleğin önemli yapı taşlarından biridir. Mizahî bellekte yaşatılan kişi, olay ve imgeler, mizah malzemeleri aracılığıyla ülkenin yaşayan kültür tarihidir.*” (Öğüt Eker 2014: 87). Kültürel belleğin bir parçası olan mizahi bellek aracılığıyla devrin suçları ve onlara uygulanan cezalar/yaptırımlar geleceğe taşınır. Nasreddin Hoca fıkralarında suç ve ceza kavramına bağlı olaylar, O’nun yaşadığı ve halk arasında yaşatıldığı yüzyılın olayları çerçevesinde fıkralara yansımıştır. Çünkü fıkralar tarihi, siyasal ve kültürel şartlar kapsamında yeni şartlara uyum sağlayarak toplumsal hayatın eleştirel yönünü ele alır. Hoca’nın yaşadığı devrin tarihsel ve toplumsal olayları, insanları kaosa iterek onlara farklı suçlar işletmiştir. Söz konusu suçlar, Hoca’nın yaşadığı/yaşatıldığı dönem ile ilgilidir.

“Özellikle Nasreddin Hoca-Timur fıkraları dolayısıyla Hoca’nın yaşadığı düşünülen ikinci çağ on beşinci yüzyıldır. Osmanlılar’ın Anadolu’yu tek yönetim altında birleştirme çabaları Yıldırım Bayezid’in 1402’de Timur’a yenilmesiyle duraklamıştır. 1451’e dek süren ‘Fetret Devri’nde Yıldırım Bayezid’in oğulları arasındaki taht kavgaları, Moğolların sömürüsüyle işkenceleri, Anadolu beylikleri arasındaki didişmeler, Bizans ile Avrupalıların Anadolu’nun siyaset çatışmalarına karışmaları Anadolu insanına yine çok karışık, bunalımlı bir zaman yaşattır.” (Karabaş 1981: 241-242).

Nasreddin Hoca, Timur ile aynı dönemde yaşamasa bile daima halkın sözünün temsilcisi seçilmiştir. Fıkralarda Nasreddin Hoca, kara mizah ve ironi ile sosyal ortamın eleştirisini yaparken bireyin/toplumun sorunlarını dile getirmeyi, onları eğlendirerek düşündürmeyi ve eğitmeyi hedeflemiştir.

Toplum içinde yaşama ihtiyacı duyan insanoğlunun belli kurallara riayet etmesi gerekir. Kurallara aykırı davranan bireyler, düzeni bozduğu için cezalandırılırlar. “*Halk hukukuna göre cezalandırma şekilleri toplumun genel kabulleri ve ortak davranış bi-*

çimleri olarak belirlenen örf ve âdetler bağlamında gerçekleşir.” (Dursun 2016: 252). Nasreddin Hoca fıkralarında, toplumsal düzlemde anarşi ve kaosun çıkmasını önlemek, sosyal adaleti sağlamak ve suçluların cezasını vermek için halkın ortak kabullerine göre belirlenen çeşitli yaptırımlar uygulanmıştır. Nasreddin Hoca’ya bağlı olarak anlatılan fıkralarda suçlar ve cezalar, şu alt başlıklar etrafında incelenebilir:

1. Sosyal İçerikli Suçlar-Cezalar

Türk mizahında önemli bir isim olan Nasreddin Hoca, Türk toplumunun sosyal gerçekleri ile özdeşleşerek toplumsal değerlerin/hukukun güçlü bir sözcüsü/savunucusu olmuştur. Koşum’a göre Nasreddin Hoca, hukukun toplumda etkin hâle gelmesine ve toplumsal hafızada yer etmesine gayret eder. Sosyal hayattaki olumsuz olgu ve olayları eleştirerek yanlış hukuk anlayışını düzeltmeye çalışır (2009: 496). Hoca, toplumu rahatsız eden her şahsı/kurumu mizah penceresinden hiç çekinmeden eleştirir/cezalandırır. *“Nasreddin Hoca fıkralarında insanlığın ortak halleri ya da insanı oluşturan haller, toplumsal konular eleştirel bakış açısıyla değerlendirilmektedir.”* (Özdemir 2010: 39). Hoca’nın eleştirdiği/cezalandırdığı kişiler arasında devlet adamları, hırsızlar, yöneticiler hatta Hoca’nın eşiği/öküzü dahi bulunur. Fıkralardaki sosyal içerikli suçlar ve cezalar şu alt başlıklar etrafında ele alınabilir:

1.1. Hırsızlık/Gasp

Alın teri dökmeden emek harcamadan nesnelere sahip olma isteği/arzusu, hırsızlık suçudur. Hırsızlık/gasp, Nasreddin Hoca fıkralarında kurgunun temelini oluşturur. Şimşek’e göre Hoca’nın yaşadığı dönemde sosyal ve siyasi duruma bağlı olarak yaşanan maddi sıkıntılar, hırsızlık olaylarının ortaya çıkmasına neden olur (2018: 148). Hırsızlığa karşı mücadelede Hoca, çoğunlukla suçluları küçük düşürür ve hırsızlık yapanları hayvana benzetir. *‘Getir Cübbemi, Al Semerini’* adlı fıkrada Hoca, eşiğin üzerindeki cübbeyi çalan hırsız eşiğe benzeterek onu alaya alır (Sakaoğlu ve Alptekin 2014: 225). Cübbeyi insana, semeri hırsızlık yapan bireylere uygun gören Hoca, hırsızları hayvan ile özdeşleştirerek hırsızlığın insana yakışmadığını vurgular.

‘Yine Söz Dinlemedin’ adlı fıkrada Hoca, pazardan satın aldığı eşiği yularından tutup evine götürürken arkadan gelen hırsızlardan biri gizlice yuları çözüp eşiği alır, diğeri de yuları kendi başına geçirip Hoca’nın arkasından gider. Hoca, bir anda yanında tanımadığı adamı görünce şaşırıp ona kim olduğunu sorar. Hırsız, annesinin bedduası üzerine eşiğe ancak Hoca’nın kendisini satın almasından sonra insana dönüştüğünü söyler. Hırsıza, *“Bir daha ananın sözünden çıkayım deme!”* diye öğüt veren Hoca, hırsız serbest bırakır. Hoca ertesi gün pazara gider ve satın aldığı eşiği orada görür. Hoca, hayvanın kulağına eğilir: *“Seni köftehor seni! Yine söz dinlemeyip ananı darıltmışsın.”* der (Kabalcı 1991: 133). Fıkroda Hoca insanı, güzel ahlaklı kimse olarak tanımlarken ironik olarak insanlıktan çıkan kişilerin hayvanca davranışlar sergilediğini ima eder. Mal varlığına karşı işlenen bu suçun mağduru olan Hoca; kendi malını kullanan, ondan yararlanan hırsız tahkir ederek cezalandırır. Bu ironik cezada Hoca, özellikle kötü davranışlarını bırakmamakta ısrar eden, ana sözü dinlemeyen ve onu inciten genci, doğru yola teşvik etmeyi amaçlar. Hatta söz dinlemediği sürece eşeklikten asla çıkamayacağını söyler. Farklı bir fıkrada Hoca, pazarda dolaşırken bir eşiğin başında kendi eşiğinin yularını görür ve yanına gidip eşek sahibinin duyacağı şekilde: *“Yahu, yular bizim eşiğin yularına benziyor, fakat eşiğin başı değişmiş!”* der (Sakaoğlu ve Alptekin 2014: 188). Fıkroda, yularının çalındığını bilen Hoca, bilinçli bir şekilde hırsız utandırmaya çalışır. Suçluyu cezalandırmanın yollarından birisi de imalı iletişime (örtük transaksion) başvurmaktır. *“Bireyin aklını ipotek altına alan toplumsal baskılar karşısında ve insanların Yetişkin-Yetişkinine iletişimde bulunamadıkları ortamlarda imalı iletişimde*

bulunmak âdeti bir can simidi olagelmıştır.” (Dökmen 1994: 194). İmalı iletişim, bireyin içinde bulunduğu ortama uygun olarak karşısındakine haddini bildirme, hatasını düzeltmesine yardımcı olma gibi amaçlarla tercih ettiği iğneleyici ya da etkileyici söze dayalı iletişimidir. Hoca, imalı iletişime başvurarak “*Anlayana sivrisinek saz; anlama-yana davul zurna az.*” sözüne gönderme yapmıştır. ‘Kara Karga’ adlı fıkrada Hoca, hırsızın sosyal hayattaki kirli konumuna dikkat çeker. Sabununu gasp eden karga için “*Üzülme hatun! Baksana kuzgunun rengine, kapkara, onun bizim eşyadan daha çok temizlenip paklanmaya ihtiyacı var!*” (Tokmakçıoğlu 2004: 196) demesi, hırsızların kirlenmişliğini sembolik dil ile anlatmaya yöneliktir. Hırsızlığın bir kuş ile sembolize edildiği fıkrada, geçimini başkalarının sırtından sağlayan insanların kendilerini temize çıkarmalarının oldukça zor olduğu vurgulanır. Temizlikte kullanılan sabunla hırsızlığı alışkanlık hâline getirmiş olan bireylerin, kusurlarından arınması gerektiği imlenir. Hoca, hırsız hayvan ile özdeşleştirirken hırsızlık suçunun büyüklüğünü ve affedilemeyeceğini karganın karalığı ile anlatır. Kara renk uğursuzluk, karanlık, yas ve kötülüğü çağırıştırır. Toplumun belli bir kısmında başlayan çürümüşlük kökünden kazanmadığı sürece onu yok oluşun eşiğine götürür. Fıkrada kara/kirlilik kavramları ile cezanın sosyal düzenleyici fonksiyonuna dikkat çekilir. “*Kirlilik düzeni tehdit eder. Onu ortadan kaldırmak olumsuz bir hareket değil, ortamı düzenlemek için gösterilen olumlu bir çabadır.*” (Douglas 2005: 24). Fıkrada Hoca, hırsız karga bağlamında toplumsal düzeni tehdit eden bireyleri cezalandırarak kamusal düzeni korumaya, hukuk bilincinin oluşmasına, suç işlenmesine engel olmaya çalışır ve bireyi/toplumu farkındalığa davet eder. Toplum olma bilincine sahip olan herkes algısını değiştirmeli, kirlenen bilinç katmanlarını özüne dönerek temizlemeli, sorumluluğunu bilmeli, olayları ve kişileri sorgulamalıdır. ‘*Nasıl Olsa*’ fıkrasında Hoca, parasını çalıp kaçan hırsızların ardından koşmak yerine doğruca mezarlığa gider ve eşkıyaları orada bekler. Bunu görenler: “*Hocam, soyguncular şu tarafa kaçtı, sen kabristana gidiyorsun!*” deyince Hoca: “*Nasıl olsa onlar bir gün buraya gelecekler.*” der (Seratlı 2004: 134). Ölüm ötesindeki hayatın suç ve ceza ile ilişkili olduğunun yansıtıldığı fıkrada, dünyada işlenen suçların asla cezasız kalmayacağı vurgulanır. Ayrıca dünya malının dünyada kalacağı hatırlatılarak helal kazancın daha önemli olduğu belirtilir.

Sosyal içerikli suçlardan biri olan hırsızlığa karşı Nasreddin Hoca, suçluları ironik olarak cezalandırır. Hırsızlık suçunu işleyenleri genellikle hayvana benzeterek söz konusu suçun insana asla yakışmadığını vurgular.

1.2. Mala Zarar Verme

Nasreddin Hoca fıkralarında, başkasına ait herhangi bir malı, kullanılmaz hâle getirme ve mala zarar verme suçlarına rastlanılır. Mülkiyet hakkına karşı işlenen bu suçta, bir malın bozulması, kırılması, tahrip edilmesi söz konusudur. ‘*Kıyamet*’ adlı fıkrada Hoca’nın arkadaşları, rızasını almadan kıyamet kopacak bahanesiyle Hoca’nın kuzusunu kesip pişirirler. Soyunup ırmağa girdiklerinde Hoca, kıyafetlerini toplayıp ateşe atar. Kendisine: “*Ne yaptın?*” diye sorduklarında Hoca: “*Yarın nasıl olsa kıyamet kopacak, esvabı ne yapacaksınız?*” diye cevap verir (Seratlı 2004: 98). Fıkrada Nasreddin Hoca, kendi rızası dışında bireyin şahsi malına el koymanın yanlışlığını, ironik olarak verdiği cezayla gösterir. Hoca, fıkrada cezayı bir ölç alma aracı olarak kullanır. “*Cezadan her zaman istenen şey, mağduru tatmin etmektir, yani suçlunun yaptığı fiilden dolayı kefarefet ödemesidir. Bu yüzden cezanın mahiyet itibarıyla başlangıcı, bir kefarettir.*” (Rahimov 2014: 117). Arkadaşlarının elbiselerini yakarak onlara kefarefet ödettiğini Hoca, bu ceza ile helal yiyeceklerin alınması yönünde telkinler verir ve “*Hiç ölmeyecekmiş gibi bu dünyaya, yarın ölecekmiş gibi ahirete çalışın.*” hadis-i şerifini hatırlatır. Her birey ahiret

ve dünya arasındaki dengeyi korumalı, ahiret için yaratıldığını bilerek dünya hayatındaki hatalarından sakınmalıdır. Hak ve hukuku gözeterek yaşamak sonsuz mutluluğa ulaşmak demektir. Nasreddin Hoca bireylerin aykırı davranışlarını, anladıkları dilden cezalandırarak asıl kıyametin adaletsizlikten doğacağını belirtir. ‘*Suçunu Bilir*’ fıkrasında Hoca, tarlasına giren ve ekinlere zarar veren öküzü değnekle kovalar ancak yakalayamaz. Bir hafta sonra o öküzü kağniya koşulu gören Hoca, sopayla hayvana vurmaya başlar. Sahibi “*Ne yapıyorsun?*” deyince Hoca: “*Sen karışma cahil adam, o kabahatini bilir!*” der (Seratlı 2004: 96). Tarım hayatının hüküm sürdüğü toplumlarda tarlaya zarar verme, ceza gerektiren eylemler arasındadır. Ekinleri yiyen ve tarlaya zarar veren öküz, tarımla geçimini sağlayan halk tarafından dövülür. Bir metafor olarak öküz, kuralları çiğneyen ve toplumsal düzlemde kaos çıkaran bireyleri karşılar. “*Tasavvuf düşüncesinde öküz metaforu genellikle yeme, içme, uyku ve cima gibi hayvanî ve nefsanî sıfatlar gibi manaları ifade etmek üzere kullanılmıştır.*” (Ögke 2008: 9). Hoca’nın cezalandırdığı aslında hayvani duyguların esiri olup başkasının malına zarar veren insandan başkası değildir. Fıkroda Hoca, ‘*öküzlükten*’ bir türlü kurtulamayan insanları kast ederek adaleti tesis etmeye çalışır. Saldırganlık, kıskançlık, haset, açgözlülük gibi kötücül nitelikler insanı suça sürükler. Bireyin bu niteliklerden kurtularak kendini disipline etmesi ve ahlak normları etrafında hareket etmesi gerekir. Bireyleri nefsin hâkimiyetinden kurtulmaya çağırın Hoca, ruhların aydınlanmasını amaçlar ve ceza eylemine karşı çıkanlara tepki göstererek hatayı görmezden gelenlerin asıl suçlu olduğunu vurgular. Çünkü toplum düzeninin sağlanmasında her birey, kendisine ve başkasına karşı sorumludur. Farklı bir fıkrada Hoca, Konya’da bir helvacı dükkânına girer ve helvaları izin almadan yemeye başlar. Helvacı, Hoca’ya değnekle vurmaya başlayınca dayağa aldırmayan Hoca bir taraftan helva yer, diğer taraftan da “*Bu ne güzel memlekettir; adama döve döve helva yediriyorlar.*” (Duman 2008: 179) der. Yoksulluk ve sıkıntı dolu yaşama karşı mücadele eden toplumun içine düştüğü durumu canlandıran Hoca, kara mizah içerikli mesaj verir. Parasını veremediği hâlde canı helva çektiği için yiyen Hoca, dayakla cezalandırılır. Yokluğun acısından, can acısını dahi unutarak: “*Bu ne güzel memlekettir; adama döve döve helva yediriyorlar.*” diyen Hoca, hayatın adaletsiz ve acımasız şartlarıyla alay ederek halktan sorumlu devlet adamlarının günahlarını irdeler. Yoksulluk ve sıkıntı dolu yaşamın hüküm sürdüğü toplumlarda sosyal yapıyı düzenleyen kuralların etkisi zayıflayabilir ve bireyler suç işlemeye yönelebilir. Anomi ile ilgili olan bu durumda kuralsızlık ve normsuzluk öne çıkmaktadır. “*Durkheim’e göre anomi dayanışmadan yoksunluktur; değişik sosyal fonksiyonlar, artık sosyal grubun denge ve ahengini korumak bakımından bir arada işlemekten kesilmektedir.*” (Dönmezer 1990: 257). Suçun sosyal düzenle ilişkisini gösteren fıkra, açlık, kıtlık ve yoksulluk gibi olağanüstü durumların mala zarar verme suçuna neden olabileceğini yansıtır. Fıkroda işi kılıfına uydurup hata işleyenlerin, onları cezalandıranları dahi suçlu duruma düşürebileceği vurgulanır. Sağlıklı bir toplum için bireylerin bilinçlendirilmesine ve değerlerin yeniden kazandırılmasına ihtiyaç vardır. ‘*Katırlar*’ adlı fıkrada Nasreddin Hoca, mezarlığın yanından geçen kervanların katırlarını ürkütür ve kervancıların yüklerindeki fincanlar teker teker kırılır. Kervancılar Hoca’yı yakalar, mallarına zarar verdiği için onu adam akıllı döver (Seratlı 2004: 100). ‘*Fincancı katırlarını ürkütmek*’ deyimine kaynaklık eden bu fıkra, insanlara zarar veren eylemlerden uzak durulması gerektiğini vurgular. Bireylerin mülkiyet haklarını ihlal eden ve onların mallarını kullanılamaz duruma getiren suçluların asla cezasız bırakılmayacağını imler. Fıkralarda mala zarar veren bireyler, elbiseleri yakılarak ve dayak atılarak cezalandırılır. Cezaların amaçları, bireylerin davranışlarına

yön vermek/değiştirmek, geç kalan adaleti tesis etmek, toplumsal düzeni korumak ve karşıt değerdeki bireyleri eleştirmektir.

1.3. Alkol Kullanma

İslamiyet'in bir gereği olarak yasaklanan alkol kullanımı, Türk tarihinin çeşitli devrelerinde yasaklanmış ve bu yasağa uymayanlar cezalandırılmıştır. Osmanlı padişahı IV. Murat ile özdeşleşen söz konusu yasa, mizahın konusu yapılmış ve Bekri Mustafa gibi iki düşkünü fıkra tiplerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hoca'nın '*Hesap*' adlı fıkrasında alkol kullanan bireyin cezalandırılması anlatılmaktadır. Fıkroda Hoca ile birlikte oturan Bey'in huzuruna bir sarhoş getirilir. Bey, sarhoşa ceza olarak üç yüz sopa vurulmasını emreder. Bu cezaya Hoca güler; Bey, Hoca'ya niçin güldüğünü sorunca Hoca: "*Ya sen sayı bilmiyorsun, ya da hiç dayak yememişsin Bey'im!*" der (Seratlı 2004: 106). Fıkroda, suçluya uygulanan cezanın suç ile orantılı olması gerektiği vurgulanır. Ceza hukukunun önemli ilkelerinden birisi olan suç-ceza orantısına dikkat çekilir. Ağır/orantısız ceza, adaletsizlik yaratacağından daha sonraki zamanlarda suçlu veya yakınlarını, suçu tekrar işlemeye sevk edebilir ya da suluda ağır fizyolojik hasarlara yol açabilir. Fıkroda Nasreddin Hoca, ceza veren beyi orantılı ceza vermesine dair uyarırken adaletin önemini vurgular.

Değerlendirilen fıkrada iki içen bireylerin yasağı umursamadığı görülür. Suçluların bu tavrı yaptırımların ortaya çıkmasına ve yasa uygulayıcılarının alkollü bireyleri dayakla cezalandırmasına neden olur.

1.4. Yalancı şahitlik/Tanıklık

Bireylerin gerçeğe aykırı beyanda bulunması yalancı şahitlik/tanıklıktır. Bu durum, modern hukukta ve İslam hukukunda suç olarak kabul edilir. Adaletin yerine getirilmesini engelleyen/yalancı şahitlik eden insanlara karşı Nasreddin Hoca fıkralarında farklı cezalar uygulanır. '*Yalancı şahit*' adlı fıkrada Hoca ile birlikte oturan Kadı'nın huzuruna yalancı bir şahit getirilir. Kadı adama, Hoca'nın eşeğine ters bindirilerek şehri dolaştırma cezası verir. Adam yine aynı suçtan mahkemeye çıkarılınca mübaşirler Hoca'nın eşeğini almaya gider. Hoca: "*Varın herife söyleyin; ya bu zanaattan vazgeçsin, ya yanında bir eşeğ bulundursun!*" der (Seratlı 2004: 149-150). Suçluyu aşağılamak ve onu utandırmak amacıyla uygulanan bu ceza, Ortaçağ Türk devletlerinde uygulanan cezalar arasında yer alır. Kanat'a göre suçlunun eşeğe bindirilerek cezalandırılması onun aşağılanması ve utandırılması demektir. Fıkroda eşeğe bindirilen, kent sokaklarında suçu ilan edilerek teşhir edilen bireyin aynı suçu bir daha işlememesi amaçlanır (2013: 34). Halk hukukunun bir uygulamasının görüldüğü cezada, yalancı şahitliğin ne kadar büyük bir suç olduğu anlatılır. Nitekim Kuran-ı Kerim'in "*Ey iman edenler! Hak üzere durup adaleti yerine getirmeğe çalışan hkimler ve Allah için doğru söyleyen şahitler olun.*" (Nisa, 4-135) ayetinde de yalan beyandan uzak durulması gerektiği emredilir. Söz konusu fıkrada aynı zamanda suçluların pişkinliğine ve cezanın caydırıcı ol(a)madığına vurgu yapılır. Ceza, istenmeyen davranışı ortadan kaldırmaya yönelik uygulanmalıdır. Eşeğe bindirme cezası, yeterli olmadığı için akıllanmayıp aynı suçu tekrar işleyen yüzsüz insanlara daha ağır cezalar verilmelidir.

Bazı fıkralarda yalancı tanıklığın toplumda ve hukukta büyük bir sorun olduğu vurgulanır. Bir gün tanıdığı kişi Hoca'yı yalancı şahitlik yapmaya razı eder. Mahkeme- de davacı, davalıdan buğday alacaklı olduğunu söyler. Kadı, Hoca'ya sorunca: "*Evet, davacının bu adamdan arpa alacağı vardır.*" der. Davacı, "*Efendi yanıldı, buğday diyecekti.*" der. Hoca hiç aldırmadan "*Yalan olduktan sonra ha buğday olmuş ha arpa, ne fark eder?*" der (Kabalcı 1991: 174). Ceza hukukunda suçlunun adil bir şekilde cezalandırılması için görgüsüne ve bilgisine başvurulan tanıkların gerçekleri söylemesi ge-

rekir. Aksi takdirde adil yargılama gerçekleşmez ve ceza hukukunun işlevleri ortaya çıkmaz. Ceza hukuku ‘cezalandırıcı’ ve ‘koruyucu’ olmak üzere iki işleve sahiptir. Birincisi, suç işlendikten sonra suçluyu cezalandırmakla ikincisi, suçluların cezalandırılması suretiyle diğer bireylerin suça yönelmesini engellemekle ilgilidir ve bunlar birbirini tamamlar niteliktedir (Demirbaş 2016: 50). Fıkırdaki Hoca, yalan beyanın bir hükmünün olmadığını vurgulayarak ceza hukukunun işlevlerine karşı hukuki farkındalık oluşturur. Toplumsal barışı sağlamaya yönelik yürütülen adalet sisteminin sağlıklı işlenmesi gerektiğini vurgular.

1.5. Ahde Vefasızlık

Sözünde durmama şeklinde tanımlanan ahde karşı vefasızlık, toplumsal hayatta insan ilişkilerine zarar verir ve bireylerin birbirlerine karşı güvenini yok eder. Sosyal kontrolü sağlamak ve bireyler arası ilişkileri düzenlemek adına, ahde karşı vefasızlık sergileyen insanlar cezalandırılırlar. ‘Yelinizi Keserim’ adlı fıkrada, Hoca’yı Ramazan ayı içinde bir köye imam tutarlar ancak köylüler Hoca’nın ücretini vermez. Hoca da: “Ücretimi vermezseniz sizin rüzgârınızı keserim, harman savuramazsınız!” der. Köylüler Hoca’yı umursamaz. Hoca harman yerine bakan tepeye bir hasır gerer. Yel esmez olur, köylüler harman savuramazlar (Seratlı 2004: 148-149). ‘Ahde vefa’ borçlar hukukunda önemli bir ilkedir ve bu ilkeye sıkı sıkıya bağlı kalmak gerekir. Sözüne sadık olmak ve hak yememek konulu mesajların verildiği fıkrada Hoca, kul hakkının önemine dikkat çeker. “*Hak Teâlâ sahibinin hakkını el ile alamazsa, yel ile alır.*” sözüne gönderme yapılarak hak kavramının ne kadar önemli olduğu vurgulanır. Ahirette bütün günahların affedileceği ancak kul hakkının affedilmeyeceği Hoca’nın vermek istediği mesajlardandır. Ahde karşı vefasızlık, sosyal hayatta bireyler arasındaki ilişkilere ciddi zararlar verir. Nasreddin Hoca, toplumda güveni tesis etmek ve sosyal kontrolü sağlamak amacıyla sözünde durmayanları kendi usulünce cezalandırarak kamu düzeninin savunucusu olur.

1.6. Onur, Şeref ve Haysiyete Karşı İşlenen Suçlar

Yasalar önünde eşitlik ilkesi gereğince her birey, içinde yaşadığı toplumun şerefli bir üyesidir ve toplumda onurlu bir şekilde hayat sürme hakkına sahiptir. İroniyi bir silah gibi kullanan Hoca, fıkralarında bu hakkı çiğneyen, bireylere hakaret eden ve onları küçük düşürmeye çalışan kişi/kişileri acımasızca cezalandırır. Hoca’nın bir fıkrasında muzip biri, Hoca ve eşeğini kast ederek: “*Aman Hocam, iki kardeş nereden gelip nereye gidiyorsunuz?*” diye sorar. Kendisini eşek yerine koyan adama Hoca: “*Aman efendim, bunu bilmeyecek ne var, ağabeyimizin geldiğini duyduk, biz de onu karşılamaya geldik.*” cevabını verir (Sakaoğlu ve Alptekin 2014: 184). “*Gülünç, ortaya ansızın değil, kıyaslamanın oluşturduğu haz serbestleşmesi ile aşamalı olarak ortaya çıkar.*” (Freud 2012: 240). Fıkırdaki Hoca, kendisini eşek yerine koyan komşusunu sözün gücüyle cezalandıran Hoca, onun da eşek olduğunu vurgular. Fıkırdaki Hoca, akıl ve söz ile girilen düelloyu Nasreddin Hoca kazanır ve mizah ile kendisini üstün gösterir. Bir anlamda komşusunu kendi silahı ile vuran Hoca, mizah yaratmadaki gücüyle onur, şeref ve haysiyetinin incitilmesine engel olur. Mizah alayı, çeşitli dil oyunları vesilesiyle kullanır. Ancak, alayın kendisini en çok hissettirdiği ve kişiyi en çok yıpratmış sanat, zekâ ürünü olan ironidir. İroninin yöneltildiği kişi, aynı kuvvette ironik bir cevap veremezse, fıkrayı dinleyenlerin acımasız kahkahalarının hedefi olur. Gülmecede bir kişinin/toplumun yanlış ile alay edilir, genellikle ince alay (ironi) biçiminde olur. Bazın mesajın önemi, şakayla birlikte ironi yapılarak verilir. “*İronilerin ortak özelliği doğrudan anlaşılmasından kaynaklanan bir ayrıcalıktır. Bu yüzden adı geçen konuşma biçimi, sıradan ve hemen anlaşılacak konuşma biçimlerini hor görür.*” (Kierkegaard 2004: 228). Nasreddin

Hoca pek çok fıkrada suçlu bireyleri ironik olarak cezalandırır. İronistin başvurduğu metodu “*çıkarmadan ziyade yeniden betimleme*” şeklinde ifade eden Rorty, mantığı diyalektiğe yardımcı olarak düşünür (1995: 120). Nasreddin Hoca, mantıklı ve ironik söylemleriyle hedeften vurarak suça meyli ortadan kaldırıp bireyleri şifalandırır. Birbirinden hoşlanmayan ve karşı karşıya geldiklerinde onur, şeref ve haysiyete karşı suç işlemeye çalışan kişiler, Hoca'nın cezalarından asla kurtulamaz. Fıkroda Padişah, Hoca'nın kendisi ile alay ettiğini duyunca onun onurunu zedelemek için vezirlerine şık, güzel bayram kıyafetlerini, Hoca'ya da eşek çanını hediye eder. Padişaha teşekkür eden Hoca, padişahın bayramda giydiği elbiseyi, kendisine vermesinin büyük bir lütf olduğunu söyler (Özkan 1999: 46). Fıkroda Hoca, hazırcevap ve laf altında kalmayan kişiliğiyle kendisine gülünmesini engeller. Padişahı söylem gücüyle cezalandırarak şahsına yapılan saldırıyı lehine çevirir.

Değerlendirilen fıkralarda mizah penceresinden bireyin onur, şeref ve haysiyeti ile oynanmaması gerektiği vurgulanır. Yöneten ve yönetilen fark etmeksizin bütün bireylerin, içinde yaşadığı toplumun şerefli bir üyesi olarak onurlu bir hayat sürme hakkına sahip olduğu telkin edilir.

1.7. İftira Atmak

Bireye suç isnat etme, herhangi bir hukuki dayanak olmadan ona suç, kusur ya da günah kabul edilen eylemi, sözü veya niteliği yükleme iftira kavramıyla açıklanır. İnsan onuruna ciddi zarar veren ve insanlar arasında dayanışmayı ortadan kaldıran iftiraya karşı bütün toplumlarda çeşitli ceza mekanizmaları işletilmiştir. Nasreddin Hoca'ya bağlı anlatılan bazı fıkralarda masum bireylerin suç ile itham edildiğine ve onlara iftira atıldığına rastlanır. Temel kurgunun ‘*imkânsızlık*’ üzerine oluşturulduğu ‘*Şıkır Şıkır Akçeler*’ adlı fıkroda işlemediği bir suçtan dolayı Kadı'nın huzuruna çıkartılan bireyin durumu anlatılır. Yakasından tuttuğu adamı Hoca'nın huzuruna getiren müşteri: “*Kadı Efendi, bu adam rüyamda benden şıkır şıkır yirmi akçe aldı. İstiyorum, vermiyor.*” diyerek adamdan şikâyetçi olur. Hoca rüyada yirmi akçe alan adamı yanına çağırır ve kendisine yirmi akçe vermesini söyler. Hoca, çekmeceye akçeleri koyarken diğer adama: “*Al bakalım şu şıkırtıları.*” der (Sakaoğlu ve Alptekin 2014: 208-209). Böylece iftira atan adamı alaya alarak cezalandırır. “*Alayda farketmeme, işin hüneri sayılmıştır. Anlaşılan bir alay, şaka diye gösterilip hoşgörü sağlanılmaya çalışılır.*” (Öngören 1983: 40). Fıkroda Hoca, kendisini zeki sanan adamdan daha üstün olduğunu ispatlarken haklıyı haksızdan ayırt eder, taraflar arasındaki anlaşmazlığı sonlandırır ve Kadı rolüyle bir hukukçunun nasıl olması gerektiğini mizah-gülme ilişkisiyle anlatır. Bergson'un “*uyumsuzluğa karşı verilen toplumsal ceza*” (Bergson 1996: 19) şeklinde tanımladığı gülme, kişiyi alaya alırken davranışının yanlışlığına dikkat çeker. Ayrıca, suç sabit olmadan ceza verilemeyeceğini imleyen Hoca, somut delillere dayanmadan uygulanan cezaların geçersiz olacağını telkin eder. “*Ceza, öncelikle işlenmiş bir suçun varlığını gerektirir; yani suçsuz ceza olmaz.*” (Hafizoğulları 1987: 199). Rüayayı görenin eyleminden habersiz olan kişi, sözlü olarak zan altında bırakılır fakat bu durum bireyin ceza görmesi için yetersizdir. Gerçek hayatın sorunlarını yine bu hayatın gerçekleri ile çözen Hoca, meselelerin özelliğine göre çözüm üretir. “*Nasrettin Hoca, ‘uyanık’ bir tiptir; bu nedenle adaletsiz durumları ya da olayları fark edendir.*” (Uğur Çerikan 2018: 26). Masum bireyleri kötülerin tuzağından kurtaran Hoca, adaleti sağlayarak hakkı hak edene verir, inandırıcı ve esnek çözümlerle insanları içine düştüğü çıkmazdan kurtarır.

2. Devlete Karşı İşlenen Suçlar-Cezalar

Siyasal bir organizasyon olan devlete karşı işlenen suçlar, kamu düzenini bozmaya yönelik gerçekleştirilir ve bütün toplumlarda devletin korunması ve devamlılığını engelleyen bu suçlara karşı çeşitli cezalar/yaptırımlar uygulanır. Nasreddin Hoca fıkralarında devleti temsil eden bireylerin/kurumların suç işledikleri ve bu suçlarından dolayı cezalandırıldıkları tespit edilmiştir. Fıkralarda devlete karşı işlenen suçlar, şu alt başlıklar etrafında değerlendirilebilir:

2.1. Görevi Kötüye Kullanma

Görevini kötüye kullanma, kamu görevini yürütmekle yükümlü kişilerin görevini hakkıyla yerine getirmemesi, eylemlerinde tarafsızlık, dürüstlük, güvenilirlik gibi değerlerden uzaklaşmalarıdır. Fıkralarda kamu görevlileri arasında padişah, kadı, subaşı, hâkim, imam vb. adli ve idari birimlerde görev alan bireyler yer alır. Bu bireyler arasında görevinin gereklerini yerine getirmeyen ve insanları mağdur eden kişiler, Nasreddin Hoca tarafından cezalandırılır. *'Tokatın Bedeli'* adlı fıkrada Hoca, görevini kötüye kullanan, taraflar arasında eşit davranmayan ve suçluyu kayıran kadıya fiziksel yaptırım (tokat atma) uygulayarak (Sakaoğlu ve Alptekin 2014: 197-198). Adalet dağıtmakla görevli kadının görevini kötüye kullanması, devletin güvenilirliğine zarar verir. Fıkra Kadı, yakınına karşı uyguladığı subjektif kararı sonrası Hoca'nın tokadıyla karşı karşıya bırakılır. Kadılar davacının/davalının menfaatini eşit bir şekilde gözetmelidir. Fıkralarda kadı, adam kayırdığı ve görevi kötüye kullandığı için tenkit edilerek mizah penceresi ardında okuyucuda tarafsızlık duygusu uyandırılır.

2.2. Rüşvet

Mesleki yozlaşmanın/yabancılaşmanın bir ürünü olan rüşvet suçu, sosyal hayatta kaosun ortaya çıkmasına ve devlet sisteminin hızlı bir şekilde çökmesine neden olur. Kamu görevlisinin aykırı bir işi yapması/işin gereğini yapmaması hususunda karşıdaki kişi ile olan anlaşmada sağlanan menfaat/rüşvet, Nasreddin Hoca fıkralarında sık işlenir. *'Bal Çömleği'* fıkrasında Nasreddin Hoca, mahkemedeki işini rüşvet yiyerek çözen yetkililere, çamur doldurulmuş çömleğin üstüne bir parmak bal koyarak hediye götürür. Böylece rüşvetle iş yapan Kadı'nın, büyük bir suç işlediğini anlatır (Kurgan 1986: 51). Nasreddin Hoca fıkralarında görevini yerine getirmeyen Kadı'ların ve toplumda düzeni bozan kişilerin hataları eleştirilip bir mercek büyütilerek soruna dikkat çekilir.

2.3. Zimmete Para Geçirme

Yasal olmayan yollardan bireylerin kendi üzerine para geçirmesi/aktarması devlete karşı işlenen suçlar arasında yer alır. *'Yutturacaksın'* adlı fıkrada Akşehir'de görev yapan bir subaşının, zimmetine para geçirdiği için cezalandırılması anlatılır. Timur, kısa sürede zengin olan subaşının paraları çaldığını düşünür ve hesap defterini yırtarak subaşına yedirir. Sonra da vergi toplama işine nezaret etme görevini Hoca'ya verir. Subaşının başına gelenleri gören Hoca, kendisine de aynı cezanın verileceğini düşünerek vergi hesabını pidelerin üzerinde yapar (Seratlı 2004: 138). Fıkra Hoca, Timur'un, ön yargıya dayalı olarak verdiği cezanın yanlışlığını/hazımsızlığını mizahi yollardan ona anlatmaya çalışır.

2.4. Halka Zulüm

Herhangi bir kişi ya da gruba kötü davranma, aşağılama ya da işkence uygulama, zulüm kavramıyla ilgilidir. Yöneticilerin/devlet başkanlarının idare etmekle sorumlu olduğu halka iyi davranmaması ve haktan/adaletten ayrılması, zulmün ortaya çıkmasına neden olur.

Nasreddin Hoca fıkralarında halka çeşitli yollarla haksız ve ağır işlemler yapan yöneticiler, alaya alınarak cezalandırılır. Özellikle Hoca ile Timur'un karşılaşmalarının

anlatıldığı fıkralarda Anadolu halkına ağır zulümler yapan Timur, mizahî bir üslupla eleştirilir/cezalandırılır. Hoca'nın Timur'a iktisadî değer biçtiği '*Peştamala Kırk Akçe Paha Biçmiştim*' adlı fıkrasında halka zulüm eden bir yönetici, sözün gücüyle cezalandırılır (Sakaoğlu ve Alptekin 2014: 239-240). Fıkroda Timur'un iktisadi değerini açıklarken sadece peştamalin dikkate alınması "*icraatı kötü olan bir yöneticinin hiçbir değerinin onanmadığını, halkın nazarında beş para etmediğini göstermesi bakımından önemlidir. O, bu sözüyle sosyal ve siyasî açıdan toplumun en yetkili kişisini hiçleştirilmiş, insanların ancak yaptıkları faydalı işlerle var olabileceklerini ima etmiştir.*" (Şimşek 2009: 814). Nasreddin Hoca, topluma faydası olmayan ve görevini hakkıyla yerine getirmeyen, yanlış tutum sahibi bireylerin/yöneticilerin/kurumların karşısında durarak onları eleştirir. '*Neuzibillâh*' adlı fıkrada zulüm eden bir yöneticinin sözün gücüyle cezalandırılması/aşağılanması öne çıkmaktadır. Timur'un Abbasiler döneminde yaşasaydı kendisinin '*Neuzibillah (Allah'a sığınırız)*' ile anılacağını söyleyen Hoca, yönetici konumunda olan bireylerin halka zulüm etmesini eleştirir (Sakaoğlu ve Alptekin 2014: 244). Fıkralarda Timur'un zalimliği, eleştiri kabul etmezliği mizahi bir üslupla anlatılır. Nasreddin Hoca pek çok fıkrada, Timur'ü küçük düşürüp eleştirir ve ona üstün gelmeye çalışır. Üstünlük Kuramı'na göre gülmede "*İlgimiz daha çok duygu yönüne kaymakta, eğlence, zafer kazanma duygusu ve galibiyetten dolayı insanın kendi kendini kutlaması söz konusu olmaktadır.*" (Türkmen 1996: 47). Görevini hakkıyla yerine getirmeyen, yetkilerini kötüye kullanan yönetici/Timur karşısında Hoca, iyiliğin, adaletin ve dürüstlüğün sembolü olarak ona üstün gelmeye çalışır.

Nasreddin Hoca fıkralarında bireylerin töreye, ahlaka ve yasalara aykırı davranışlarda bulunduğu/suç işlediği görülür. Söz konusu aykırı eylemleri dolayısıyla bireyler fizyolojik ve psikolojik yaptırımlarla karşı karşıya kalır. "*Nasreddin Hoca, idareci tayfasını eleştirirken onların sadece zalimliklerini değil yetersizliklerini ve akılsızlıklarını da gözler önüne serer. Bu yönüyle esasında topluma 'demokrasi' ve 'liyakat' hatırlatması yapar.*" (Kara Düzgün 2017:142). 13. yüzyılda Anadolu halkının yaşadığı kaos ekonomik, kültürel, siyasal ve toplumsal açıdan ele alınırken düzeni sağlamakla görevli kişiler, yöneticiler sorgulanarak farkındalığa davet edilir.

Sonuç

Ceza hukuku, suçlu bireylerin cezalandırılması, toplum düzeni ve güvenliğinin sağlanmasında önemli bir yaptırım gücüne sahiptir. Suçlu kişinin halk tarafından cezalandırılarak toplumdan dışlanmasına, ayıplanıp kınanmasına neden olur. Bellek mekânı olarak yaşanan dönemin ve değerler dünyasının taşıyıcılığını yapan fıkralarda, sosyal hayatın eleştirel yönleri bütün gerçekliğiyle gözler önüne serilir. Nasreddin Hoca fıkralarında da toplum düzenine zarar veren eylemleri belirlemek ve cezalandırmak konulu örnekler fazladır. Yönetenden yönetilene suçlu olan herkesin eleştirildiği fıkralarda, bireyi suça teşvik eden sosyal ortamın şartları, tarih-sosyal hayat açısından ele alınmalıdır. Nasreddin Hoca'nın yaşadığı dönem, 13. yüzyılın savaş, baskılar ve kötü yönetim ile dolu olumsuzluklarını kapsamakta olup O'nun söylem ve davranışlarıyla toplumsal problemlere dikkat çekilir.

Nasreddin Hoca fıkralarında tespit edilen suç ve ceza örnekleri, yazılı hukuk ile sözlü hukukun benzerliğini gösterir ve ceza hukukunun cezalandırıcı/koruyucu işlevine hizmet eder. "*Yalancı Şahit, Yelinizi Keserim, Tokatın Bedeli*" adlı fıkralarda suç işleyen bireyler bu dünyada cezalandırılarak diğer bireylerin suça yönelmesi engellenir. Hoca'nın '*Nasıl Olsa*' fıkrasında cezalandırma ölüm ötesine/ahirete bırakılır. Toplumun suç işleme düzeyi, siyasî, sosyal, ahlaki ve kişisel duygu değişimlerine bağlı olarak şekillenir. Fıkralarda sosyal içerikli suçlar (hırsızlık/gasp, mala zarar verme, alkol kul-

lanma, yalancı şahitlik, ahde vefasızlık, onur, şeref ve haysiyete karşı işlenen sular, iftira atma) ve devlete karşı işlenen suçlar (görevi kötüye kullanma, rüşvet, zimmete para geçirme, halka zulüm) olmak üzere iki temel suç türü tespit edilmiştir. Söz konusu suç türlerinden sonra dövme/dayak atma, eşeğe bindirme, alaya alma, kınama, hakaret etme, gülme vb. cezai müeyyideler uygulanmıştır. Nasreddin Hoca fıkralarında görülen ceza uygulamaları, bireylerin davranışlarına yön vermek/değiştirmek, geç kalan adaleti tesis etmek, toplumsal düzeni korumak, sosyal denetimi sağlamak, problemleri kökünden kazıyarak büyük hataların oluşumunu engellemek ve karşıt değerdeki bireyleri eleştirmek amaçlarına yöneliktir. Ahlak kurallarını çiğneyen, toplum bütünlüğünü bozan ve yalancı şahitlik eden kötücül tipler cezalandırılarak hukuki farkındalık yaratılır. Fıkralarda Nasreddin Hoca'nın verdiği mücadele, bütün toplumun değerlerine sahip çıkması adına bir haykırıdır. Yüzyıllar boyunca her dönem halkın sesi olan Nasreddin Hoca fıkralarda, suçlu bireylere ironik ve fizyolojik yönlü cezalar vererek bozulan düzenin sebeplerini sorgulatmış, bireyleri farkındalığa davet etmiş ve olumlu/optimist bir dünya modeli egemen kılmaya çalışmıştır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %50; İkinci Yazar %50.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Anık, Ferda Şamil. "Eski Türk Ceza Hukukuna Dair Notlar 1 Suçlar ve Cezalar". *Tarih Araştırmaları Dergisi* (1995): 1-50.
- Bergson, Henri. *Gülme*. (Çev. Yaşar Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Demirbaş, Timur. *Ceza Hukuku Genel Hükümler*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık, 2016.
- Douglas, Mary. *Saflık ve Tehlike Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi* (Çev. Emine Ayhan). İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Dökmen, Üstün. *İletişim Çatışmaları ve Empati*, İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1994.
- Dönmezer, Sulhi. *Sosyoloji*. İstanbul: Beta Basım Yayıncılık, 1990.
- Duman, Mustafa. *Nasreddin Hoca ve 1555 Fıkrası*. İstanbul: Heyamola Yayınları, 2008.
- Dursun, Aysun. *Türk Halk Hukuku*. İstanbul: Ötügen Yayınları, 2016.
- Ercan, İsmail. *Ceza Hukuku*. İstanbul: İkinci Sayfa Yayınları, 2009.
- Freud, Sigmund. *Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri*. (Çev. Emre Kapkın). İstanbul: Payel Yayınevi, 2012.
- Hafizoğulları, Zeki. *Ceza Normu Normatif Bir Yapı Olarak Ceza Hukuku Düzeni*. Ankara: Seçkin Kitabevi, 1987.
- Kabacalı, Alpay. *Bütün Yönleriyle Nasreddin Hoca Hayatı Kişiliği Fıkraları*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım, 1991.
- Kanat, Cüneyit. *Ortaçağ Türk Devletlerinde Suç ve Ceza*. İstanbul: Küre Yayınları, 2013.
- Karabaş, Seyfi. *Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru*. Ankara: Pan Matbaacılık, 1981.
- Kara Düzgün, Ülkü. "Nasreddin Hoca Fıkralarında Siyasal Eleştirisi". *Türk Fıkra Kültürü Tanım-Tahlil-Yöntem*. Ankara: Akçağ Yayınları (2017): 139-147
- Kierkegaard, Soren. *Ironi Kavramı*. (Çev. Sıla Okur). Ankara: İmge Kitapevi, 2009.
- Koşum, Adnan. "Bir Hukukçu Olarak Nasreddin Hoca". *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları (2009): 470-484
- Kurgan, Şükrü. *Nasreddin Hoca*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.
- Ögke, Ahmet. "Mevlana'nın Mesnevi'sinde 'Öküz' Metaforu". *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* (2008): 9-22.
- Öğüt Eker, Gülin. "Mizah, Tanrı'dan Bir Armağan mı Yoksa Şeytanın Getirdiği Bir Ceza Yöntemi mi? Sosyal Normların Cezalandırma Yaptırımı Boyutunda 'Sosyal Ceza Olarak' Gülme". *Folklor/Edebiyat* (2017): 49-62.
- Öğüt Eker, Gülin. *İnsan Kültür Mizah: Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*. Ankara: Grafik Yayınları, 2014.
- Öngören, Ferit. *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi*. Ankara: Yonca Matbaası, 1983.
- Özdemir, Nebi. "Mizah, Eleştirel Düşünce ve Bilgelik: Nasreddin Hoca". *Millî Folklor* 87 (2010): 27-40.
- Özkan, İsa. *Huca Nasreddin Mezelekere (Nasreddin Hoca Fıkraları)*. Ankara: Tika Yayınları, 1999.

- Rahimov, İlham. *Suç ve Ceza Felsefesi*. Ankara: Eko Avrasya Yayınları, 2014.
- Rorty, Richard. *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*. (Çev. Mehmet Küçük-Alev Türker), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Sakaoğlu Saim ve Ali Berat Alptekin. *Nasreddin Hoca*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2014.
- Seratlı, Tahir Galip. *Mizahımızın Üç Ustası/Nasreddin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa*. İstanbul: Selis Kitaplar, 2004.
- Şimşek, Esmâ. “Yöneten-Yönetilen İlişkilerinde Nasreddin Hoca’nın Tutum ve Davranış Biçimi”. *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları (2009): 811–824.
- Şimşek, Esmâ. “Hırsızlar ve Hırsızlık Olayları Karşısında Nasreddin Hoca”. *Uluslararası Türk Lehçeleri Araştırma Dergisi* (2018):138-148.
- Tokmakçıoğlu, Erdoğan. *Bütün Yönleriyle Nasreddin Hoca*. İstanbul: Geçit Kitabevi, 2004.
- Türkmen, Fikret. “Modern Mizah Teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Yorumu”. *Uluslararası Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni (Sempozyum) Bildirileri 24-26 Aralık, İzmir, (Haz. Alev Kâhya Birgül)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları (1996): 47-52.
- Uğur Çerikan, Fidan. “Gözüpek-Sivri Dilli-Uyanık Halk Adamı Tipleme Bağlamında Nasreddin Hoca Fıkralarıyla İle Kemal Sunal Filmlerinin Karşılaştırılması”. *Erciyes Aylık Fikir ve Sanat Dergisi* (2018): 22-33.

BATILILAŞMA ETKİSİNDEKİ HALK TİYATROSU “TULUAT”*

Folk Theater “Tuluat” Under the Influence of Westernization

Doç. Dr. Hilal KARAVAR**

ÖZ

Çalışmanın amacı tuluat tiyatrosunun tarihsel perspektif içinde kronolojik gelişimiyle ilgili değerlendirmeler yapmaktır. Tuluat tiyatrosuyla ilgili yazında nasıl ortaya çıktığı, niçin yaygınlaştığı konuları üzerinde durulmuştur. Genel yazından farklı olarak çalışmada ünlü tuluatçıların aynı zamanda niçin ünlü orta oyuncular oldukları sorusunun yanıtı aranmıştır. Bu sorunun yanıtı aranırken dönemin siyasi gelişmelerine de yer verilmiştir. Türkiye’de yazılı kültürün olmadığı dönemlerde sözlü kültür etkin olsa da siyasi tercihlerin bu durumu etkilediğini söylemek mümkündür. Türk tiyatro yazınında var olan geleneksel ve modern ayrımı aslında siyasi tercihlerin ürünüdür. 1839’da Tanzimat Fermanı ile edilmesiyse modernleşme sürecinin toplumsal alana yansımaları, Tanzimat öncesinin eğlence anlayışının geleneksel olarak ifade edilmesine neden olmuştur. Tanzimat dönemine kadar sarayın yanında, kentlerde ve kırsalda yaşayan halk, köy seyirlik oyunları ve halk tiyatrolarıyla eğlenmiştir. Eğlence anlayışındaki değişim ilk önce sarayda kendini göstermiş, Tanzimat’ı ilan eden Sultan Abdülmecit, sarayda Avrupalı kumpanyaların temsililerine yer vermiştir. Ancak bu kumpanyalar kendilerini sarayla sınırlamayıp İstanbul’da halka da oyunlar sahnelemesi kaçınılmaz olarak geniş halk kitlelerinin beğenilerini değiştirmiştir. İstanbul halkının modern tiyatroya karşı ilgi duymasındaki nedenlerden biri de Batılı tiyatrodaki estetik anlayışının yansımalarıdır. Profesyonel sanatçıların belirli bir sahnede oynanması, Avrupa yaşam tarzını göstermesi, kostüm ve dekorun olması bu durumu açıklar. Batılılaşma süreciyle birlikte sadece sarayın değil, halkın da beğenilerinin değişmesi geleneksel Türk tiyatrosunu etkilemiştir. Henüz yazılı kültürün olmadığı bir dönemde Batılılaşmanın ve yabancı tiyatro kumpanyalarının etkisiyle yazılı metne dayanan, sahnesi ve profesyonel oyuncularını modern tiyatro, Tanzimat dönemiyle birlikte oluşmaya başlamıştır. Böylece Tanzimat’tan Meşrutiyet’e kadar olan dönemde Türk tiyatrosunda sahnelerin açılması, tiyatro edebiyatının ortaya çıkması ve profesyonel oyunculuğa geçiş gerçekleşmiştir. Ancak yine bir siyasi tercih sonucunda Gedikpaşa tiyatrosunun yıkılması, modern Türk tiyatrosunun gelişimine sekte vurmuştur. İkinci Meşrutiyet dönemine kadar tuluat adı verilen tiyatro İstanbul’da ve taşrada popülerleşmiştir. Tıpkı modern tiyatrodaki olduğu gibi tuluat tiyatrosunda da sahne, dekor ve metin bulunmaktadır. Ancak tuluat tiyatrosu, her ne kadar modern öğeleri barındırırsa da geleneksel halk tiyatrosundan özellikle orta oyunundan kopmamıştır. Bunun nedeni olarak Meşrutiyet dönemi ve sonrasında tuluat oyunlarının icra edenlerin orta oyuncular olması söylenebilir. Bu sebeple araştırmada orta oyunu ve dönemin ünlü orta oyuncularını hakkında da bilgi verilmiş, tuluat tiyatrosu ve orta oyunu arasındaki benzer ve farklı yönler ortaya konulmuştur. Yine çalışmada tuluat tiyatrosuyla ilgili örneklerle ve bir tuluat oyununun nasıl oynandığıyla ilgili anıya yer verilmiştir. Böylece tuluat tiyatrosunun geleneksel ve modern tiyatronun hangi yönlerini aldığı belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmanın son bölümünde dönemin anlatılarına, modern araştırmacıların çalışmalarına, kısmen arşiv belgelerinden ve süreli yayınlardan yararlanılarak hazırlanan çalışmanın sonuçları değerlendirilmiştir. Bu makaleyi önemli kılan yönü, literatürde tuluatın yaygınlaşmasıyla ilgili verilen bilgilere yeni bir bakış açısı kazandırmasıdır.

Anahtar Kelimeler

Halk tiyatrosu, Tanzimat, Türk tiyatrosu, orta oyunu.

ABSTRACT

The aim of the study is to make evaluations about the chronological development of the tuluat theater in a historical perspective. In the literature on Tuluat theater, it has been focused on how it emerged and why it became widespread. Unlike the literature on the topic, the study seeks the answer to the question of why famous tuluatists are also famous middle players. While seeking the answer to this question, the political developments of the period are also included. Because it is possible to say that political preferences affect this situation even though oral culture is effective in periods when there is no written culture in Turkey. The traditional and modern distinction in Turkish theater writing is actually the product of political preferences. With the declaration of the Tanzimat Fermanı in 1839, the reflection of the modernization process on the social sphere caused the pre-Tanzimat entertainment concept to be traditionally expressed. Until the Tanzimat period, the people living next

* Geliş tarihi: 27 Aralık 2020 - Kabul tarihi: 2 Haziran 2022

Karavar, Hilal. “Batılılaşma Etkisindeki Halk Tiyatrosu “Tuluat”” *Milli Folklor* 134 (Yaz 2022): 119-130

** Akdeniz Üniversitesi, Antalya/Türkiye, hilalkaravar@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-3976-2649.

to the palace, in the cities and in the countryside, had fun with village theatrical plays and folk theaters. The change in the understanding of entertainment first showed itself in the palace. Sultan Abdulmecit, who declared the Tanzimat, included the representations of European companies in the palace. However, these companies did not limit themselves to the palace, and their performances in Istanbul inevitably changed the tastes of the masses. One of the reasons why the people of Istanbul are interested in modern theater is the reflection of the aesthetic understanding in Western theater. Because modern theater is different from traditional. The fact that it is played on a certain stage by professional artists, shows the European lifestyle, and has costumes and decor explains this situation. The change in the tastes of not only the palace but also the people with the westernization process has affected the traditional Turkish theater. At a time when the written culture was not yet formed, the modern theater, which is based on the written text, with the stage and professional actors, started to form in Turkey with the Tanzimat period, under the influence of Westernization and foreign theater companies. Thus, in the period from the Tanzimat to the Constitutional Monarchy, the opening of the stages in Turkish theater, the emergence of theatrical literature, and the transition to professional acting took place. However, the destruction of the Gedikpaşa theater as a result of a political choice interrupted the development of modern Turkish theater. The theater, which was called tuluat until the Second Constitutional Period, became popular in Istanbul and the provinces. Just like in modern theater, there is stage, decor and text in tuluat theater. However, although the tuluat theater contains modern elements, it did not break away from the traditional folk theater, especially the "ortaoyunu". Because those who perform tuluat plays during and after the Constitutional Monarchy are the "ortaoyunu" actors. For this reason, in the second part of the research, information was given about the middle play and the famous middle players of the period; similar and different aspects between the tuluat theater and the middle play have been revealed. Again, in this section, examples of tuluat theater and a memoir about how a tuluat play was played are given. Thus, this paper is an attempt to determine which aspects of traditional and modern theater the tuluat theater took. In the last part of the study, the results of the research prepared by making use of the narratives of the period, the studies of modern researchers, partially archive documents and periodicals were evaluated. What makes this research important is that it gives new information to the information given in the literature about the prevalence of tuluat.

Keywords

Folk theatre, Tanzimat, tuluat, Turkish theatre, middle play.

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu Avrupa karşısında siyasi üstünlüğünü kaybedince çeşitli alanlarda modernleşme/Batılılaşma dönemine girmiştir. Askerî ve siyasi hayatta başlayan Batılılaşma hareketi Osmanlı toplumsal yapısını etkilemeye başlamış; kültürel hayatında değişimler yaşanmıştır. Değişen kültür alanları arasında halk eğlencesi olan tiyatro da yer almaktadır. Geleneksel dönem içinde Türk tiyatrosunda, kırsal kesimde *köy seyirlik oyunları* geleneği, şehirlerdeki Karagöz, Meddah, orta oyununu kapsayan *halk tiyatrosu* geleneği (Sokullu 2009: 153) ve bağımsız bir tür olmamakla beraber *saray tiyatrosu* geleneği bulunmaktaydı (And 1969: 9). Köy seyirlik oyunları ile ilgili örnekler günümüze kadar ulaşabilmiştir. Çünkü bu oyunlar, yılın belli zamanlarında profesyonel olmayan oyuncular tarafından oynanmış ve oyunlar kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Köy seyirlik oyunlarından farklı olarak halk tiyatroları profesyonel oyuncular tarafından sahneye konmuştur. Halk tiyatrosu içinde sözlü seyirlik oyunlar ve sözsüz seyirlik oyunlar bulunmaktaydı (Karacabey 1995: 1-2). Geleneksel dönemde tiyatro, temaşa/eğlence niteliğinde olduğundan bina, sahne, dekor, perde, aksesuar, kıyafet ya da yazılmış bir piyes olma zorunluluğunu taşımamıştır. Tiyatro adını alması için gerçek ya da hayalî bir olayın, temsil edilebilir olması yeterli olmuştur. Bu sebeple böyle bir temsil sokakta, kahvede ya da bir oda içerisinde oynandığında bu tiyatro olarak kabul edilmiştir (Danışmend 1942: 2). Fakat geleneksel dönem, 19. yüzyıldaki Batılılaşma hareketi bağlamında sözlü kültürden yazılı kültüre ve zanaattan sanata dönüşmeye başlamıştır. Osmanlı'nın etkilendiği Batı kültüründe, tiyatronun zanaattan sanata geçiş birdenbire olmamıştır. İlk olarak 18. yüzyılda modern sanat sistemi ortaya çıkmış, 18. yüzyıl sonuyla 19. yüzyıl başlarında zanaat ve

sanat birbirinden ayrılmış, 19. yüzyılın ilk çeyreğindeyse sanatçılık meslek olarak kabul edilmiş, beğenin yerini estetik kavramı almaya başlamıştır (Ünsal 2018: 120). Osmanlı'da Batı'daki örneklerine uygun olan tiyatro, ilk kez Tanzimat'tan önce 1820'de Fransız sefaretinin bir müsamesesinde, sonrasında Ermeni zenginlerinden olan Düziyan ailesinin yalısında Ermeni gençler tarafından oynanmıştır (İhsan 1940a: 16). Bu yıllarda modern tiyatro belli bir zümreyle sınırlı kalmıştır.

Tanzimat dönemini (1839-1876), Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı medeniyetine kapılarını açtığı dönemin başlangıcı olarak kabul etmek mümkündür. Bu dönemde kültürel hayatta İtalyan tiyatro kumpanyaları ile yabancı tiyatro gruplarının İstanbul'da verdikleri temsiller göze ve kulağa hitap ettiğinden halkın yoğun ilgisiyle karşılaşmıştır. Bu sayede İstanbul halkı, Batılı yaşayış şeklini, eğlence anlayışını, Avrupa'nın giyim kuşamını ve Batılıların olaylar karşısındaki tavırlarını tiyatro vasıtasıyla tanıma imkânı bulmuştur. Bu durum halkın beğenilerinin değişmesini neden olmuş ve 1840'ta İstanbul'da ilk tiyatro binası açılmıştır. İlk tiyatro binasını, 1843'te bir İtalya'nın açmış olduğu Fransız Tiyatrosu ve yerli teşebbüs olarak da Naum Efendi'nin yaptırdığı tiyatro takip etmiştir (Akyüz 1979: 5-9). Tiyatro binalarının yapımını, tiyatronun zanaattan sanata geçiş olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü artık tiyatronun oynandığı kapalı özel sahneler oluşturulmuştur.

Bir diğer dönüşümse tiyatro edebiyatında yaşanmıştır. Tanzimat dönemi tiyatrosunda Agop Kartoviyani (Güllü Agop) önemli bir yere sahiptir. Asıl mesleği sıvıcılık olan daha sonrasında Gedikpaşa Tiyatrosunda aktör olarak çalışmaya başlayan Güllü Agop (Süs 1923: 8) 1870'de belli bir metne dayanan oyun oynama tekniğini almıştır (Düzgün 2014: 155). Bu gelişmeye paralel olarak Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şinasi gibi yazarlar tiyatro eserleri yazmış ve tiyatro oyuncularıyla çalışmıştır. Bu dönemde tiyatro, halk için en faydalı eğlence aracı sayıldığından (Ayzarof 1907: 2), yazılan eserlerde toplumsal konular hicvedilmiştir. Ek olarak Avrupa tiyatrolarına ait eserlerin yanında seyircinin yadırgamaması için Zühre ile Tahir, Binbirdirek hikâyelerinden esinlenen oyunlar yazılmıştır (And 1993: 4). Böylece geleneksel halk tiyatrosunda değişimler yaşanırken diğer taraftan halkın tiyatroya ilgisi canlı tutulmaya çalışılmıştır. Tanzimat dönemi oyunları geleneksel temaşa sanatıyla modern tiyatro çizgisinde gelişim göstermiştir. Dönemin yazarlarında bu iki çizgiyi ayıran ayırım sanatçının geleneksel veya Batı arasında yaptığı tercihe dayanmıştır (Temel 2016: 1768). Dönem içinde tiyatro özelinde, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin başladığı değerlendirilebilir. Her ne kadar tiyatro edebiyatı ortaya çıkmaya başlamış olsa da Türk tiyatrosu Meşrutiyetin ilk yıllarında duraklama dönemine girmiştir.

Meşrutiyet dönemi (1876-1922), I. ve II. Meşrutiyet dönemi olarak ayrılmaktadır. II. Abdülhamit'in Batılı tiyatro eserlerinin oynandığı Gedikpaşa Tiyatrosu'nu 1884'te yıktırmasıyla ciddi eserler veren Türk tiyatrosu I. Meşrutiyet döneminde duraklama dönemine girerken tuluat tiyatrosu yaygınlaşmıştır (Akyüz 1979: 35). II. Meşrutiyet'in (1908) ilan edilmesinin ardından Müslümanlar tarafından oluşturulmuş kumpanyalar artmıştır. 1914'te Darülbeydi'nin kurulmasıyla Tanzimat dönemiyle başlayan modern tiyatro çalışmaları bir çatı altında faaliyet göstermiş, eğitilmiş oyuncular yetiştirilmeye başlanmıştır (Yiğit 2017: 209). Bu gelişme, tiyatro sanatçılığının Batıdaki gibi mesleğe dönüşmesi olarak değerlendirilebilir.

Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla Anadolu işgale uğramış; Milli Mücadele'nin başarıya ulaşmasının ardından 1923'te Cumhuriyet ilan edilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında Darülbeydi'nin geliştirilmesine çalışılmıştır. Bu dönemde devlet eliyle tiyatro eğitimleri verilmiş, devlet tiyatrosu kurulmuş,

halkevleri bünyesinde tiyatro faaliyetleri yapılmıştır. Özellikle 1923-1938 yılları arasında yani Cumhuriyet'in ilk döneminde yapılan inkılapların halka anlatılması için devlet-sanatçı işbirliğine gidilmiştir (Dönmez 2011: 53-54). 1927'de Darülbeydi'nin yönetimine getirilen Muhsin Ertuğrul; devlet-sanatçı işbirliği içinde çağdaş tiyatro eserlerini Türk izleyicisiyle buluşturarak yerli oyun yazarlarını desteklemiştir (Buttanı 2006: 203). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreç içerisinde tiyatrodaki usta-çırak ilişkisinden eğitilmiş oyunculuğa geçiş sağlanarak zanaat sanat ayırımına gidilmiş, edebî metinler yoluyla estetik kavramı öne çıkmıştır.

Bu çalışmanın amacı tuluat tiyatrosunun gelişimini tarihsel perspektif içinde kronolojik gelişimini belirlemektir. Hangi koşullarda ortaya çıktığı, niçin yaygınlaştığı, orta oyunuyla tuluat tiyatrosu arasındaki benzer ve farklı yönler, ünlü tuluatçıların aynı zamanda niçin ünlü orta oyuncular oldukları sorularına yanıt aranmıştır. Bu soruların yanıtları aranırken dönemin hatıratlarından, günümüz araştırmacılarının çalışmalarından ve tiyatro yazınlarının faydalanılmıştır.

Orta Oyunundan Tuluat Tiyatrosuna

Seyirlik oyunlar içinde orta oyunu, Batılı anlamda tiyatroyla örtüşmesine de Tanzimat'a (1839) kadar geleneksel Türk tiyatrosu olarak değerlendirilmektedir (Karaca 2006: 145). Orta oyunu, oyun dağarcığı, güldürme yöntemi ve kuruluşu bakımından Karagöz'e benzemekle birlikte canlı oyuncularla oynanan seyirlik oyun türüdür. Orta oyunu deyimindeki *orta* kelimesinin anlamı üzerinde beş yorum bulunmaktadır: Orta oyununun en yaygın anlamıyla, seyircinin ortasında oynanan oyun anlamına geldiği, 16. yy'da İtalya'da ortaya çıkan komediya olan *commedia dell'arte* 'ye benzerliği, "Yeniçeri Ortaları"yla ilintili olabileceği; Çingene ve Yahudilerin oyunlarından geldiği yönündedir (And 1969: 191). Orta oyununda temsilin ağırlığı dildedir. Seyircinin tuttuğu bir tekerleme olursa oyuncu dönüp dolaşır o sözleri tekrarlayarak komedi unsuru elde etmeye çalışılmıştır (Akı 1963: 11). Bu oyunlar öndeyiş, söyleşme (tekerleme), fasıl (oyun) ve bitiriş bölümlerinden oluşmuştur (And 1969: 209-210).

Abdülmecid'in Tanzimat Fermanı'nı ilan etmesinin ardından başlayan Batılılaşma hareketinden saray eğlenceleri etkilenmiştir. Abdülmecid zamanında, Avrupa'dan gelen kumpanyalar opera ve operetler oynanmıştır. Fakat Abdülmecid'in ölümünün ardından tahta çıkan Abdülaziz'in, sarayda tasarruf hareketini başlatması opera, operet ve tiyatro temsilini durdurmuştur. Buna mukabil eski saray eğlenceleri canlanırken padişah, tiyatro ve opera yerine orta oyunu seyrederek eğlenmiştir. Abdülaziz döneminde, orta oyunlarının bazılarında padişah tarafından verilen belirli konulara göre devlet erkânının taklitlerinin yapılmasıyla orta oyunu sanatkarları Batılı tarzındaki komediye yerli konuları ekleme yoluna gitmiştir (Sevengil 1962: 52-57). Böylece sarayın eğlence anlayışının çeşitlenmesi ve sarayın geleneksel tiyatroya müdahalesi, geleneksel tiyatroyu etkilemiştir.

Tanzimat'ta Batılılaşma hareketinin etkisiyle 19. yüzyılın ilk yarısında tiyatro sahnelerinde "tuluat" ortaya çıkmıştır. Bu türün gelişmesinde orta oyunu geleneğinden gelen ve asıl meslekleri sepetçilik, yoğurtçuluk olan kışları kendiışlerinde yazlarıysa mesire yerlerinde bu sanatı icra eden Müslüman Türkler etkin olmuştur. Daha sonraları orta oyununun ortadan kalkması ve eski usule ait tekerlemeyle kalıpların Batı biçimi oyun konularına içerisine girdiği bir süreçle tuluatın ortaya çıktığı ifade edilmektedir (Varol 2016: 845). Düzgün'e göre (2014: 155), tuluat tiyatrosunun ortaya çıkma sebebi 1870'de Güllü Agop'un belli bir metne dayanan oyun oynama teknelini eline almasıdır. Çünkü metinli oyun oynama diğer oyuncularını metinsiz oyun sergilemeye yöneltmiştir. Sevengil'e göre (1968: 285), tuluat tiyatrosu 1875'te Aksaray'da ilk temsilini vererek ortaya çıkmıştır.

Coşkun'a göre (1939c: 7), Güllü Agop, derli toplu temsiller vermeye başlayınca o dönemde rağbetini kaybeden orta oyunu sanatçıları Güllü Agop'un tiyatrosunu taklit etmeye çalışmışlardır. Orta oyunu sahneye konularak perde ilave edilmiş, Kavuklu İbiş olmuş, böylece ilk tuluat tiyatrosu ortaya çıkmıştır. *Haftalık Mecmua*'ya göre (1927: 5-8), tuluat tiyatrosu sarayın rağbeti üzerine doğmuştur. II. Abdülhamit döneminde her perşembe akşamı sarayda çeşitli oyun temsilleri verilmeye başlanmıştır. Tahta çıktığı ilk yıllarda II. Abdülhamit, orta oyunundan büyük zevk alırken sonraları aynı repliklerin sürekli tekrarlanması, bu oyunlara duyduğu ilginin kaybolmasına neden olmuştur. Bunun üzerine oyuncular, padişahın ilgisini çekebilmek amacıyla orta oyununu kesip biçerek tuluatı ortaya çıkartmışlardır. Fakat bir süre sonra sarayda orta oyununa ilgi azalınca oyuncular saray dışına çıkartılmıştır. Bunun üzerine orta oyuncular, sarayda oynadıkları oyunları biraz değiştirerek halka oynamaya başlamıştır. Orta oyuncuların oynadığı tuluat, ilk kez Yenibahçe'de Kemalbağında, Bayrampaşa tarafındaki Bahçeler'de ve Gedikpaşa'da oynanmıştır. Daha sonra Üsküdar tarafında inkişafa/gelişmeye başlayarak sırasıyla Boğaziçi'nde, Tarabya'da, Şehzadebaşı ve Galata'da halka temsiller verilmiştir. Görüldüğü üzere tuluat tiyatrosu hakkındaki görüşlerin ortak yanı Batı etkisindeki Türk tiyatrosunun gelişimine paralel olarak 19. yüzyılda ve orta oyunundan çıktığı üzerinedir.

Tuluatçıların çoğu orta oyunu sanatçıları olduğundan iki tür arasında benzerlikler bulunmaktadır. Orta oyunundaki geleneksel tipler, tuluat tiyatrosunda *İbiş* gibi isimlerle ana karakter olarak kullanılmaya devam edilmiştir. Tuluat tiyatrosunda da orta oyunundaki gibi izleyiciyi güldürmek ön plandadır. Fakat iki tür arasındaki bu benzerliklere rağmen tuluat tiyatrosunu, orta oyunundan ayıran çeşitli özellikleri bulunmaktadır. Öncelikle tuluat tiyatrosu bütünüyle doğaçlamaya dayalı kanavadan oluşan metinsiz bir oyun değildir. Avrupa'dan alınan yazılı metinler Türk kültürüne göre uyarlanarak sahnelenmiştir. Örneğin Kavuklu Hamdi, Moliere'nin Türkçeye uyarlanan *Kibarlık Budalası*'nı, tuluat tiyatrosunda *Kaba Adam* ismiyle sahneye koymuştur (Nutku 2015: 232-233). Yazılı metinlere bağlı olsa da tuluat tiyatrosundaki oyunlarda iskelet olay dizisi bulunmaktadır (Yılmaz 2019: 19-20). Mesela *Âşıklar*, Arif'in Hayali, Balıkcı Abdi, Tombul Komiğin Dert Maşukası (Kemal Ahmet 1927: 6) gibi tuluat oyunlarının içinde; cinayet işlenir, faziletten bahsedilirdi. Tuluat tiyatrosuyla orta oyunu arasında bir diğer fark ise orta oyunlarında kadın rollerini "zenne" adı verilen erkeklerin oynamasıdır. Kadın rollerini tuluat tiyatrosu açısından incelediğimizde, Rum ve Ermeni kadınlar sahneye çıkmaya başladıkları (*Haftalık Mecmua*: 1927, 9-10), oyundan önce kadın sanatçıların şarkı söyleyip gösteriler yaptıkları görülmektedir. Bu gösteriler sırasında *kanto* adı verilen coşkulu şarkılar ön plana çıkmıştır. Her ne kadar Tanzimat döneminde İstanbul'a gelen yabancı toplulukların etkisiyle ilk kantolar Güllü Agop'un topluluğunda oynansa (And 1970: 154) da kanto, en parlak yıllarını Kel Hasan, Abdi Efendi ve Naşit Bey'in kumpanyalarında yaşamıştır (Ünal 2017: 259-260). *Haftalık Mecmua*'da (1927: 9), halkın kadın oyunculara alışması için oyundan önce Ermeni ve Rum kadınların kanto söylediklerine yer verilmektedir. Büyük Amelya'nın en ünlü kantoları arasında "*Ruhum şarap/ Oldum harap/ Sensiz bana/ Dünya haram*"; "*İçtiksez beyim/ Ben mest olurum/ Param olmazsa/ Rezil olurum* (Uşaklıgil: 1935, 3)" bulunmaktaydı. Zaman zaman oyunlardan önce söylenen kantolarla ilgili şikâyetler yapılmıştır. Örneğin Kadıköy'de Şevki Efendi idaresindeki tiyatrodan oynanan "Varannini" kantosuyla "Liralar" adındaki düetunun ahlaka aykırı olduğunu tiyatro müfettişleri rapor etmiştir (Başbakanlık Osmanlı Arşivi DH.MKT 726-21 1321/1906: 3). Bunun üzerine tiyatrolarda icra edilecek kantoların da piyesler gibi Matbuat-ı Dahiliye İdaresi tarafından onaylandıktan sonra söylenmesine karar verilmiştir (BOA, DH.MKT 725-55 1321/1906: 3). Aslında tuluat oyunlarında bazı şakalar müstehcen olmakla birlikte

geleneksel ahlaka sıkıca bağlı kalınmış (Gültekin 1935a: 3); güldürü unsuru, daha çok mazlum tarafın uşağı tarafından yapılan türlü komikliklerden ve taklitlerden oluşmuştur (Yılmaz 2019: 19-20). Tuluatta güldürü ve eğlence unsurlarının ön planda olması halk nezdinden popülerlik kazanmasında etkindir.

Bir tuluat oyunu ilk önce keman taksimiyle başlardı. Müziğin ardından perde açılır ve bir komedyaya oynanır, komedyaya sona erdiğinde sahneye kanto söyleyen kadın sanatçılar çıkardı. Tuluat oyunu, kantolar bitince sahnelenirdi (Kemal Ahmet 1927: 6). Tuluat oyunlarında sıradan insan tipleri kullanılmıştır. Tuluat oyunun karakterleri *genç erkek: Sirar, yaşlı adam: İhtiyar, gaddar adam: Tiran ve Komik* (Tozanoğlu 1951: 3)'tir. Tuluatın ana karakteri olan *Komik*, oyun boyunca herkesin anlayabileceği bir dille konuşurdu. (Kemal Ahmet 1927: 6). Tuluatta oyunun yazarı aynı zamanda oyunun asıl kişisi, yani başrol oyuncusudur. Tuluat oyunlarında izleyiciler, komiğin hâline, tavrına, sözlerine katılır; izleyiciyle oyuncu arasında etkileşim oyun boyunca devam ederdi. Örneğin Kel Hasan'ın Kuşdili'ndeki bir oyununda ilk kez tuluat izleyen bir izleyici oyundaki sarılma sahnesinde yüksek sesle "*Gız, gir içeri. Bak bu kadar âlem sana bakıyor. Namussuz seni. Ayıp gir içeri.*" diye bağırmıştır (Yesari 1940: 2). Bu örnekten de anlaşılacağı üzere tuluatta oyuncu ve izleyiciler arasında gerçekliğe yakın bir bağ kurulmuştur.

Tuluat oyunlarda genellikle çift anlamlı cümleler kullanılmıştır. Komiğe çift anlamlı sorular sorarak kendisine laf söyleten adama "parçacı" denilmiştir (*Cumhuriyet* 1937a: 6). Parçacının, komiğe komedi ögesi yaratması için kullandığı sözcükleri aşağıdaki metinde görmek mümkündür.

"*Bir tuluat oyununda komik, iş arıyordur. Bir ev efendisi de hizmetçi aramaktadır. Efendinin tanıdıklarından biri hizmetçiyi efendinin evine yollar. Karşılıklı konuşma başlar. İhtiyar efendi genellikle ağdalı bir konuşmaya sahiptir.*

Efendi: Ya... Demek iş arıyorsunuz? Sizi içimize almadan evvel bazı şeyler soralım.

Komik: Evet, beni içinize almadan önce sorun.

Efendi: Zevceniz var mı?

Komik: Bir tanecik vardı Efendim. Evde delindi (Kahkahalar).

Efendi: O nasıl iş?

Komik: Cezveniz var mı demediniz mi?

Efendi: Hayır oğlum. Yani familyanız var mı?

Komik: Ne gezer beyim. Ne gezer bizde fanila. Kalakala bir iç eteği kaldı.

Efendi: Öylesi değil. Eşiniz yok mu?

Komik: Yok beyim. Üç aydan beri eşsizim.

Konuşma böyle sürüp gider. Kaçmalar, koşmalar, taklitler devam eder." (Kemal Ahmet 1927: 6-7).

Tuluat oyunlarda iyi ve kötü kalın çizgilerle birbirinden ayrılmıştır. Oyunların sonunda cinayet ve haksızlık gerçek dünyadan daha isabetli bir şekilde karşılığını bulmuştur. Kumpanyanın ruhu demek olan *komik*, ahlaklı ve sempatik bir adamdı. Oyun esnasında bazen yolunu kaybetse de sonunda mutlaka haklının yanında yer almıştır. Kötüler, iyilerin eliyle cezasını görmüşlerdir. Bazense katile yıldırım çarpası gibi tabiat olaylarıyla ya da komiğin eliyle suçlunun cezalandırılması biçiminde cezanın işletildiği görülmektedir. Örneğin *komik*, caninin suratına fesini attığında caninin korkudan kalp krizi geçirerek ölmesi gibi (Gültekin 1935a: 3) mizahi unsurlar kullanılmıştır.

Tuluat tiyatrosunun meşhur *komik*lerinden biri Meşrutiyet dönemi öncesinin ünlü oyuncularında yer alan ve Meşrutiyet döneminde de ününü sürdüren Hamdi Efendi, saraydaki orta oyuncularından biriydi. Hamdi hem Sultan Abdülaziz hem de Sultan II. Abdülhamit dönemlerinde sarayda temsiller vermiştir. II. Abdülhamit onun oyunlarından

sıkılınca Hamdi'yi saraydan çıkartmış; yerine Abdi, saraya almıştır. Bunun üzerine saraydan çıkarılan orta oyuncularını da sarayda oynadıkları oyunlarda değişiklikler yaparak halka, tuluat oynamaya başlamışlardı (*Haftalık Mecmua* 1927: 9). Bu bilgiden hareketle Hamdi'nin tuluatı halk nezdinde yaygınlaştıran ilk isim olduğunu söylemek mümkündür.

Dönemin bir diğer önemli ismi Abdi (Abdürrezak)'dir. Bayrampaşa'da bir cambazhanede, Hacı Yorgi adında meşhur bir hayalcinin yardağı olarak işe başlamıştır. Hamdi Efendi'nin aksine Abdi, sahnede göbek atmak da dâhil olmak üzere oldukça çevik hareketler yapmıştır (Coşkun 1939c: 7). Abdi'nin Üsküdar Sarıkaya'daki tiyatrosu halkın en çok rağbet gösterdiği yerlerden biridir. Onun ününü işiten II. Abdülhamit kalabalık ortamlardan hoşlanmadığından Abdi'yi saraya aldırıştır. Saraya alındıktan sonra Abdi'nin halkla teması kesilmiştir (Coşkun 1939c: 7). *Haftalık Mecmua*'da (1927: 15) II. Abdülhamit'in Abdi'nin oyunlarından sıkıldığı için Romanya'dan gelen varyete kumpanyalarına sarayda yer verdiğini yazmaktadır.

Tuluatın bir diğer önemli ismi Küçük İsmail'dir. Edirnekapı'da Hamdi ile temsiller vermiştir. Ayrıca Abdi ile de oynamıştır (Coşkun 1939d: 7). Abdi ve Küçük İsmail sahnede kahkaha fırtınaları estirmiştir. Hatta kimi zaman Küçük İsmail'in Abdi'yle birlikte yer almadığı temsiller ilgi görmemiştir. Ayrıca Abdi'nin lubiyat defterindeki piyesler genellikle Küçük İsmail tarafından kaleme alınmıştır (*Servet-i Fünun* 1896: 279). Dönemin en ünlü komedi dramları arasında “Canavar ininde bir kadının on günlük hayatı”, “İki bedbaht lostracılar” ve “Ava giden avlanır” Abdi için Küçük İsmail tarafından yazılmıştır (Alus 1939: 10-11). Aynı zamanda iyi bir kumpanya idareci olan Küçük İsmail Anadolu'da ve Rumeli'de birçok şehirde temsil vermiştir (Coşkun 1939d: 7). Bilga'ya göre (1941: 8), Abdi ve Küçük İsmail'in Türk tiyatrosuna en büyük katkısı Türk gençlerine serbestçe sahneye çıkma imkânı sağlamalarıdır. Her ne kadar modern tiyatroya uygun olarak metinler yazılsa da usta-çırak ilişkisinin devam ettiği görülmektedir.

Abdi Efendi ayrıca birçok önemli komiği de yetiştirmiştir. Bunlardan en ünlüsü Kel Hasan Efendi'dir. Hasan Efendi, ayak esnafiyken, Abdi'nin oyunlarında perdecilik yaparken sonradan oyunculuğa geçmiştir (*Haftalık Mecmua* 1927: 24). Gerek Naşit'in *Son Posta*'da çıkan hayatı ile ilgili yazı dizisinde gerekse *Yeni Kitab* adlı dergide Kel Hasan'ın ölümü nedeniyle kaleme alınan yazıda Kel Hasan'ın ayak esnafı olmadığından bahsedilmektedir. İki yazıda da birbirini destekleyen ifadeler yer almaktadır. Kel Hasan oldukça iyi bir aileden geldiği ve babasının Enderun'da hastane ağası Mahmud Efendi olduğu bilgisine yer verilmiştir. Babası oğlunun parlak zekâsını fark etmiş ve okutmaya karar vermiştir. Ancak Kel Hasan'ın en büyük zevki mahallede Karagözcülük oynamaktır. Bu yüzden Kel Hasan, evden kaçıp Yüksekaldırım'da Parençeci'nin Gazinosunda lubiyat icra eden Abdürrezak Efendi'nin tiyatrosuna devam etmeye başlamıştır. Abdürrezak Efendi, ona tiyatrosunda perdecilik teklif ettiğinde Kel Hasan 13 yaşındadır. Kısa zamanda kendine has mimikleri ve jestleri nedeniyle halk tarafından çok sevilmiştir. Abdi'nin kumpanyasından ayrılan Kel Hasan ayrıca Kuklacı Oseb Sıvacıyan ile birlikte temsiller vermeye başlamıştır. Sonradan Peruz'la birlikte Edirnekapı'da oyun oynamıştır (A. F 1927: 43-46). Kel Hasan Efendi'nin en çok oynadığı oyunlar arasında Çifte Köy Düğünü, Aşıklar, Rüyada Taaşuk bulunmaktadır. Kel Hasan'ın komedi, şarkı, biraz drama ve şiir içeren Aşıklar adlı oyunu o denli ünlüdür ki II. Abdülhamit döneminde bu oyunu sergilemesi için saraya davet edilmiştir (Ayhan 1927, 14). 1903 yılına gelindiğinde Kel Hasan, Hayalhane Kumpanyasını idare etmiştir. Kimi zaman kumpanyasında oynanan oyunlar nedeniyle örneğin, Kadıköy Kuşdili Tiyatrosu'nda oynatılması yasaklanan *Kamburlar Tangosu*'nu oynattığı için dönemin zabıtası tarafından uyarıldığı (BOA DH.MKT 2514-8 1319/1903: 4) olmuştur.

Kel Hasan'ın tiyatrosunda çalışan Ali Rıza Efendi, tuluatın bir diğer ünlü isimdir. Ali Rıza Efendi'nin lakabı "Sepetçi"dir. Bunun sebebi tuluata başlamadan önce bir sepetçinin yanında çırak olmasından kaynaklanmaktadır. Sepetçi çırağıyken bir gün tiyatro izlemesiyle tiyatrocuya karar vermiştir. Cumhuriyet döneminde Ali Rıza Efendi, Ertuğrul Muhsin'in Kemal film adına çektiği sinemaların hepsinde rol almıştır (*Haftalık Mecmua* 1927: 12-13). Ayrıca son zamanlarında, repliklerini güçlkle konuşacak kadar ihtiyarladığı hâlde tuluat sahnelerinde, askılı pantolonuyla kimi zaman elinde süpürgesi kimi zaman elinde feneriyle seyircilerin karşısına çıkmaya devam etmiştir. Ali Rıza Efendi'nin 1928'de ölümüyle tuluat sahneleri, Kel Hasan'ın ölümünden sonra en büyük kaybı yaşamıştır. Vefat ettiğinde İstanbul şehremaneti, naaşın kaldırılması için yardımda bulunmuştur (*Cumhuriyet* 1928: 3).

Ünlü bir diğer tuluatçıysa Naşit Bey'dir. Naşit, sarayda Mızıkâ-i Hümayun'da görevlidir ve sarayda ilk kez Abdi'yle birlikte temsil vermiştir. II. Abdülhamit'e de oyun sergilemiştir (Coşkun 1939b: 7). Naşit, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra saraydan ayrılıp halka yönelik tiyatro oynamaya başlamıştır. Naşit Bey'in en ünlü özelliği, Rum, Ermeni, Arnavut, Kürt, Laz aksanlarının tamamını kusursuzca taklit etmesidir (*Haftalık Mecmua* 1927: 28). Naşit, kendi grubuyla ilk oyununu Edirnekapı dışındaki "Kazıklıbağ"da sahnelemiştir. Balkan Savaşlarına (1912-1913) kadar kendi kumpanyasında temsil vermeye devam eden Naşit Bey daha sonra Kel Hasan'ın kumpanyasına geçmiştir. Bu kumpanyada eski Manakyan kumpanyasının artistlerinden Aleksanyan, Çobanyan da bulunmaktaydı (Güngör 1938: 5). Son büyük tuluat sanatçısıysa Dümbüllü İsmail'dir. 1917-1926 arasında Kel Hasan'ın tiyatrosunda tuluatı öğrenmiştir. 1947'den itibaren sinema filmlerinde rol almaya başlayan Dümbüllü İsmail, sinemaya geçmeden önce TRT İstanbul Radyosu'nda tuluat ve orta oyununu canlandırmıştır (Durmaz 2018: 26-29). Dümbüllü İsmail'den sonra usta-çırak ilişkisi içinde tuluatı icra eden başka bir ismin varlığına tesadüf edilememiştir.

Tuluata kimi zaman farklı alanlarda ünlenen isimler de sahneye çıkmıştır. Örneğin Filozof Rıza Tevfik Bey, bir padişahın çocuğunun sünnet töreni sırasında Pişekâr rolünü oynayacak oyuncunun gelmemesi üzerine sahne almıştır. Rıza Tevfik, Kel Hasan'la sahneyi bir saat boyunca paylaşmıştır. Hatta temsilin çok beğenilmesi üzerine Kel Hasan, Rıza Tevfik'e "*Ne gerek sana feylosofluk Rıza Bey, bu Pişekarlık hepsinden ziyade senin için biçilmiş kaftan..*" demiştir. Sahne alan bir diğer isimse mizah yazarı Refik Halit'tir. İlk defa Aksaray'da tuluatla işe başlayan Refik Halit, sonraları mizah yazarlığına geçmiştir (*Haftalık Mecmua* 1927: 29).

Tuluat tiyatrosunun sahnelendiği yerler ve zaman dilimleri farklılıklar göstermekteydi. İstanbul'da para kazanamayan tuluat tiyatrocuları Anadolu'nun birçok yerini gezmişlerdir. Tuluatçılar, İstanbul haricinde en çok parayı Anadolu'da kurulan panayır zamanlarında kazanmıştır. Her şehrin panayır zamanını iyi bilen tuluatçılar, panayıra beş on gün kala o şehre gidip çadırlarını uygun bir yere kurmuştur (*Haftalık Mecmua* 1927: 21). Bu zaman dilimlerinde özellikle ramazan aylarının ve panayır zamanlarının tercih edildiği görülmektedir. Servet-i Fünun'da çıkan bir anı yazısında ramazan eğlencesi içinde tuluat şöyle anlatılır:

Çocukluğumuzda Ramazan Abdürrezak; Abdürrezak da Ramazan demekti. Ramazan geldiğinde Abdi'ye gitmek için sevinir ve Ramazan'ın gitmesini Abdi'yi kaybetmek olduğu için acırdık. Karagözlerin zevk hayalinden sıkıldığımızda kendimizi Abdi'nin karşısında bulmuştuk. Kanunların (Aralık-Ocak) kara kış geçelerinde iftardan sonra İstanbul'un en uzak mahallelerinden Direklerarası'na vakit vakit can atardık. Aklımda kaldığına göre o zamanlar Abdi'nin Tiyatrosu, şimdiki Maserat Apartmanının karşısında poğaçacının üst tarafındaydı... Tiyatronun içinde

fıstıkçıların, simitçilerin, sucuların sesleri incesaza karışır... Nihayet tiyatro ağzına kadar dolar, çingırak çalar, elinde kemani maestro yüksek iskemleye oturur yayı ile tümseğe vururdu. Müzika başlardı... Maestro çalınan parça arasında süratle kemani tersine çevirip yayıyla birkaç defa vurduğu zaman artık biteceği anlaşılırdı. Fısıltılar kesilir, sucular, fıstıkçılar oldukları yere çömelir, herkes iskemlesinde ileri doğru devirirdi. Perde açılırdı.... İlk perde komedyalı... Komedyadan sonra kantolar... Virjin'in, Eleni'nin raksları aklımdadır. Davul, keman, boru, zil sesleri arasında söylenen: "Mendili baba, baba mendili..." sadece sazla oynanan çiftetelliler... Arabacı kantolarında içlerinden biri ara sıra elini kulise döner bir: "Ahhh...." çekerdi. Kulislerden birçok erkek hep bir ağızdan o "Ah"ya cevaben kalabalık bir: "A.....h...." çekerlerdi. Kanto bitince perde ağır ağır iner... Perde açıldığında genel olarak sahnenin dekoru sarı zemin üzerine mavi beyaz nakışlı bir duvar, iki tarafta sağlı sollu birer kapı, kapı kırmızı basmadan dallı ve iki yanlı birer perde ile örtülü. Kapının yukarısında duvara tesadüf eden kısmının ortasında dişleri, elmacık kemikleri görünen birer kafa resmi. Ortada iki tarafta birer koltuk. Ayakta Küçük İsmail. Kantolardan sonra efendinin kızı ya da karısı olması gereken Şamran, Eleni yahut Peruz... Sahneye Abdi'yi çağırarak için mukaddimeden sonra el çırparak: Şaplak...şaplak diye iki defa Abdi'ye haykıran efendinin sesi (sahneye büyük dikkat). Bir üçüncü şaplaktan sonra Abdi'nin derinden gelen boğuk ve sert bir: Buyur.....ye..... Nihayet Abdi çıkar. İşte karşımızda içi oyulmuş bir domates gibi tamamıyla başa geçmiş kırmızı, yırtık bir fes. Kazanın kulpu kaşlar, şişman bir gövdenin üstünde allı dallı mintan, belde kuşak, ayakta beyaz don: Abdi.... Abdi ev sahibi olur, efendiye döner; efendi uşağına kendisine hakkiyle hizmet etmesi için program çizer. Abdi ona daha mükellef bir program çizer. "Ava giden avlanı" da "Al tüfengi ver feneri; ver feneri al tüfengi..." teranesi saatlerce devam eder. Kahkahalar tüm gece sürer... (Servet-i Fünun 1914: 696-697)

Cumhuriyet döneminde devlet, modern tiyatroyu desteklemiş olsa da cumhuriyetin ilk yıllarında halkın tuvat tiyatrosunu tercih ettiği görülmektedir. Bu durumun çeşitli sebepleri bulunmaktadır. İlk neden tuvatçıların, sıcak, soğuk demeden doktorun, eczacının ya da öğretmenin bile uğramadığı en ücra Anadolu kasabalarına gitmesidir. Tuvat kumpanyaları her gittiği köyde ve kasabada büyük bir sevinçle karşılanmıştır. Çünkü bir anlamda tuvat kumpanyaları Anadolu'daki insanların can sıkıntısına karşı bir dispanser görevi görmüştür. Onların gittikleri her yerde bir bayram havası hâkim olmuştur (Tör 1943: 5). Örneğin 12-16 Haziran arasında kurulan Gönen'in Sarıköy panayırında, ilk göze çarpan yer tuvat oynanan tiyatro alanıdır. Çünkü halk tuvatla sabahdan akşama, akşamdan sabaha eğlenme imkânı bulmuştur (*Cumhuriyet* 1934a: 5). İkincisiyse tuvat tiyatrosunun kapısının önünde fenerler, bayraklar, renkli kağıtlar üzerinde "Komik-i şehir falan tarafından beş perdelik Sefahatin encamı nam komedi dram, ayrıca aktris şehire Katina, Marika, Eleni Hanımlar tarafından kantolar, düetolar.." şeklinde açıklamalarla ilgi uyandırılmasıdır. Halkın ilgisini devamlı tutmak için de oyun başlayınca kadar sokakta, ilanın önünde mızıkla neşe dağıtırdı. Bir diğer sebepse tuvat tiyatrolarında fiyatların her keseye uygun olmasıdır (Güntekin 1935b: 3). Bu nedenler, tuvat kumpanyalarının halk nezdinde popülerliğinin devam etmesini sağlamıştır.

Halkın tuvat tiyatrolarına gösterdiği ilgi çeşitli tartışmaları beraberinde getirmiştir. Örneğin, tuvat oyunu sırasında bir öğrenci ayağa kalkarak tuvatla güldürü unsuru olarak kullanılan ifadeleri yermiştir. Ayrıca öğrenci Darülbeydi'de daha güzel oyunlar olduğunu, tuvat kumpanyalarına rağbet gösterilmemesi gerektiğini, bu tür ahlaksızlıklara karşı tedbirler alınması gerektiğini dile getirmiş, olaya polis de dâhil olmuştur. Bu olaydan hareketle kaleme alınan bir yazıda, halkın eğitiminin ciddiye alınmasının ilk şartı olarak tuvat oyunlarına düzenleme getirilmesi gerektiği fikri öne sürülmüştür. Tuvat oyuncularının eğitimi olmadıkları hâlde "komik-i şehri" adıyla her yerde tanınmasına

karşın Darülfunun'da eğitim almış olan bir tiyatro oyuncusunun adının kimse tarafından bilmemesinden yakınılmıştır (Vedat Arif 1924: 404-405). Görüldüğü üzere tuluata yapılan eleştiri kaba güldürü olması noktasındadır.

Nurullah Ataç, tuluat tiyatrosuna farklı bir noktadan yaklaşmıştır. Millî tiyatronun oluşturulmadan tuluat tiyatrosunun unutulmasına duyduğu üzüntüyü belirttikten sonra tuluata yeni unsurların kazandırılmasını istemiştir. Çünkü Naşit gibi tuluatçıların halkı eğlendirdiğini ve güldürmeyi bildiğini, millî tiyatronun ancak tuluat tiyatrosundan doğacağı inancını dile getirmiştir. Tiyatronun halk nezdinde yaygınlaşmasının yenilenmiş tuluatla olacağı düşüncesini yazılarında paylaşmıştır (Tayfur 2008: 234-235). Ataç, yapılan eleştirileri haksız bulmuş, şehir tiyatrolarında oynanan en kötü oyunlar, basında övgüyle yer alırken Naşit Bey ve Dümbüllü'nün aydın çevrelerce anılmadığından bahsetmiştir. Ataç (1937: 2), gençlerin tuluat öğrenmeye ilgi göstermemeleri nedeniyle Naşit Bey'in ve Dümbüllü'nün son tuluatçıları olacakları öngörüsünde bulunmuştur. Ataç yazısının devamında *"Türk tiyatrosunu yaratmak isteyen pir! Senin yerin tuluattadır; git onu ıslah et, onu kitaba geçir. Avrupa klasiklerini tuluatta adapte et; o zaman adapte etmenin hakiki manasını anlayacaksın"* cümleleriyle, tuluat tiyatrosunun yanında yer almıştır. Ancak onun bu görüşünün kabul gördüğünü söylemek güçtür. Son tuluatçı olarak kabul edilen Dümbüllü İsmail'in ölümünün (1973) ardından yeni orta oyuncularının yetişmemesi sebebiyle tuluat tiyatrosu kaybolmuştur (Keskin 2006: 54). Ancak Ataç (1939: 3), tuluatın öldüğünü kabul etse de bitmesinin söz konusu olamayacağına çünkü henüz devresini tamamlamadığına inanmıştır.

Sonuç

Tuluat tiyatrosu, sözlü kültür anlayışına dayalı ortaoyunuyla modern tiyatronun bir-birine yaklaşmasıyla doğan bir türdür. Bir anlamda, Batı'daki tiyatroların özellikleriyle geleneksel orta oyununu birleştiren bir kültürel değişme süreci olarak kabul etmek mümkündür.

Saray tiyatrosunun ve sarayın tercihlerinin Tanzimat döneminden itibaren halk tiyatrosunu etkilemeye başladığı ortaya konulmuştur. Yine tuluatın İstanbul'da yaygınlaşmasıyla ilgili genel kanı Gedikpaşa tiyatrosunun yıkılması noktasında toplanmaktadır. Ancak çalışmada, tuluatın yaygınlaşmasında asıl etkili unsurun saray dışına çıkartılan orta oyuncularları oldukları tespit edilmiştir. Genel yazında saray tiyatrosu bağımsız bir tür olarak görülmesi de tuluatın yaygınlaşmasında etkin olduğu görülmektedir.

Tuluat tiyatrosunu halkın gözünde cazip kılan bazı özellikleri bulunmaktadır. Metin içindeki örneklerde de görüleceği üzere tıpkı ortaoyununda olduğu gibi tuluat tiyatrosunda da izleyici interaktiftir. Doğal olarak tuluat tiyatrosunda, oyuncuyla izleyici arasında kurulan bağın bir noktada gösteri anlayışının günübirlik olmasını sağladığını söylemek mümkündür. Bu durum tuluatın, halk kültürünü yansıtan özelliklere yer vermesini sağlamıştır.

Tüm zanaatlarda olduğu gibi tuluat tiyatrosu usta-çırak ilişkisi içindedir. Bu durum tuluat oyuncularının halkın beğenilerinin ne yönde değiştiğinin farkında olmasını ve tuluatın güncel hayatı yakalamayı başarmasını sağlayan etken olarak kabul edilebilir. Ayrıca çalışmada bahsi geçen oyuncuların modern tiyatro sahnelerini çeşitli nedenlerle kısa süreliğine de olsa deneyimlemesi türün Batılı tiyatrodan öğeleri geleneksel tiyatroya taşınmalarına katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür.

Tuluatın, Türk tiyatrosuna dolaylı olarak katkıda bulunduğunu değerlendirmesi yapılabilir. Bunlardan ilki halkın Tanzimat dönemiyle yabancı kumpanyalar aracılığıyla tanıştığı müzikal oyunların tuluata yansımalarıdır. Tuluatın, metin içinde yer verilen anıdan da anlaşılacağı üzere, Türk tiyatrosunda müzikal oyunların öncülü olduğunu kabul etmek

mümkündür. Kantolarla bağıntılı olarak tuluatta kadın oyunculara yer vermesiyle seyirciler, yerli kadın oyunculara alışmıştır. Bu durum II. Meşrutiyet sonrasında Müslüman kadın oyuncuların sahnede kabul görmesini kolaylaştırmıştır.

Her ne kadar tuluatın, 1878-1908 arasında modern tiyatro sahnelerinin kapatılmasıyla popülerlik kazandığı kabul edilse de asıl neden seyirciyi olayın içinde tutması ve halkın beğenilerine göre biçimlenmesidir. Fakat Cumhuriyet dönemine gelindiğinde Meşrutiyet döneminden farklı olarak tuluat tiyatrosunun halktaki değişime ayak uydurmadığı görülmektedir. Zira cumhuriyetin *yeni insanının* estetik duygusuna hitap edememiştir. Tuluatla ilgili yazında türün ortadan kalkma sebepleri arasında usta-çırak ilişkisi içinde kalması ve profesyonelleşememesi gösterilir. Ancak Meşrutiyet dönemi sanatçılarının Cumhuriyet döneminde yapılan inkılaplarla yetişen nesilden çırak bulamamalarını etken olarak kabul etmek mümkündür.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- A, F.(yazar) “Yarım Asır İstanbulluların Güldüren Bir Sima: K. Hasan”. *Yeni Kitab.* 1 (30 Mayıs 1927): 43-47.
- Akı, Niyazi. *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I (1860-1923)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1979.
- Alus, Sermed Muhtar. “Kırk Yıl Evvelkiler”. *Akşam* (1939, 14 Mart).
- And, Metin. “Cumhuriyetin 70. Yıl Dönümünde Kimliğini Bulamamış Türk Tiyatrosu ve Kültür Bakanlığı”. *Tiyatro Araştırmaları*. 10 (1993): 1-21.
- . *Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla Karagöz Ortaoyunu*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.
- . *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970.
- Ataç, Nurullah. “Hayata Dair: Tuluat”, *Haber-Akşam Postası* (1937, 17 Nisan).
- . “Tuluat İçin”. *Haber-Akşam Postası* (1939, 3 Şubat).
- Ayzarof, Hasan Sabri. Neden Bu Halde Kaldık (tiyatro). Bakü: Kaspi ve Füyüzat Matbaası, 1907.
- B. (yazar) “Abdi”. *Serveti Fünun*. (17 Eylül 1914): 696- 697.
- Bilga, Nahit. “Tuluat Tiyatrosu ve Sanatkar Abdi”. *Yeni Adam*. (1941, 25 Ocak)
- Buttanrı, Müzeyyen. “Türk Edebiyatında Tiyatro: Cumhuriyet Devri.” *Türkiye Araştırmaları Literatür*. 4/8 (2006): 203-243.
- Coşkun Nusret Sefa. “Hayatım, Anlatan Naşid: Beni Baytar Yapacaklardı.” *Son Posta* (1939a, 24 İkincikanun).
- . “Hayatım, Anlatan Naşid: Sarayda İlk Oyunum”. *Son Posta* (1939b, 25 İkincikanun).
- . “Hayatım, Anlatan Naşid: Kavuklu Hamdi'nin Şahsiyeti.” *Son Posta*. (1939c, 27 İkincikanun).
- . “Hayatım, Anlatan Naşid: Peruz'un Parlak Günleri”. *Son Posta*. (1939d, 28 İkincikanun).
- . “Hayatım, Anlatan Naşid: Hasan'a Ait Bildiklerim”. *Son Posta*. (1939e, 5 Şubat).
- Cumhuriyet* (1928 20 Kanuneevvel). Sepetçi Ali Rıza Öldü.
- Cumhuriyet* (1934a 20 Haziran). Gönenin Sarıköy Panayırı Açıldı.
- Cumhuriyet* (1937a, 11 Mart). Aktör Karakaşla Bir Konuşma.
- Danişmend, İsmail Hami. “Eski Osmanlılarda Tiyatro”. *Cumhuriyet*. (1942, 9 Eylül).
- Dönmez, Hakan. “Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yapıtlarında İdeolojik İşlev”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*. 15/2 (2011): 51-68.
- Durmaz, Uğur. “Geleneksel Türk Tiyatrosunda Kavuk: Bir Simgenin İşlevi, Özellikleri, Temsilcileri ve Dünden Bugüne Yolculuğu”. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim*. 4/9 (2018): 13-47.
- Düzgün, Dilaver. “Türkiye’de Geleneksel Tiyatro Çalışmaları”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler*. 52 (Haziran 2014): 143-158.
- Güngör, Salahattin. “Büyük Sanatkar Naşit Hayatını Anlatıyor”. *Cumhuriyet*. (1938, 13 Mart).
- Güntekin, Reşat Nuri. “Tuluat Tiyatroları”. *Cumhuriyet*. (1935a, 8 İkinciteşrin).
- . “Tuluat Tiyatroları”. *Cumhuriyet*. (1935b, 6 İkinciteşrin).
- Haftalık Mecma*. “Ortaoyunları”. 11. Kitap (1927): 1-30 (Osmanlıca basım).
- İhsan. “Tanzimat’ta Sahne ve Aktörlük I”. *Türk Tiyatrosu: Darülbeydi*. 122 (1 Birinci kanun 1940a).
- . “Tanzimat’ta Sahne ve Aktörlük II”. *Türk Tiyatrosu: Darülbeydi*. 123 (15 Birinci kanun 1940b).

- Karaca, Şahika. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Tiyatro Edebiyatı Literatürü". *Türkiye Araştırmaları Literatürü*. 4/7 (2006): 143-173.
- Karacabey, Süreyya. "Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu". *Tiyatro Araştırmaları*. 12 (1995): 1-10.
- Kemal Ahmed. "Bir Tuluatçı ile Hasbihal". *Aylık Mecmua*. 11 (Şubat 1927): 6-7.
- Keskin, Handan. *Türk Tiyatrosunda Yenileşme Ve Toplumsal Konular*. İstanbul Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, 2006.
- Kocaaslan, Murat. "Osmanlı Haremde Geleneksel Seyirlik Oyunlar". *Millî Folklor*. 124 (2019): 136-146.
- Nutku, Özdemir. *Zaman İçinde Zaman*. İstanbul: Opus Yayınevi, 2015.
- Sevengil, Ahmet Refik. *Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968.
- Saray Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1962.
- Serveti Fünun*. "İsmail Efendi." 252 (1896, 10 Ocak): 279.
- Sokullu, Sevinç. "Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ulusal Tiyatromuza Kaynaklığı Üzerinde Yeniden Durmak". *Tiyatro Araştırmaları*. 28/2 (2012): 151-160.
- Süs*. "Güllü Agop (Yakup Efendi)". 18 (13 Ekim 1923/1339): 8.
- Tayfur, Müberra Bağcı. "Ataç ve Tiyatro". *Türklük Bilimi Araştırmaları*. 24 (2008): 225-238.
- Temel, Tamer. "Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü: Tiyatro". *İdil*. 5/26 (2016): 1763-1776.
- Tozanoglu, Remzi. "Tuluatçılar Nasıl Çalışır ve Nelerle Karşılaşır". *Akşam*. (5 Ocak 1951).
- Tör, Vedat Nedim. "Tuluat Kumpanyaları". *Ulus*. (1943, 13 Mart).
- Uşaklıgil, Halit Ziya. "Kanto Beliyyesi". *Cumhuriyet*. (1935, 26 Ocak).
- Ünal, Gülnihal. "Batı-dışı Modernlik Kavramı Bağlamında Kanto". *Çevrimiçi Müzik Bilimleri*. 2/3 (2017): 247-269.
- Ünsal, Erdal. "Sanat ve Hayat Bağlamında, Sanat/Zanaat Söylemi". *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler*. 20/1 (Haziran 2018): 109-124.
- Varol, Muharrem. "İstanbul Şehrinin "Udhûke-Perdâzi": Meşhur Komik Abdürrezzak (Abdi, ö. 1914)." Osmanlı İstanbul'u. IV. Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu Bildirileri 20-22 Mayıs 2016, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi. İstanbul: Gök Matbaacılık.
- Vedat Arifi. "Zabita ve Tiyatro Sahnesi". *Millî Mecmua*. (1924, 15 Kasım).
- Yesari, Mahmut. "Hayattan Hikâyeler Fadime Molla". *Cumhuriyet*. (1940, 28 Kasım).
- Yılmaz, Emre. *Geleneksel Türk Tiyatrosu Öğelerinin Çağdaş Türk Tiyatrosunda Uygulanışları: Model Sema-ver Kumpanya*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yüksel Lisans Tezi, 2019.
- Yiğit, Melih. "Türk İnkılabı ve Sanat Düşüncesi İlişkisi: Türk Tiyatrosu Dergisinde Türk Tarih Tezi İzleri (1933-1944)". *Yıldız Sosyal Bilimler*. 2 (2017): 206-221.

MODA TASARIMINDA GELENEĞİN YORUMLANMASI VE ULUSAL MODA KİMLİĞİ OLUŞTURULMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME*

An Examination on the Interpretation of Tradition in Fashion Design and Constituting National Fashion Identity

Arş. Gör. Ülker TATLIDİL**
Prof. Yüksel ŞAHİN***

ÖZ

Toplulukların yaşayış biçimlerinin şekillenmesinde yadsınmaz biçimde etkili bir unsur olduğu bilinen gelenek, tarih boyunca çeşitli şekillerde anımlandırılmış ve konumlandırılmıştır. Tarihsel süreçte değişim gösteren gelenek günümüzde düşünürlerin, yazarların, sanatçı ve tasarımcıların başvuru kaynaklarından biri olmakta, sanat ve edebiyat gibi alanların yanı sıra moda tasarımcıları tarafından da tema olarak belirlenerek yorumlanmaktadır. Moda tasarımı açısından düşünüldüğünde, üzerine çeşitli tartışmalar gerçekleştirilen geleneğin yorumlanması konusu, ülkelerin ulusal moda kimlikleri açısından da önemini ve güncelliğini korumaktadır. Bugün geniş bir ekonomik pazarı elinde bulunduran moda sektörünün daima değişikliğe olan ihtiyacı neticesinde farklı kültürlere ait geleneklerin kimi zaman özgün haline yakın, kimi zaman soyut dışavurumcu bir yaklaşımla moda tasarımı kullanıldığı gözlemlenmektedir. Moda tasarımcılarının, değişikliğe olan ihtiyaca yanıt vermek ve moda pazarında yer almak için geleneksel öğelere tasarımlarında yer vermesi dikkat çekicidir. Moda tasarımı geleneğin yorumlanmasının, tasarımcıların tanınırlık sağlamasında, ülkelerin ulusal moda kimliklerinin gelişmesinde ve geleneksel kültürün farklı ortamlarda görünürlük kazanmasında etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, çalışmanın amacı geleneğin moda tasarımı nasıl yorumlandığına ve geleneğin yorumlanmasının ülkelerin ulusal moda kimlikleri üzerinde nasıl etki gösterdiğine dair bir analiz yapmaktır. Çalışma verileri; gelenek, moda tasarımı, geleneğin yorumlanması, ulusal kimlik, ulusal moda kavramlarını ve bu kavramlarla ilişkili tanımları içeren alanyazın taraması yapılarak elde edilmiştir. Çalışma kapsamında, kültürün konularından biri olan gelenek kavramı alanyazın taramasından tespit edilen yaklaşımlarla irdelenmiş ve kavramın toplumlar için ifade ettiği anlamın çeşitli disiplinlerdeki tanımı incelenmiştir. Bu bağlamda geleneğin nitelikleri ile sanat ve dilbilim gibi alanlarda ele alınışının etkileri hakkındaki fikirleri yer verilmiştir. Moda tasarımı geleneğin yorumlanmasının ulusal moda kimliği ile ilişkisi, ulusal moda olgusu üzerinden kısaca ele alınmıştır. Çalışma kapsamında, 1980'li yıllarda uluslararası moda sahnesinde alışılmadık tarzlarıyla kendilerine yer edinen Japon moda tasarımcılarının geleneği yorumlama biçimleri ve bu durumun Japon ulusal moda kimliğine olan etkileri üzerinden yola çıkılmıştır. Avrupa moda sahnesini geleneği yorumlama üsluplarıyla etkileyen Japon tasarımcılarından Faslı, Hollandalı, Güney Afrikalı ve Çinli moda tasarımcılarının da geleneği yorumlama biçimlerine ve bu yorumların tasarımcıların kendi ulusal moda kimliklerine olan etkilerinin nasıl gerçekleştiğine dair bir çerçeve çizilmeye çalışılmış, elde edilen veriler betimsel yöntemle analiz edilmiştir. Ayrıca modanın tarihsel süreçteki dönüşümüne bağlı olarak, tasarımcıların geleneksel kültüre yaklaşımlarında ve geleneği yorumlama biçimlerinde değişim gösterdiklerine değinilerek ulusal modaların şekillenmesine doğrudan katkıda bulunabildikleri vurgulanmış ve ulusal moda kimliğinin şekillenmesinde geleneksel kültürün etkisi üzerinde durulmuştur. Çalışmanın sonucunda moda tasarımı geleneğin yorumlanmasının, tasarımcıların imajlarına ve ülkelerin moda kimliklerine yaptığı etkilerin yanında geleneğin kendisi üzerinde de etkili olduğu kanaatine varılmıştır. Bu bağlamda geleneğin niteliklerinden yola çıkılarak moda tasarımı geleneğin yorumlanmasının gelenekle ilgili söylemleri haklı çıkardığına yönelik fikirler tartışma bölümünde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler

Gelenek, tasarım, moda tasarımı, ulusal moda, ulusal moda kimliği.

* Bu makale Eskişehir Teknik Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Anabilim Dalı Moda Tasarımı Programı kapsamında 12/06/2020 tarihinde sunulan "Moda Tasarımında Geleneğin Yorumlanması Konusunun Ulusal Kimlik Çerçevesinde İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Geliş tarihi: 4 Mart 2021 - Kabul tarihi: 11 Kasım 2021

Tatlıdil, Ülker; Şahin, Yüksel. "Moda Tasarımında Geleneğin Yorumlanması ve Ulusal Moda Kimliği Oluşturulması Üzerine Bir İnceleme" *Milli Folklor* 134 (Yaz 2022): 131-144

** İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul/Türkiye, ulker.tatlidil@bilgi.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-9152-6419

*** Eskişehir Teknik Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye, yukselsahin@eskisehir.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3187-3560

ABSTRACT

The tradition, which is known to be an undeniably effective factor in shaping the life styles of communities, has been understood and positioned in various ways throughout history. The tradition, which has changed in the historical process, is today one of the reference sources for writers, artists and designers, and it is interpreted as a theme by fashion designers as well as art and literature fields. In terms of fashion design, the issue of interpretation of tradition, on which various discussions have been made, maintains its importance and currency in terms of the national fashion identities. As a result of the constant need for change in the fashion industry, which possesses a large economic market today, it is observed that traditions belonging to different cultures are used in fashion design, sometimes close to their original form, sometimes with an abstract expressionist approach. It is noteworthy that fashion designers include tradition in their designs in order to respond to the need for change and take part in the fashion market. It is understood that the interpretation of the tradition in fashion design has an effect on the recognition of the designers, the development of the national fashion identities of countries and the visibility of the traditional culture in various environments. In this context, the aim of the study is to analyze how tradition is interpreted in fashion design and how the interpretation of tradition affects the national fashion identities of countries. Study data were obtained by reviewing the literature that includes tradition, fashion design, interpretation of tradition, national identity, national fashion concepts and definitions related to these concepts. Within the scope of the study, the concept of tradition was examined with the approaches determined from the literature review and the meaning of the concept for societies in various disciplines was examined. Views about the characteristics of the tradition and the effects of its interpretations in fields such as art and linguistics are included. The relationship between the interpretation of tradition in fashion design and national fashion identity is briefly addressed through the phenomenon of national fashion. In the study, the works of fashion designers from various countries were examined based on the interpretation of tradition by Japanese fashion designers, who took their place in the international fashion scene in the 1980s with their unusual styles, and the effects of this situation on the Japanese national fashion identity. Through Japanese designers, it was tried to draw a framework on how Moroccan, Dutch, South African and Chinese fashion designers' interpretation of tradition affects the designers' own national fashion identities, and derived information were analyzed by descriptive analysis method. In addition, it was emphasized that depending on the transformation of fashion in the historical process, designers changed their approach to traditional culture and their interpretation of tradition, and it was emphasized that they could directly contribute to the shaping of national fashion and that traditional culture was effective in shaping the national fashion identity. As the result of the study, it has been concluded that the interpretation of tradition in fashion design has an impact on the tradition itself, as well as the effects it has on the images of designers and the national fashion identities. In this context, based on the characteristics of the tradition, the ideas that the interpretation of the tradition in fashion design justifies the discourses about tradition, are presented in the discussion section.

Keywords

Tradition, design, fashion design, national fashion, national fashion identity.

Giriş

Sosyal bilimler çerçevesinde geleneksel kültürün günümüze kadar gelen tarihsel süreçte ne gibi değişimler geçirdiği ve gelecekte nasıl şekilleneceği tartışılmaktadır. Özellikle küreselleşmenin etkisiyle küresel ortak bir kültür anlayışına doğru ilerlendiği, küreselleşme neticesinde geleneksel kültür öğelerinin kaybolmaya yüz tuttuğu bu tartışmalar arasında yer almaktadır. Öte yandan geleneksel kültürlerin varlığının kültürel çeşitliliği sağladığı yönündeki ifadeler, geleneksel kültür miraslarının yaşatılmasının gerekliliğine değinmektedir. Kültürel mirasın yaşatılmasının yollarından biri olarak geleneklerin sanat ve tasarım alanında çeşitli uygulamalara dâhil edildiği ve çalışmalara konu olarak seçildiği gözlemlenmektedir. Çeşitli referanslardan yola çıkan moda tasarımcıları da tasarımlarında ve tasarım süreçlerinde geleneği yorumlamaktadır. Tasarımcıların geleneği yorumlama davranışlarının ulusal moda kimlikleri üzerinde de etkili olduğu görülmektedir. Bu durumdan hareketle; geleneksel kültür öğelerini konu alarak kültürel mirasın sürdürülmesine ve ulusal moda kimliğine olumlu etki yaratabileceği düşünülen moda tasarımcılarının gelenek ile nasıl etkileşime geçtikleri araştırma konusu olarak değerli bulunmuştur.

Yöntem

Moda tasarımcılarının gelenekle etkileşimlerinin çeşitli etkilerini analiz etmek üzerine odaklanan bu çalışmada “Moda tasarımcısı geleneği nasıl yorumlamaktadır/gelenekle nasıl etkileşime geçmektedir?” ve “Tasarımcının gelenek ile etkileşimi ait olduğu ulusun ulusal moda kimliği üzerinde nasıl bir etki yaratmaktadır?” sorularına yanıt aranmıştır. Japon tasarımcılar örneğinden hareketle çağdaş Hollandalı, Faslı, Güney Afrikalı ve Çinli moda tasarımcılarının kendi geleneksel kültür araçları, anlayışları ve zanaatlarıyla etkileşime geçmeleri ve tasarımlarında bu öğelere yer vermeleri incelenmiş, bu etkileşimlerin ulusal moda kimliklerine etkisi irdelenmiştir. Araştırmada tasarımcıların geleneği nasıl yorumladıklarının yanında çeşitli araştırmacıların gelenek, ulusal kimlik ve tasarımcı etkileşimlerine dair görüşlerine yer verilmiştir.

Çalışma, içeriği ve araştırma türü bakımından niteldir. Veri toplama tekniği olarak döküman inceleme yöntemine başvurulmuştur. Çalışmada kullanılan veriler basılı kaynakların ve internette yer alan dökümanların incelenmesi ile elde edilmiştir. Gözlem veya görüşmenin mümkün olmadığı araştırmalarda tek başına veri toplamak amacıyla kullanılan bir teknik olan, araştırma konusu hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin çözümlenmesi (Yıldırım ve Şimşek, 2005:188-189) yoluyla gerçekleştirilen döküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Elde edilen verilerin analizi için betimsel veri analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Betimsel analizde elde edilen veriler, daha önceden belirlenen başlıklar altında özetlenir ve yorumlanır (Güldü, 2019). Bu yöntemden hareketle çalışmada elde edilen veriler ülke ve tasarımcı örnekleri üzerinden derlenmiş ve sunulmuştur.

Gelenek

Gelenek sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında karşılaşılan bir kavram olarak yaygın biçimde yer bulurken, kavram öncelikle geçmişle ilgili bir çağrışım yapmaktadır. Gelenek çeşitli tanımlarda ortak olarak önceki kuşaklardan miras kalan, alışkanlıklar ve bilgiler olarak sunulmaktadır (Ekici, 2008; Artun, 2014:202). Gelenek sosyal bilimin alt disiplinlerinden halkbilimin konusu olarak yoğun biçimde yer bulurken kavramın antropolojik ve sosyolojik değerlendirmeleri ise kavramın niteliklerine işaret etmektedir.

Shils geleneği “geçmişten günümüze intikal ettirilen ya da miras bırakılan herhangi bir şey” biçiminde tanımlayarak geleneğin yapısını ortaya koyan fikirlerini sunmaktadır (2003:101). Shils; “Şimdiye kadar gerçekleştirilmemiş amaçları gerçekleştirme, hedeflerin peşinde koşma çabası, daima bir anlamda geleneksel standartlardan kopuştur” tanımı ile gerçekleştirilen birçok yenilikçi eylemin gelenekle ilişkisini göstererek geleneğin kapsamlılığını ifade etmektedir (2003:127). Hobsbawm’ın tanımına göre de gelenek; şimdiki zamanda var olan ama geçmişten miras kalmış bir dizi pratiği, çeşitli inançları veya düşünme biçimlerini ifade etmektedir (2006:2). Geleneğin tanımları incelendiğinde dikkat çeken başka bir niteliği ise işlevselliğidir. Çalışlar (1983:155) geleneğin tüm halkın çıkarlarına uyumlu hâle gelmesi ile toplumsal bilincin hızla gelişmesine yardımcı olabileceğine değinerek geleneğin işlevsellik niteliğine vurgu yapmaktadır.

Geleneğin çeşitli alanlardan araştırmacılar tarafından üzerinde durulan bir diğer niteliği de alışkanlıkların ve kültürel öğelerin aktarılması ile geleneğin aktarıma özelliğidir. Giddens’in değindiği gibi değişime direnç göstermeyen gelenek (1994:40) tasarlanmış bir yaşam ve tasarım alanlarının dışında kuşaktan kuşağa aktarılarak ve her seferinde yeniden icat edilerek devam etmektedir. Özbudun, geleneğin aktarıma ile ilgili olduğunu dile getirmekle birlikte onun aynı zamanda bir benimsenme konusu olduğuna

da vurgu yapar (2005:35). Geleneğin aktarılma ve benimsenme süreçleri sırasında değişkenlik olarak adlandırılabilir başka bir özelliğine ise Ekici ve Aktulum'un çalışmalarında rastlanmaktadır. Ekici geleneğin değişkenliğini toplumdaki sürekli değişim arzusu ile açıklarken (2008:37) Aktulum, değişimin gerekliliğini, kültürel unsurların devingen özelliğe sahip oldukları sürece varlıklarını sürdürebileceğini belirterek ifade eder (2013:9).

Geleneğin nitelikleri, geleneğin yakın dönemde güncel bir konuya dönüşmeye başlaması ve tüm yaratıcı çalışmaların konusu haline gelmesiyle daha çok tartışılır olmuştur. Günümüzde tartışılan bir konu haline gelmesinin nedeni ise geleneğin kendi tarihi sürecinde dönem dönem itibar kazanması ve kaybetmesi ile doğrudan ilişkili görünmektedir. Geleneğin tarihine göz atıldığında kavramın sosyal bilimler araştırmacıları tarafından çoğunlukla modernizm ile ilişkilendirilerek ele alındığı, buna sebep olan olgunun ise Aydınlanma Çağı, Endüstri Devrimi ve ardından gerçekleşen toplumsal dönüşümler ile geleneğin yeniden tanımlanması olduğu görülmüştür. İlerlemeci bilimsel düşüncenin ön plana çıkmasıyla geçmişi çağrıştıran kavramların olumsuz bir yaklaşımla yeniden değerlendirildiği Aydınlanma döneminde geçmişle en çok ilişkilendirilen kavramlardan biri olan gelenek de Batı düşünce tarihi içinde modernitenin ötekisi kılınmıştır (Özbu-dun, 2005:53).

Geleneğin değer kaybı yaşama süreci modernizmin getirdiği düşünce biçimleri ile gerçekleşirken; modernizm de öncesinden oldukça farklı yeni yaşam biçimlerinin oluşmasına imkân vermiştir. Modernizmin getirdiği yaşam biçimlerinin çeşitli olumsuz etkilerinin ise yaşamın her alanında gelenekle ilgili kaygılara neden olduğu ifade edilmektedir. Sanayileşmenin ve modernleşmenin hızlı temposu insanların geçmişin yavaş ritimlerine, sürekliliğe, toplumsal kaynaşmışlığa ve geleneğe duydukları özlemi daha da yoğunlaştırmıştır (Boym, 2009:15). Modernizmin getirilerinin sonucu olan toplumsal sorunlar özellikle sanat alanında ifade biçimleriyle dile getirilirken gelenek de çalışmaların konusu olarak tekrar yer bulmaya başlamıştır. Modernizmin ötekileştirerek nesneleştirdiği geleneğe tekrar yönelik resimden müziğe, müzikten sinemaya birçok sanat dalını kapsayacak yaygınlığa ulaşmıştır (Yalçın, 2013:173).

Geleneğin ele alınışı ve yorumlanışının yaratıcı alanlarda ve güzel sanatlarda günümüz modern dünyasını anlamlandırmak için başvurulan yollardan biri haline gelmesiyle (Bek, 2008, s. 123) geleneğin nitelikleri, araştırmacı ve akademisyenler tarafından tartışılmaya başlanmıştır. Araştırmacılar geleneğe olan yönelişin ilerleme adına faydalar sağlayacak bir eylem olduğunu sıklıkla dile getirmektedir. Bek'in Aksoy'dan aktardığına göre, "Bir toplumun ana karakterinin oluşumunda "uygarlık" kadar "gelenek" de etkindir ve gerek politik gerek gündelik yaşamda gerekse sanat alanında geleneğin temel alınması başarıyı getirecektir (2008:123)." Aksoy gelenekten yararlanmanın, ölüyü diriltmek, statik kalmak, eskiye bilinçsizce bağlanmak anlamına gelmediğini belirtmektedir (Bek, 2008:123).

Geleneklerin ele alınış biçimleri ile ilgili olarak ise farklı yorumlar ve yöntemlerden söz edilmektedir. Gelenek ile ilinti, kültür mirasına yaratıcı eleştirel bir yaklaşımı da içermektedir. Dilbilim alanında çalışmalar yürüten Aktulum geriye dönük bir okuma yöntemini benimseyerek folklorlaşmış yapıtların durağan anlamlarını belirlemekle yetinmeyip onların devingenliklerini ortaya koymanın öneminden bahsetmiştir (Öztekin, 2013:189). Aktulum'un ifadesiyle; "Basmakalıplaşarak sıradanlaşma, müzeleşme ve unutulma tehlikesiyle yüz yüze bulunan, ulusal kültürü temsil eden yapıtları gündemde tutmanın, sürdürülebilirliklerini sağlamanın en etkili yolu onları yeni bağlamlarda alıntılar yapmak, yeniden kullanmak ya da yeniden yazmaktır" (aktaran Öztekin, 2013:189).

Özellikle edebi eserleri esas alan gelenek analizlerinin ışığında sanatın diğer alanlarında da geleneğe başvurulduğu ifade edilebilir. Postmodernizm tartışmalarının başladığı 1960'lı yıllardan günümüze tartışılacağı gelenekten nasıl ve hangi biçimde yararlanılacağı konusu özellikle mimarlık, iç mimarlık, tekstil ve moda tasarımı gibi tasarım alanlarında önem taşımaktadır. Zira günümüz tüketim kültürü ile yakın ilişki içerisinde olan bu tasarım alanlarının geleneğe yer vermeleri postmodernlik kapsamında değerlendirilebilir, hatta olumsuz tartışmaların odağı haline gelebilir. Bu bağlamda çalışmada toplumların kültüründe bir anlatım dili olan ve kültür aktarıcısı rolü üstlenen folklorla ait her tür ögenin (özellikle geleneksel giyim kuşam) moda tasarımında konu edildiği tespitinden hareket edilmiştir. "Geleneğin yorumlanması" kapsamında değerlendirilen bu konunun, sosyal bilimler alanındaki gelenek değerlendirmeleri esas alınarak incelenmesi uygun görülmüştür.

Moda Tasarımında Geleneğin Yorumlanması ve Ulusal Kimlik

Moda, küresel bir sektör olarak özellikle tekstil ve giyim alanında önemli bir ekonomik paydaya sahiptir. Oluşan rekabetçi ortamda özgün stiller, tasarımın öğeleri aracılığıyla bir bütün halinde tanıtılmakta, bu önemli pazarda yer almaya çalışılmaktadır. Ülkelerin ekonomik politikaları arasında yer alan moda pazarı, kişisel tasarımcı üsluplarının dışında ülkenin kendi üslubunu ve kimliğini yansıtmakla bütüncül bir tasarım anlayışının konuları üzerinde durmaktadır. Kısacası bir ürünün renk, biçim, düzen ilişkisine bakılarak bu ürünün nereye ait olduğu konusunda fikir edinilmesi, o ürünün aidiyetini tanımlanabilir kılmaktadır. Bu bir anlamda ulusal kimliğin tasarım ürünler üzerinden okunur olma durumudur. Bu durum, ulusal kimliğin ulusların aidiyetlerinin tanımlanmasında belirleyici bir unsur olması ve uluslararası düzeyde bir iletişim aracı olarak kabul edilmesi ile yakın ilişki içindedir. Şimşek ve Ilgaz (2007:195), ulusal kimliğin ait olduğu toplumun kültür kaynaklarından bazılarının seçimi ile oluşturulduğunu, Martinez ise modern dünyada ulusların ulusal kimliklerini diğer toplumlarla bir iletişim aracı olarak kullandıklarını belirtmektedir (2016:2). Bu görüşleri çok benzer bir şekilde ifade eden Triandafyllidou da (1998:595) ulusal kimliği ulusları diğer uluslardan farklılaştırma aracı olarak tanımlamaktadır.

Bu bağlamda moda aracılığıyla yaratılan imajın, ulusal kimliği tanımlayan bir araç olarak uluslararası düzeyde diğer ülkeler ile iletişimini sağlama işlevi gördüğü söylenebilir. Reinach modanın, ülkelerin "elçisi" olarak görülebileceğini (2011: 270), Smelik de ülkelerin yaratıcı endüstrilerini desteklemenin bir yolu olarak modanın ulusal politikalarda rol oynadığını ve ülkelere ekonomik güç sağladığını ifade etmektedir (2017:11). Ülkeler tasarım konusuna ağırlık verip moda haftaları gibi etkinliklerle turizm gücü ve moda başkentleri yaratmaya çalışmaktadır. Örneğin 1980'li yıllarda Japon tasarımcıların başarısının ardından Tokyo'nun bir moda başkenti olarak görülmeye başlanması yeni moda merkezleri söylemini ortaya çıkarmıştır (Skov, 2011:140). Japon devrimi olarak adlandırılan bu gelişmenin ardından birçok ülke için ulusal modaya ağırlık vermek önemli bir gündem olmuştur.

Moda tasarımında gelenek ve kültürel mirastan 19. Yüzyıl sonlarında da yararlanılmıştır. Bu dönemde artan deniz aşırı seyahatler sonucunda keşfedilen yeni kültürler, gelenekler ve farklı malzemeler Avrupalı tasarımcılar için ilham kaynağı olmuştur. Avrupa sanatında etkili olan ve bu dönemde ortaya çıkan Oryantalizm akımı, dönemin giyim modasını da etkilemiş, moda dergilerinde azımsanmayacak sayıda Doğu'ya özgü giyim kuşam öğelerine yer verildiği görülmüştür (Koca ve Koç, 2019:4). 19. Yüzyılda dönemin doğal akışı gereği ortaya çıkan gelenek ve kültürel mirastan moda tasarımında yararlanma 20. Yüzyılda farklı gerekçelerle gerçekleşmiştir. Moda tasarımcıları, sadece

kendi geleneksel kültür öğelerinden yararlanmamış, başka kültürlerin değerlerine de sembolik olarak başvurmuş ve geleneği yorumlamışlardır. İlhamını tarihi veya kültürel kaynaklardan alan moda tasarımcıları için başka kültürlerin geleneksel öğelerine yönelim 1960'lı yıllarda artış göstermiştir (Teunissen, 2005:13). Birbirlerinden bağımsız örnekler olarak tasarımcı Yves Saint Laurent'ın 1965 tarihli matruşka bebeklerinden esinlendiği koleksiyon parçaları, Jean Paul Gaultier'in farklı ülkelerin geleneksel kültür öğelerinden esinlendiği koleksiyonları ve yine kavramsal çalışmalar yürüten tasarımcı Hüseyin Çağlayan'ın "Ambimorphous" koleksiyonu moda tasarımında geleneğin yorumlanması sayısız örneklerinden birkaçını oluşturmaktadır (Museeyslparis, 2020; Jennings, 2011:13; Teunissen, 2005:19).

Tasarımcıların kendi kültürlerini yorumlamalarının çeşitli gerekçelerle gerçekleştiği görülmektedir. Teunissen bu gerekçelerden birisini; "moda endüstrisinin gelişmesi ve üretimin düşük maliyetli ülkelere kaymasıyla giyim ürünlerinin kalitesindeki düşüşün tasarımcılara büyük ölçekli üretimler sebebiyle geleneksel bilgi ve zanaatın kaybolacağı korkusunu yaşatması" olarak tanımlar (2005:21). Bir başka gerekçe ise moda tasarımcılarının giderek artan bir hızla ulusal miraslarını/geleneklerini başarılı bir pazarlama aracı olarak markalamalarıdır. Bu durum son derece rekabetçi uluslararası moda pazarında tasarımcılara farklı bir statü sağlamak ve aynı zamanda ulusal kimliğin değerini yükseltmelerine olan katkıları nedeniyle onları başarılı kılmaktadır (Craik ve Jansen, 2015:1).

Tasarımcıların duydukları kültürel kaygının ve tanınırlık kazanma arzularının yanında moda hiyerarşisi içindeki konumlandırılmalarının da geleneği yorumlama pratikleri üzerinde etkili olduğu ve tasarımcının Batılı bir tasarımcı olmaması halinde ister istemez bir ulusal moda tartışmasının içine yerleştirildiği görülmektedir. Batılı olmayan tasarımcılar kültürel miraslarını ilham kaynağı olarak kullandıklarında bu durum "geleneksel kimlik" olarak kabul edilirken, Batılı moda tasarımcıları kültürel miraslarını markalaştırdıklarında "moda kimliği" olarak kabul edilmektedir (Craik ve Jansen, 2015:1). Yine, Batılı olmayan moda tasarımcıları çalışmalarıyla Batılı moda estetiğini birleştirdiklerinde çoğunlukla Batılılaşma ve yerel kültür kaybı olarak algılanırken Batılı moda tasarımcıları ilham almak için Batılı olmayan kültürlerle yöneldiklerinde yenilikçi ve modaya uygun olarak görülmektedir (Jansen ve Craik, 2016:4).

Bu tartışmalar süregelirken "Batılı olmayan" tasarımcıların tam da Avrupa'nın moda merkezi olan Paris'te kendi ulusal kimlikleri ile yer almalarıyla gelenek, moda ve ulusal kimlik tartışmalarının büyük ölçüde modanın ekonomik gücüne bağlı olarak küresel bir boyuta evrildiği ifade edilebilir. Dünyanın pek çok ülkesinde moda tasarımcıları sektörde yer alabilmek, farklı ve özgün olanı tasarlayabilmek adına kendi kültürel miras ve geleneklerine başvurmuşlardır. Çalışmanın bu kısmında yukarıda bahsedilen etmenler ışığında; geleneğin yorumlanması ve ulusal moda kimliği yaratılması konusu, Japonya örneğinde temellendirilerek ele alınmış, Hollandalı, Faslı, Güney Afrikalı ve Çinli moda tasarımcılarının çalışmaları üzerinden analiz edilmiştir.

Japonya ve Diğer Ülke Örnekleri

1970'li ve 80'li yıllara kadar Avrupa merkezli moda tasarımı alanı kendi çağının klasizmini yaşamıştır. 19. Yüzyıl başında ortaya çıkan Arts & Crafts akımının temsilcileri endüstriyel gelişmelerin kültüre ait tüm öğeleri değişime uğratacağı ve bunları unutturacağı endişesiyle bir manifesto yayınlamıştır. Bu manifesto kapsamında gelişen tasarım önerileri kültürün ve geleneğin korunmasında etkili olmuştur. Avrupa merkezli moda tasarımının gelişimi de bu kapsamda geleneksel giysi formları üzerinden yeni önermeler ve malzemelerle gerçekleşmiştir. Gerçekleştiği dönemde zamanın ruhuna

uygun olarak görevini yerine getiren bu tutum, gelişen yeni bileşenlerin etkisiyle de zamanla moda tasarımında, tasarım anlamında klasik bir döngünün başlamasına neden olmuş ve ardından bir tür tikanıklığa dönüşmüştür. Tasarım adına yaşanan tikanıklık 1980’li yıllara kadar sürmüş, bu durum Japon tasarımcıların Paris’te koleksiyonlarını sergilemeye başlamalarıyla sona ermiştir. Avrupa moda dünyasına tasarım bakımından oldukça farklı bir soluk getirdikleri ve kuvvetli bir etki yarattıkları bilinen Japon tasarımcılar moda tasarımında kullanımı ilk defa görülen yapı sökülme modada alışlageldik stilleri, düşünme biçimleri ve inançları yıkmış (Kawamura, 2004:164), kendilerinden sonra gelen sayısız tasarımcı için ilham kaynağı olmuşlardır (English, 2011:40). Tasarımcıların çalışmalarında geleneksel giysilerin katlılık ve formsuzluk gibi biçimsel özelliklerine, geleneksel materyallere, geleneksel sanatlara ve geleneksel yaşayış biçimlerine yer verdikleri görülmektedir. Japon tasarımcılar geleneksel giysilerin özelliklerinden olan; malzemenin bütünlüğüne saygı duyma, giysinin cinsiyetsizliği ve bedenle giysi arasındaki boşluk gibi kavramsal temellerle tasarımlarını şekillendirmişlerdir (Kawamura, 2004:164).

Tasarımcıların Avrupa’da elde etmiş oldukları başarı Tokyo’yu bir moda başkentine çevirdiği gibi Japonya’ya moda için kültürel bir lider olarak statü sağlamış yani bir moda otoritesi olma gücü vermiştir (Kondo, 2014: 55). Ayrıca Japonya’nın saygınlık kazanan ulusal moda kimliği ile Japon tasarımcılar kendilerinden sonra gelen Japon tasarımcıların da saygın tasarımcılar olarak görülmesinde etkili rol oynamışlardır (Kawamura, 2004:164). Bunun yanında tasarımcıların geliştirdiği “Japon modası” olarak tanımlanan stil de (Skov, 1996:140) Japon moda kimliğini güçlendiren bir unsur olarak yerini almıştır.



Resim 1. Comme des Garçons 1983-84 Sonbahar/Kış koleksiyonundan geleneksel Japon seyahat giysilerinin özelliklerini taşıyan tasarımları, (Mills, 2010)

Japon tasarımcıların yarattığı çok yönlü etkinin ışığında, 1980 sonrasında çeşitli ülkelerden tasarımcıların çalışmalarında geleneksel kültür öğelerine yer verdikleri görülmektedir. Bu bağlamda öncelikle Hollandalı tasarımcılara bakıldığında bu tasarımcıların 1990’lı yıllara kadar Paris modasının etkisiyle tasarımlarını şekillendirdikleri, 1990’lı yıllarda ise yeni nesil tasarımcıların “Hollanda modernizmi” olarak adlandırılan bir tarz geliştirdikleri ve bu tarz ile uluslararası düzeyde tanınırlık kazandıkları bilin-

mektedir (Teunissen, 2011:159). Fakat farklı stillere sahip tasarımcıların özellikle 21. yüzyılın başlangıcı ile Hollanda geleneksel kültüründen esinlenmeye başladıkları görülmektedir.¹ Buna örnek olarak tasarımcı Van Benthum verilebilir. Tasarımcının 2008 yılında sergilediği koleksiyonunda Hollanda’da bir yaşam biçimi olan balıkçılıktan yola çıktığı ve tasarımlarında geleneksel balıkçı giysilerinin biçimsel özelliklerinden esinlendiği görülmektedir (Resim 2).



Resim 2. Francisco van Benthum, 2008/2009 “Hope” koleksiyonundan bir görünüm (<https://www.teampeterstigter.com/amsterdam/francisco-van-benthum-alexander-slobbe-catwalk-show>, **Erişim tarihi:** 05.03.2020)

Fas örneğine bakıldığında Faslı tasarımcıların 1950’li yıllardan 1990’lı yıllara kadar açık bir şekilde Faslı öğeler taşıyan tasarımlar ile Fas modasını şekillendirdikleri görülmektedir. Fakat 21. yüzyılın başında ortaya çıkan ve giysiyi sanatsal ifade aracı olarak gören yeni nesil Faslı tasarımcılar müşterileri için giysiler tasarlayan önceki tasarımcılardan farklı şekilde konumlandırılmaktadır (Jansen, 2013:168). Örneğin tasarımlarında yerel malzemeleri kullanan Amir’in çalışmalarında sanatsal ifade biçimlerine başvurduğu görülmektedir (Kutesko, 2013). Ayrıca tasarımcı Ifrach’ın Fas’a ait geleneksel öğelere ve Batılı giyim tarzlarına birlikte yer verdiği koleksiyonları dikkat çekicidir (Jansen, 2014:144). Tasarımcı Bendriouich ise genellikle kimlikle ilgili temaları ve ülkesinin geçmişini ele alırken geleneksel sembollerini dönüştürerek yorumlamakta ve çeşitli projelerde, koleksiyonlarda yerel zanaatkarlar ile çalışmaktadır.



Resim 3. Art/C, “Love, don’t know?” 2019 Yaz koleksiyonunda iki görünüm (<https://www.maisonartc.com/newseditorials>, **Erişim tarihi:** 08.04.2020)

Güney Afrikalı tasarımcıların ise son yıllarda, hızla gelişen Afrika moda endüstrisi içerisinde ön plana çıktıkları görülmektedir (Langevang, 2016:893). Bu tasarımcılar kıta üzerindeki çeşitli yerel kültürlerden esinlenirken Güney Afrika topluluklarının geleneksel kültür öğelerine de tasarımlarında sıklıkla yer vermektedirler. Bu tasarımcılara örnek olarak yerel toplulukları destekleyen ve yerel kültürlerin adetlerini, üretim tekniklerini ve estetiğini yorumlayan tasarımcı Laduma gösterilebilir (Rovine, 2015:122). Tasarımcı Fassler da Batılı stilleri takip etmekte, imzası haline getirdiği leopar baskısını geleneksel öğelerle, kumaşlarla ve desenlerle bir arada yorumlamaktadır. Yine Sun Goddess markasının tasarımlarında da geleneksel giysi öğelerinin ve boncuk işi gibi geleneksel tekniklerin çağdaş yorumlamaları görülmektedir. Araştırmacı Rovine, bazı Afrikalı tasarımcıların zaman zaman daha soyut yaklaşımlar sergilediklerini belirtmekte, “kavramsal Afrika modası” olarak adlandırdığı bu eğilimi Güney Afrikalı tasarımcılar üzerinden de örneklemektedir (2010:98). Bu tasarımcılara örnek olarak performans sanatı çalışmaları ve heykelsi giysileri ile tanınan Strangelove’ın da kendi toplumlarının geçmişiyle ilişki kurmak için geleneksel referanslara temas ettiği görülmektedir.



Resim 4. Sun Goddess, Audi Joburg Moda Haftası, 2007

(<https://ladybrille.com/audi-joburg-fashion-week-review/> **Erişim tarihi:** 07.04.2020)

Çin örneğinde ise ülkenin 1980’lı yıllardaki dışa kapalılığının ardından Çinli tasarımcıların devlet medyasının ürettiği milliyetçi duyguların etkisiyle ulusal ve geleneksel kültür öğelerinden yaygın olarak ilham aldıkları görülmüştür (Reinach, 2010:1221). Günümüzde ise Asyalı tasarımcıların benimsediği yaklaşımlardan biri olarak görülen egzotik simgelerin kullanımı, Çinli tasarımcılar arasında gittikçe azalıyor gibi görünmektedir. Yeni nesil Çinli tasarımcıların güncel Çin kültüründen öğelere yer verme ve Çin felsefesine yoğunlaşma gibi sıklıkla başvurdukları yaklaşımların ikisinde de (Tsui, 2013:591) geleneksel öğelerin zaman zaman yer aldığı fakat bu yorumların daha soyut biçimlerde gerçekleştiği görülmektedir. Buna örnek olarak çeşitli koleksiyonlarında geleneksel kültür öğelerini tasarımlarına uyarlayan tasarımcı Cheng verilebilir (Lindgren, 2015:67). Tasarımcı Ma Ke’nin Çin’in çeşitli bölgelerinde elde boyama, dokuma ve işleme yapan yerel zanaatkarların üretimlerinden yararlandığı görülmektedir (Tsui, 2013:584). Tasarımcı Huishan de, kimi çalışmalarında bazen açıkça bazen de üstü kapalı biçimlerde geleneksel öğeleri kullanmaktadır.



Resim 5 . Ma ke'nin “Wuyong” projesinin 2007 koleksiyonundan bir görünüm (Oppenheim, 2008)

Ülke örneklerindeki tasarımcılar incelendiğinde geleneğin yorumlanma biçimlerinin, Japon tasarımcıların büyük ölçüdeki etkisiyle de, zaman içerisinde egzotikleştirici ve oto-egzotikleştirici² bakıştan kurtulmaya doğru değişim gösterdiği görülmektedir. Yeni nesil Faslı, Güney Afrikalı ve Çinli tasarımcıların günümüzde geleneksel öğeleri dekoratif amaçlı semboller olarak kullanmanın ötesinde kendilerini kültürlerinin daha derin anlamlarıyla temsil etmek istediklerini söylemek mümkün olmaktadır. Jansen, Faslı tasarımcıların tasarım anlayışlarıyla oryantalizmden ve self-oryantalizmden kopma arzularını gösterdiklerini (2013:171), Rovine; Güney Afrikalı tasarımcıların yoğun bir biçimde Afrika tarihine ve kültürüne referanslar verdiğini (2015:191), Lindgren ise yeni nesil Çinli tasarımcıların önceki tasarımcı neslinin aksine Çin'in kültürel mirasıyla içten bir şekilde ilgilendiklerini ifade etmektedir (2015:67). Hollandalı tasarımcılar örneğinde geleneğin yorumlanmasının ise diğer tasarımcı örneklerinden daha farklı şekilde değişim gösterdiği görülmektedir. Bu noktada modada Hollanda Modernizmini, güçlü ve canlı Hollanda tasarım geleneğinin ve zihniyetinin ayrılmaz bir parçası olarak gören Teunissen'in görüşüne dikkat edilmelidir. Teunissen'in (2011:159), Hollanda'nın modernist tasarım anlayışını şekillendiren modernizmi de gelenek olarak değerlendirdiği görülmektedir. Bu durumda moda tasarımında önceleri yalnızca modernist tarzlarıyla tanınan Hollandalı tasarımcıların Hollanda'ya ait geleneksel öğelere yönelişlerinin, geleneğin yorumlanma biçimlerinin değişimi olarak değerlendirilmesi mümkün olabilmektedir.

Geleneğin Yorumlanması ve Ulusal Moda Kimliği

Ülkelerin moda kimliklerinin belirlenmesinde, tasarımcıların geleneği nasıl yorumladıkları ve bu yorumun her ülkenin kendi moda kimliğinde gerçekleşme biçimi ele alınan örnek ülkeler özelinde şöyle incelenebilir; uzun yıllar boyunca Paris modasının etkisi altında gelişen Hollanda modası, 1960'lı yıllardan bu yana özellikle 1990'lı yıllarda büyük bir sıçrama yaparak merkezi modadan bağımsızlaşmış ve böylece ülkenin moda kimliğinden söz edilmeye başlanmıştır (Feitsma, 2009:13). 21. yüzyılın başında Hollanda'da kendine özgü ve benzersiz bir moda kimliği inşasında kültürel miras baskın

bir rol oynamıştır (Jansen ve Feitsma, 2014: 9). Hollandalı tasarımcılar bu yıllarda Paris modası ve giyimi üzerinde kendi özgün ulusal karakterlerinden esinlenerek yeni bir modern tarz ve yaklaşım geliştirmişlerdir (Teunissen, 2011: 159). Tasarımcıların Paris'te tanınırlık kazanmasıyla modernist Hollanda modasının tanınırlığı artmıştır (Teunissen, 2011:159). Bireysel bir tasarım kimliği inşa etmek adına yerel öğeleri modernize ederek ve yeniden icat ederek geleneği yorumlayan Hollandalı tasarımcılar, bu şekilde ulusal moda kimliğini de yeniden oluşturmuşlardır (Jansen ve Feitsma, 2014: 9).

Fas örneğinde ise; 1956 yılına kadar Fransa'nın hakimiyetinde olan ülkenin sanatçıları, geliştirilmek istenen yeni ulusal kimlikte Arap-Müslüman kültürü vurgusunu desteklemek adına bu kültürün simgelerine çalışmalarında sıklıkla yer vermişlerdir (Jansen, 2014:144). Faslı moda tasarımcıları da ulusal kimliğin dönüşümüne destek vermek amacıyla geliştirilen politikalara uyum sağlayarak geleneksel öğeleri tasarımlarında bolca ve açıkça kullanmışlardır. Bu yaklaşımların daha geleneksel ve egzotik bir imaj yarattığı görülürken, 21. yüzyılın yeni nesil tasarımcıları kendi stillerinde ulusal moda kimliğini yeniden inşa etmişlerdir (Jansen ve Feitsma, 2014:8). Bu tasarımcılar geleneğe ve kültüre yaklaşımlarıyla ülkenin moda kimliğinin Faslılığa daha az bağlı fakat uluslararası moda diyalogu ile daha ilişkili bir tasarım diline dönüşmesinde rol oynamışlardır (Michalove, 2014:11).

Diğer Afrika ülkeleriyle sömürge tarihini paylaşan Güney Afrika için de 1990'lı yıllarda sonlanan ırk ayrımcılığı dönemi sonrası oluşturulan yeni ulusal kimlik söylemleri, sanatsal alanların yanında tasarımın ve modanın konusu haline gelmiştir. Tasarımcıların yerel kültürlerin geleneklerini yorumladıkları ve geçmişe vurgu yaptıkları tasarım anlayışlarıyla ulusal kimlik söylemini destekledikleri görülmektedir (Rovine, 2015:196). Rovine'in belirttiğine göre; Güney Afrikalı tasarımcılar çalışmalarında yoğun olarak kavramsal yaklaşıma da başvurmuşlardır (Rovine, 2015:165). Buradan kavramsal yaklaşımlarla etnik çeşitliliğe ve ayrımcılık geçmişine vurgu yapan tasarımcıların, Güney Afrika modasının ayırt edici yapısının güçlenmesine katkıda bulunduğunu söylemek mümkün olabilmektedir.

Seksenli yıllardan beri dünyanın önemli giyim ihracatçılarından olan Çin'in moda imajı, egzotik sembollerle donatılan tasarımlarla şekillenmiştir (Reinach, 2010:1221). 1990'lı yıllara gelindiğinde ise yaratıcılığın ön plana çıktığı sektörde kalıplaşmış Çinli imajının devam ettirilmesi ülke modasının gelişmesi adına bir engel olarak görülmüştür. Yeni nesil tasarımcılar uluslararası pazarda kendilerini farklılaştırmak için Çinliliklerini üstü kapalı şekilde ortaya koyan tasarımlara yönelmişlerdir. Böylece ülkenin ulusal moda kimliğini belirleyen konular kavramsal temalara dönüşmüş, geleneksel kültür öğeleri bu yeni temalarla ele alınır olmuştur (Tsui, 2013:580). Günümüzde giderek artan bir hızla "Made in China" imajı "Created in China" imajı ile değiştirilmekte ve Çin moda üreten bir ülke olarak tanınırlık kazanmaktadır (Keane, 2007:75).

Moda tasarımcılarının geleneği yorumlama aşamasında, kültürün özümsemesi ve kavramsal olarak ele alınması yönündeki gösterdikleri tavır, ulusal moda kimliklerinde yukarıda ifade edilen benzer değişimlerin görülmesine neden olmaktadır.

Sözgelimi Güney Afrika'da moda tasarımında geleneğin yorumlanması, ulusal kimliğin ulusal moda kimliği aracılığıyla desteklenmesi anlamına gelmektedir. Çin'de ise moda sektöründe tasarım gücünün ağırlık kazanmasında ve Çin'in tasarım üreten bir merkeze dönüşmesinde doğrudan etkilidir. Bunun yanında Faslı tasarımcılar yeni yaklaşımlarıyla sadece geleneksellikten oluşmayan fakat kültürün özünü de koruyan bir moda kimliği inşasına katkı sağlamaktadır. Hollandalı tasarımcılar da geleneksel öğeleri

yorumlayarak modernist moda kimliğini, Hollanda tarihine ve kültürüne vurgu yapan farklı bir moda kimliğine dönüştürmektedir.

Yukarıda incelenen örneklerden hareketle tasarımcıların gelenekten yararlanarak ulusal kimliği inşa etme çabalarının geleneksel kültürün kendisi üzerinde de etkili olduğunu söylemek mümkün olmaktadır. Smelik bu gelişmeleri “küreselleşme” kapsamında ele alarak, geleneği geçmişin değişmeyen bir motifi olarak görmek yerine onu küresel eğilimlerin ve süregelen yeniliklerin bir birleşimi olarak değerlendirmektedir (2017:14). Smelik ayrıca “Küresel kendini yereli tekrar icat ederken bulmuştur” ifadesiyle tasarımcıların küreselleşmeyi hedefleyen yaklaşımının geleneğin sürdürülmesiyle sonuçlandığını belirtmektedir (Smelik, 2019:21). Burada “yerel” den kastedilenin geleneksel kültür olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Sonuç

Endüstri devrimi sonrasında 19. Yüzyılın başından 21. Yüzyıla kadar olan süreçte Avrupa merkezli gelişen moda, Jansen ve Craik’in de işaret ettiği gibi başlangıçta ve sonrasında uzun süre boyunca Avrupa’ya özenen ve kendi yerel davranış biçimleri ile şekillenen bir giyim kültürünün oluşmasında etkili olmuştur. İçinde bulunduğumuz yüzyılda ülkelerin kendi ekonomileri için önem taşımaya başlayan tasarım ve özellikle moda tasarımı alanı öncelikli alanlar haline gelmiştir. Bu kez ülkeler küresel moda pazarında yer alabilmek için kendi kültürlerine, geleneklerine atıfta bulunan bir ulusal kimlik inşa etme yönünde çaba sarf etmeye başlamıştır.

Uluslararası düzeyde kimlik yaratımı konusu güncelliğini korurken Avrupa moda sahnesinin 1980’li yıllarda yaşadığı değişim ise modanın çehresini küresel düzeyde dönüşüme uğratmıştır. Avrupa’nın endüstri devriminden sonraki gelişim tarihinde kendi geleneklerinden yola çıkarak 1980’li yıllara kadar klasik bir biçimde devam eden tasarım anlayışı yine geleneksel bir tavırdan yola çıkan Japon kültürünün temsilcileri olan Japon tasarımcılarla alt üst olmuş, Avrupa merkezli tasarım anlayışı, kendi kültürünü hazmetmiş ve çağdaş sanat akımlarıyla entegre olmayı başarabilmiş Japon tasarım kültürüyle karşı karşıya gelmiştir. Farklı bir geleneksel kültürden süzülmuş ve 20. yüzyılın çarpıcı, ezber bozan dekonstrüktivist sanat akımıyla yoğurulmuş rafine bir tasarım anlayışıyla varlığını gösteren Japon tasarımcılar, moda endüstrisinin değişikliğe olan ihtiyacı dışında yorumlanabilecek olan “insanın değişikliğe olan ihtiyacı”na yanıt vermişlerdir.

Japon tasarımcıların yenilikçi modellerinden ve tasarım anlayışlarının ulusal moda kimliği üzerindeki etkisinden ilham alan tasarımcılar da geleneği yorumlama davranışlarında farklı yaklaşımlar sergilemişlerdir. Tasarımcıların moda tasarımında geleneği yorumlayarak kendi geleneksel kültürleriyle etkileşime geçme yollarının çeşitli olduğu görülmektedir. Bu konuya ulusal moda kimliği açısından bakıldığında ise; geleneğin yorumlanmasının değişimine paralel olarak bu kimliğin şekillenmesinin de toplumların değişim süreçlerine özel olduğu ifade edilebilir.

Ele alınan ülkelerin tasarımcılarının geleneği yorumlama biçimleri incelendiğinde, her ülke örneğinde ortak şekilde egzotikleştirici bakıştan kurtulmaya çalıştıkları ve tasarımlarında kendi kültürlerinin daha derin anlamlarına yer verdikleri görülmektedir. Tasarımcıların kültürü özümsemesi ve kavramsal olarak ele alması biçiminde görülen geleneği yorumlama biçimleri, ulusal moda kimliklerinde de değişimlerin görülmesine neden olmaktadır. Geleneğin yorumlanmasının uluslararası moda sahnesinde tasarımcıları “farklı” ve bu nedenle başarılı kıldığı, bir yandan da ulusal kimliği öne çıkarılması aracılığıyla ulusal moda kimliklerine etki ettiği ifade edilebilir. Moda tasarımında geleneğin yorumlanması kimi ülke için ulusal kimliğin ulusal moda kimliği aracılığıyla

desteklenmesi anlamına gelirken kimi ülke için imaj anlamında bir değişime araç olduğu düşünülebilir.

Geleneğin yorumlanmasının etkileri ile ilgili bulunan verilerin yanında bu eylemin kültürün kendisi üzerinde de çeşitli etkileri olduğuna dair sonuçlara ulaşılmıştır. Sme-lik'ten hareketle; tasarımcılar tarafından yorumlanan gelenek bir anlamda küreselleşme- nin kapsamına girerken, moda tasarımında yeniden konu edilerek tartışmaya açılmakta ve böylece bir devinim sürecine dahil edilmektedir. Çalışmadan elde edilen bulgular ışığında tasarımcıların özellikle uluslararası düzeyde tanınır olma amacıyla gerçekleştirdikleri tasarımlarında geleneği daha yenilikçi yorumlarla yansıttıkları ve böylece gele- neğin aktarımında rol aldıkları ifade edilebilir. Yine bu bağlamda yukarıdaki ülke ve tasarımcı örneklerinden de görüldüğü üzere kültürle esaslı bir etkileşimin geleneksel kültürün devamlılığına doğrudan katkı sağladığını söylemek mümkün olmaktadır. Ayrıca, geleneklerden yararlanmanın “geçmişe takılı kalmak ve geri kalmak” anlamına gel- mediğini belirten Artun'un görüşünden hareketle moda tasarımında da geleneklerden yararlanmanın geçmişe takılı kalmak anlamına gelmediğini ifade etmek mümkün hale gelmektedir.

Sonuç olarak; moda tasarımında “geleneğin yorumlanması”nın, tasarımda bir çıkış yolu olarak benimsendiği ve böylece özgün bir tarz yaratımıyla ulusal aidiyet oluşturma- yı amaçlayan tasarımın temellendirilmesinde sağlam bir dayanak olduğu görülmek- tedir. Ayrıca geleneğin yorumlanmasının; geleneğin devamlılığının sağlanmasına ve tasarımcının/ülkelerin uluslararası tasarım platformlarında ulusal tanınırlılığının sağ- lanmasına katkı verdiği ifade edilebilmektedir. Bir anlamda ulusal kimlik öğeleriyle oluşturulabilen ulusal moda, geleneğin yorumlanmasına imkân vererek geleneğin aktarımı için uygun bir ortama dönüşmektedir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %50; İkinci Yazar %50.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NOTLAR

1. Hollandalı tasarım ikilisi Viktor & Rolf 'un çeşitli geleneksel öğelere yer verdikleri Fashion Show koleksiyonu- na göz atılabilir. Spijkers & Spijkers markasının geleneksel duvar çinilerini yorumladığı, denizcilikle ilgili bir halk şarkısından yola çıkmış olduğu koleksiyonundaki tasarımlar da geleneğin yorumlanmasına örnek teşkil et- mektedir.
2. “Oto-egzotizm”in moda alanındaki kullanımına Dorianne Kondo'nun “About Face: Performing Race in Fashion and Theater” isimli çalışmasından göz atılabilir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*. Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Arnold, R. (2009). *Fashion: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Artun, E. (2014). *Ansiklopedik Halkbilimi / Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Bek, G. (2008). Çağdaş Türk Sanatında “Ulusallık / Evrensellik” Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 117-130.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (Çev: Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Craik, J., & Jansen, M. A. (2015). Constructing National Fashion Identities. *International Journal of Fashion Studies*, 3-8.
- Çalışlar, A. (1983). *Ansiklopedik Kültür Sözlüğü*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Ekici, M. (2008). Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme. *Milli Folklor* (80), 33-38.
- English, B. (2011). Sartorial Deconstruction: The Nature of Conceptualism in Postmodernist Japanese Fashion Design. *The International Journal of the Humanities*, 81-85.
- Feitsma, M. (2009). Don't Dress to Impress: The Dutch Fashion Mentality. *Fashion: Exploring critical issues*.
- Güldü, Ö. (2019, 11 21). https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/88342/mod_resource/content/1/KONU%201.pdf adresinden alındı
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*.

- Hobsbawm, E. (2006). *Gelenekleri İcat Etmek*. E. Hobsbawm, & T. Ranger içinde, *Geleneğin İcadı*. (Çev. Mehmet Murat Şahin) (s. 1-18). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Jansen, M. A. (2013). *Three Generations of Moroccan Fashion Designers Negotiating Local and Global Identity*. R. Fisher, L. Howard, & K. Monteith içinde, *Fashioning Identities: Cultures of Exchange* (s. 161-180). Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Jansen, M. A. (2014). *Defining Moroccanness: Aesthetics and Politics in Contemporary Moroccan Fashion Design*. SOAS. London.
- Jansen, M. A. & Craik, J. (2016). *Modern Fashion Traditions: Negotiating Tradition and Modernity through Fashion*. Londra: Bloomsbury Academic.
- Jansen, M. A., & Feitsma, M. (2014). Tradition or Fashion? Comparing National Fashion Identities in Morocco and the Netherlands. *Fashion Colloquia 2014/15: New Conversations in Fashion*, (s. 1-12). Amsterdam.
- Jennings, H. (2011). *New African Fashion*. Prestel.
- Kawamura, Y. (2004). *The Japanese Revolution in Paris Fashion*. Oxford: Berg Publishers.
- Keane, M. (2007). *Created in China: The great new leap forward*. London: Routledge.
- Koç, F. & Koca, E. (2019). Modanın Beslendiği Oryantalist Ögeler: 1910-1920 Yılları Vogue Dergi Kapakları Örneği. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(10), 1-15.
- Kondo, D. (2014). *About Face: Performing Race in Fashion and Theater*. London: Routledge.
- Kutesko, E. (2013). *Moroccan Fashion Designers*. J. B. Eicher, & D. H. Ross içinde, *Berg Encyclopedia of Dress and Fashion: Africa*. Oxford: Berg Publishers.
- Langevang, T. (2016). *Fashioning the Future: Entrepreneurship in Africa's Emerging Fashion Industry*. Center for Business and Development Studies: Working Paper Series, 1-39.
- Lindgren, T. (2015). How do Chinese Fashion Designers Become Global Fashion Leaders? A New Perspective on Legitimation in China's Fashion System. *International Journal of Fashion Studies*, 63-75.
- Martinez, J.-G. (2016). *Design and National Identity*. London: Bloomsbury Publishing.
- Michalove, L. (2014). *Who Are You Wearing? A study of Moroccan fashion discourse, identity performance, and social change*. Independent Study Project (ISP) Collection, 1-36.
- Mills, H. (2010). *Future Beauty: 30 Years Of Japanese Fashion, London. Arts Thread*. <https://www.artstthread.com/news/future-beauty-30-years-of-japanese-fashion-london/> (Erişim tarihi: 17.12.2019)
- Oppenheim, L. (2008) *Ma-Ke: Wu Yong Collection. Cool Hunting*. <https://coolhunting.com/style/ma-ke-wu-yong-u/> (Erişim tarihi: 2020, Şubat 12)
- Özbudun, S. (2005). *Küreselleşme ve Geleneği Yeniden Düşünmek*. B. Kümbetoğlu, & H. B. Gedik içinde, *Gelenekten Geleceğe Antropoloji* (s. 51-72). İstanbul: Epsilon Yayınevi.
- Öztekin, Ö. (2013). Folklor ve Metinlerarasılık. *Millî Folklor*, 185-204.
- Reinach, S. S. (2010). Review of Chinese Fashion: from Mao to Now. *The Journal of Asian Studies*, 1221-1222.
- Reinach, S. S. (2011). National Identities and International Recognition. *Fashion Theory*, 267-272.
- Rovine, V. L. (2015). *African Fashion, Global Style: Histories, Innovations and Ideas You Can Wear*. Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press.
- Shils, E. (2003). Gelenek. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*(25), 101-131.
- Skov, L. (1996). Fashion Trends, Japonisme and Postmodernism: Or "What is so Japanese about Comme des Garçons?". *Theory, Culture & Society*, 129-151.
- Skov, L. (2011). *Dreams of Small Nations in a Polycentric Fashion World*. *Fashion Theory*, 137-156.
- Smelik, A. (2017). *Introduction: The Paradoxes of Dutch Fashion*. A. S. (Editör) içinde, *Delft Blue to Denim Blue* (s. 3-26). Londra: I.B.Tauris & Co.
- Smelik, A. (2019). Fashion Matters: The 'Glocal' Mix of Dutch Fashion. *ZoneModa Journal*, 17-31.
- Şimşek, U. ve İlgaz, S. (2007). Küreselleşme ve Ulusal Kimlik. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 189-199.
- Teunissen, J. (2005). *Global Fashion Local Tradition: On the Globalization of Fashion*. J. Teunissen, & J. (. Brand içinde, *Global Fashion Local Tradition: On the Globalization of Fashion* (s. 8-23). Amsterdam: Terra Publishers.
- Teunissen, J. (2011). Deconstructing Belgian and Dutch Fashion Dreams: From Global Trends to Local Crafts. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, 157-176.
- Triandafyllidou, A. (1998). *National Identity and the 'Other'*. *Ethnic and Racial Studies*, 593-612.
- Tsui, C. (2013). *From Symbols to Spirit: Changing Conceptions of National Identity in Chinese Fashion*. *Fashion Theory*, 579-604.
- Yalçın, F. (2013). Postmodern Dünyada Geleneğin Yeniden İnşası Ya Da Ticari Bir Meta Olarak Keşif Ve Çağdaş Türk Romanında Gelenek Sorunu. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 171-184.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

GELİN KUŞAĞI: BEKÂRET KUŞAĞI MI BEREKET KUŞAĞI MI?*

Bride's Sash: Is It a Virginty Sash or an Abundance Sash?

Dr. Öğr. Üyesi Emine ÇAKIR**

ÖZ

Toplumsal uygulama ve ritüeller, dinamik olmaları yönüyle değişime açıktır. Geçiş dönemlerinden evlilik ritüelinde karşımıza çıkan ve gelinin baba evinden çıkmadan önce beline bağlanan kuşak da son dönemlerde değişime uğrayan ritüellerden biridir. Bu çalışmada özellikle 2000'li yıllardan sonra bazı gelinlerin kuşak takmak istememeleri ya da kırmızı dışında farklı renk tercih etmelerinin nedeni sorgulanmıştır. Bekâret kuşacı olarak nitelenen gelin kuşacının bekâreti değil bereketi, doğurganlığı ve statü olarak bekârlıktan evliliğe geçişi ifade ettiği, esasında "soy kuşacı" olduğu savı sürülmüştür. Çalışmada kuşacının etimolojisinden, Türk kültüründeki yeri ve öneminden bahsedildikten sonra sözlü, yazılı ve ikinci sözlü kültür ortamından örnekler verilerek geleneğin reddedilme nedenleri tartışılmıştır. Babalık velayeti, kardeş kuşacı, gayret kuşacı, Fatma ana kuşacı, kudret kemeri, kuvvet kuşacı, bel şalı, peygamber kuşacı, kızkık bağı, teğbet, şutik, soy kuşacı gibi adlarla nitelenen gelin kuşacı günümüzde daha yaygın olarak bekâret kuşacı olarak ifade edilmektedir. Kuşak kuşatma, kuşak çözme, kuşak bağlama, kuşaca girme, kuşak atma, bel bağlama, gelin bağlama olarak belirtilen bu edim; kültür kodu olarak gelinin gideceği yere uğur ve bereket getireceği, gayretli ve doğurgan olacağına yönelik inanış ve kültür koduna sahipken bunun zamanla unutularak yerini kuşacın kanıksanan kırmızı renginden dolayı bekâret algısına bıraktığı tespit edilmiştir. Bu durum konuyu ister istemez feminist tartışmaların da odağına çekmektedir. Türk kültür tarihinde bekâret önemli bir olgu olup etrafında bazı ritüellerin olduğu bilinmektedir, fakat gelin kuşacının bekâretle ilişkilendirilmesinin yeni ve yaygınlaşmaya başlayan yanlış bir algı olduğu anlaşılmaktadır. Esasında etimolojik olarak Türkçe kur- kökünden türeyen kuşak; "tohum, döl, maya, soy, nesil" gibi anlamlarıyla kadının ya da erkeğin doğurganlığına ve verimliliğine, üretmesine bir başka ifadeyle berekete işaret etmektedir. Kadının özellikle bel kısmında yapılan kuşak bağlama pratiği onun doğurgan olması yönündeki beklentiyi ifade eder ki bu amaçla eskiden hem gelinin hem de damadın beline kuşak bağlandığı görülmektedir. Türk giyim kuşam tarihinde gelin kuşacının rengi ve maddesi, farklı renk ve formlarda karşımıza çıkarken, zamanla kuşacın kırmızı kurdele olarak tektipleştiği ve rengin bekâret kanıyla ilişkilendirildiği belirlenmiştir. Bu algı, toplumsal bellekte kırmızı kuşak bağlamayı reddeden marjinal gelinlerin tepkisini beraberinde getirmiştir. Böylece ritüel, anlam kötüleşmesine uğrayarak yozlaşmıştır. Ayrıca Türkiye'de özellikle 1980'den sonraki akademik çalışmalarda kırmızı kuşakla bekâreti ilişkilendiren literatüre rastlanılması bu algının sonradan toplumsal kabule dönüşmeye başladığını göstermektedir. Çalışmada bu yozlaşmayı ortaya koyabilmek için gelinlik aksesuarı satan kişiler ve pratiğin uygulayıcılarıyla 2019 yılında yarı yapılandırılmış mülakat gerçekleştirilmiştir. Saha araştırması neticesinde kaynak kişilerin tamamının kırmızı kuşacı bekâretle ilişkilendirdiği, üstelik gelinlikçilerin tamamının kuşacı bekâret kuşacı adıyla sattıkları tespit edilmiştir. Toplumsal cinsiyet tartışmalarını da beraberinde getiren bu ritüelin, toplumun genel kabulleri ve muhafazası doğrultusunda büyük oranda korunmakla birlikte özellikle geniş kitlelerce farkındalık yaratacaktır. İlaveten bekâret kuşacı nitelemesi yerine ritüelin doğurganlık ve soy kökenine de uygun olarak özellikle gelinlikçilerin kuşacı; bekâret kuşacı yerine bereket kuşacı ya da soy kuşacı olarak satmaları, hem geleneğin yozlaşarak reddedilmesine engel olacak hem de kültür koduna uygun bir adlandırma sayesinde konu, popüler kültürde toplumsal cinsiyet odağında eleştirilmeyecektir.

Anahtar Kelimeler

Toplumsal inanış ve uygulamalar, gelin kuşacı, bekâret kuşacı, bereket ve soy, kültürel yozlaşma.

ABSTRACT

Social practices and rituals are open to change as they are dynamic. One of the rituals that has undergone changes in recent times is the sash that is tied to the waist of the bride before she leaves her father's house. In this study, especially after the 2000s, the reason why some brides do not want to wear sashes or

* Geliş tarihi: 7 Nisan 2021 - Kabul tarihi: 30 Eylül 2021

Çakır, Emine. "Gelin Kuşacı: Bekâret Kuşacı mı Bereket Kuşacı mı?" *Millî Folklor* 134 (Yaz 2022): 145-158

** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Bölümü Toplumsal Uygulamalar Anabilim Dalı, eminecakir.thb@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-2196-5592.

prefer a different colour other than red was questioned. It is asserted that the bride's sash, which is described as the virginity sash, does not mean virginity. It actually refers abundance, fertility, and a status the transition from being single to marriage. In the study, after mentioning the etymology of the sash with its place and importance in Turkish culture, the reasons for the rejection of the tradition were discussed by giving examples from the oral, written and second oral culture environment. The bride's belt, which is described by names such as father's custody, sibling sash, effort sash, the sash of Fatima mother, the sash of puissance, power belt, waist shawl, prophet belt, virginity tie, teğbet, şutik, lineage sash etc., is more commonly expressed as virginity sash today. It has been determined that this action which is stated as unbelting or tying, previously referred to a belief and cultural code that the bride will bring abundance and good luck to her place (home or family), but now this belief has been forgotten over time and has turned into a perception of virginity due to the red colour of the belt/ribbon/sash. This situation inevitably draws the subject to the focus of feminist debates. Virginity is an important phenomenon in the history of Turkish culture, and it is known that there are some rituals around it. However, it is understood that associating the bride's sash with virginity is a new and widespread misconception. In fact, the sash called as "kuşak" in Turkish derived from the Turkish word root "kur" which means "seed, progeny, yeast, generation etymologically that also refers to the fertility and reproduction of women or men, in other words, abundance. The practice of tying sash, especially on the waist of a woman, highlights the expectation of fertility from the bride. For this purpose, it is seen that a sash was tied around the waist of both the bride and groom in the past. While the colour and material of the bridal belt appear in different colours and forms in the Turkish clothing history, it has been determined that the sash has been reduced to a single model as a red ribbon over time. This red colour has been associated with the virginity loss or virginity blood. This perception brought along the reaction of marginal brides who refused to tie a red sash within the social/collective memory. Thus, the ritual has gained a negative connotation in its own meaning. Additionally, the red sash is associated with virginity in studies published especially after the 1980s in Turkey shows that this perception started to turn into social acceptance later on. In order to reveal this deterioration, semi-structured interviews were conducted with the people who are the practitioners of the ritual, and also selling wedding dresses and accessories in 2019. As a result of the field research, it has been determined that all of the informants associate the red sash with virginity, and also all of the wedding dressmakers sell the sash under the name of the virginity belt. It has been specified that this ritual, which brings with the gender discussions, is largely preserved within the general acceptance of the society, but has recently tended to be rejected depending on the education level, economic situation and social environment especially in the urban life. It is possible to bring an effective solution for this seemingly degenerate tradition by presenting it to academy and by making use mass media. Filming a documentary highlighting the code of fertility and abundance, that existing at the root of the tradition, and including similar messages on TV series and movies will raise awareness in the society. In addition, if the ritual is applied with a sash which can be named as lineage belt or abundance sash instead of the virginity sash, and wedding dressmakers sell the sash with these new names, many negative meanings of the rituals can be extinguished. This change can both prevent the rejection of tradition by degeneration, and the ritual will not be criticized in the context of gender in the popular culture with the renamed sash in accordance with cultural codes.

Keywords

Social beliefs and practices, bride's sash, virginity sash, fertility and lineage, cultural degeneration.

Giriş

Toplumsal inanış ve uygulamalar, farklı etkenlere bağlı olarak zamanla değişebilir, unutulabilir ya da toplumun belli bir kesimi tarafından reddedilebilir. Bu çalışmada geçiş dönemlerinden evlenme ritüelinde karşımıza çıkan ve gelinin baba evinden çıkmadan önce beline bağlanan kırmızı kuşağın özellikle 2000'li yıllardan sonra bazı gelinler tarafından reddedilmesinin nedeni sorgulanmıştır. Ritüelistik anlamda gelin baba evinden çıkmadan önce gerçekleştirilen bu edim; *kuşak kuşatma*, *kuşağa girme*, *kuşak bağlama*, *bel bağlama*, *gelin bağlama*, *kuşak atma* ya da *kuşak çözme* terimleriyle ifade edilir. Geleneğe toplumsal bellekte; *babalık velayeti*, *kardeş kuşağı*, *gayret kuşağı*, *gelin kuşağı*, *Fatma ana kuşağı*, *soy kuşağı*, *bekâret kuşağı* ya da *kemeri* gibi adlar verilmektedir.

A. Özder, kuşağı "teybet kuşağı" ve "şutik" (1981:76), Ş. Özay (2015: 77) ise "kuvvet kuşağı" olarak niteler. D. Kaya, gelinle ilgili kullanılan araç gereçler başlığı altında "*bekâret kuşağı ve bel şalı*" (1995: 151) ifadelerini kullanır. Ö. Demren ise gelin

kuşasına Sivas'ta "kırmızı kuşak, kardeş kuşağı, kızlık bağı, gelin kuşağı, peygamber kuşağı, gelin bağı, kudret kemeri, bekâret kuşağı, bel kuşağı" (2021: 276-277) gibi adlar verildiğini söyler. Kültürel kod olarak bu ritüel, gelinin gideceği yere uğur ve bereket getireceği ve gideceği yerde gayretli, iffetli ve doğurgan olacağı gibi anlamlar taşır. Fakat ritüelin son zamanlarda bahsedilen bu anlamlarının unutulmaya başlandığı, anlam kötüleşmesine uğrayarak yozlaştığı, yerini bekâret algısına bıraktığı belirlenmiştir. Bu durum konuyu ister istemez toplumsal cinsiyet odaklı feminist tartışmaların da merkezine çekmektedir. Bunda kırmızı rengin kanla, kanın ise bekâretle ilişkilendirilmesi etkindir. Çalışmada gelin kuşağının bekâret kuşağı olmadığı, kuşağın renginden ya da maddesinden ziyade önemli olanın ritüelin soy/nesil, doğurganlık ve üremeyle ilgili işlevinin olduğu; medeni hâl olarak bireyin bekârlıktan evliliğe geçişi bir başka ifadeyle statü değişimini temsil ettiği ve bu değişimde gelinden doğurgan olması yönündeki beklentiyi ifade ettiği savı ileri sürülmüştür. Zira geçmişte gelin kuşağının sadece kırmızı renkte olmadığı hatta kuşak olarak sadece kurdelenin kullanılmadığı, ekonomik duruma ya da bireyin isteğine göre altın, gümüş, ipek, deri gibi farklı madde ve renklerin tercih edildiği sözlü, yazılı ve görsel kaynaklardan tespit edilirken, günümüzde gerek renk gerekse madde olarak kuşağın tektipleştiği, kırmızı kurdeleden kuşağın toplumun genel kabulüne dönüştüğü görülmektedir.

Türk giyim-kuşam tarihi konusunda önemli çalışmaları olan S. Tansuğ'un gelin kuşağını *soy kuşağı* olarak nitelenmesi, kuşağın doğurganlıkla ilişkisini açıkça ortaya koymaktadır: "Soy kemeri gelinin karnı üzerine düşürülerek bağlanır. Gelin kırk gün süre ile bu kemeri belinde taşıyacaktır. Bir yıl süreyle düğünlerde bayramlarda kuşanacaktır. Soy kemeri; üremeyle ve soyun devamıyla ilgili inanca dayanır" (1982: 45). Ayrıca G. Öğüt Eker gelinin doğurgan olması yönündeki beklentiyi zürriyet ritleriyle ilişkilendirerek gelinin doğurgan olması, özellikle de yeni kurulan ailenin soy sürmesi gayesiyle erkek çocuk sahibi olması (2000: 99) ile ilişkilendirir. H. A. Aydoğan ise zürriyet ile gelin kuşağı arasındaki ilişkiye doğrudan değinir. "Gelinin zürriyetini arttırmaya yönelik uygulamalardan biri 'gayret kuşağı' bağlamadır. Rengi gelinin duvağı gibi kırmızıdır. Gelinin babası ya da erkek kardeşi tarafından bağlanan bu kuşak, pek çok işleve sahiptir ki bunlardan biri de gelinin zürriyetini temin etme, doğurganlığını arttırma ve eve bereketin gelmesi içindir" (2012: 124). Türk kültüründe kuşağın doğurganlıkla ilişkisini vurgulayan Z. Gargi ise bel aksesuarlarının, törenle takılmasıyla da vurgulanan simgeciliği, bazı etik kurallarla, kadının doğurganlığı çerçevesinde, soyu sürdürecektir kadının cinselliğine göndermelerde bulunduğunu söyler (2007: 236). Gelin kuşağının özünde gayret kuşağı olduğunu ve zamanla renginden dolayı anlamının değişerek yerini bakirelik algısına bıraktığını ise A. R. Balaman şu şekilde açıklar: "Ata binmeden önce baba, kızının beline kırmızı kuşak bağlar. Bu kuşağa 'gayret kuşağı' denir. Gayret kuşağının amacı, kızın gelin gittiği evde tembellik yapmamasına, gayretli olmasına, işten kaçmamasına yöneliktir. Ancak bazı danışmanlarımız, kuşağın renginden de giderek gayret yanında bakirelik simgesi olabileceğini de vurguladılar" (1983:146). Toplumsal bellekte 1980'lerin başlarında kuşağın anlamının değişmeye başladığına dair Balaman'ın farkındalığı dikkate değerdir.

S.V. Örnek, geçiş dönemlerinde gerçekleştirilen ritüellerin işlevini kutsala hizmet ederek kişinin kendini koruması olarak yorumlar: "Bunların hepsinin amacı da kişinin bu geçiş dönemindeki yeni durumunu belirlemek, kutsamak, kutlamak, aynı zamanda da kişiyi bu sırada yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden ve zararlı etkilerden korumaktır. Çünkü yaygın olan inanca göre, insan bu tür dönemler sırasında güçsüz ve zararlı etkilere karşı açıktır" (1995: 131). "Kırmızı renk; gücün, koruyuculuğun sembolüdür. Düğün-

lerde gelinin başına örtülen kırmızı örtü ile beline bağlanan kırmızı kuşak da gelini kötülüklerden ve nazardan korumak içindir” (Şimşek, 2017: 106). “Al” eski Türk inanç sisteminde hâkimiyet sembolüdür (Ergun, 2003: 79). Gelinin evden çıkmadan önce başının üstüne atılan duvağın geçmişten günümüze daima al renkte olması, kutsalla ve kişinin kötü güçlerden [ruhlardan] korunmasıyla ilişkilidir. Fakat duvakta aranan al renk şartı, kuşakta her zaman aranmamıştır. Kuşak ve kutsallık ilişkisi özelinde kuşağın üç kez bağlanması ise E. Esin, “Bu uygulamalarda, kamların ve alpların kullandığı kuşak ile kutsiyet ifade eden üç sayısının, kuşak çözmeye bağlı bir biçimde birleştiğini; kam aksesuarı olan kuşağın, İslamiyet sonrasındaki tarikatlar ile ahilik teşkilatında da ‘kuşak kuşanma pratikleri’nde yaşamaya devam ettiğini” (1979: 55-71) söyler. “Bekâret ve gayret kemeri, 4-5 cm. kalınlığında, al renkli bir şerittir. Al renk, tarihimizin başlangıcından beri manevi ve millî rengi olarak algılanmış, millî bir sembol hüviyeti kazanmıştır” (Genç, 1997: 13). “Kırmızı kaftanlar, gerdeğe girecek gelin ile güveyinin Dede Korkut’un dili ile ‘ergenlik kaftanları’, yani mutluluk, mürüvvet ve murat giysileri idiler” (Ögel, 1991: 407). Kısaca ritüellerde al renk mitik anlamda; bekâret sembolü olarak değil gücün, hakimiyetin, koruyuculuğun ve mutluluğun sembolü olarak kullanılmıştır. Beyaz gelinliğe kırmızı kurdelenin tercih edilmesinde bekâret değil, al renge yüklenen mitik anlam aranmalıdır.

“Geçiş törenleri, statüdeki bir değişimin (örneğin, gençlikten yetişkinliğe, bekârlıktan evliliğe geçişin) beraberinde getirdiği ritüeller olarak tanımlanmaktadır. V. Gennep’e göre, statüdeki bir değişimin beraberinde getirdiği ritüellerin üç evresi vardır ve bu üç evrenin her biri, açık sembolik sınırlamalarla birbirinden ayrılır” (Gordon, 2005: 257). Evlenme evresinde, *kuşak kuşatma* ritüeli de bu anlamda kızın kadınlığa geçişini gösteren, evliliğe dair sembolik medeni hâl değişiminin, bekârlıktan evliliğe geçişin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Literatürde bu dönem, eşiksel ya da liminal dönem olarak ifade edilir. Kanın geçiş dönemlerindeki eşiksel önemini ise E. Ölçer Özünel dört evrede açıklar: “Bunlar, adet kanamasıyla birlikte gerçekleştirilen genç kız kanaması, erkek adaylarına soyun devamlılığındaki rollerini hatırlatıcı sünnet törenleri, evlilik kurumuyla ve soyun devamlılığıyla ilişkilendirilen bekâret kanı ve son olarak da, soyu devam ettiren doğum kanıdır. Bu bağlamda denilebilir ki, kan olgusu, toplumsal sözleşmeler aracılığıyla kutsal olanla ilişkiye geçiş süreçlerinde dönüştürücü bir işleve sahiptir” (2005: 45). Bekâret kanı, evlilik geçiş ritüeliyle doğrudan ilişkili olup kan ile kırmızı kuşak arasında kurulan zihinsel çağrışım, kuvvetle muhtemel bu algıdan kaynaklanmaktadır.

S.V. Örnek; geleneklerin çoğu zaman toplumun gelişmesini engelleyici nitelikte olduğunu ve çok ağır değiştiğini (2017: 92) vurgular. Gelin kuşağı geleneği, burada ifade edilen geleneklerin “çok ağır değişeceği” söylemi bağlamında elbette tartışılabilir. Şayet toplumsal bellekte geleneğin kökeni ve asıl anlamı unutulur, gelenek anlam kötüleşmesine uğrayarak yozlaşırsa marjinal uygulayıcılar tarafından kitle iletişim araçlarının da vasıtasıyla değişim hız kazanabilir. Geleneğin, başlangıçta sadece marjinal küçük ve belli bir grup tarafından reddedilmesi ya da değiştirilmesi zamanla yaygınlaşıp toplumsal kabule dönüşebilir. Çalışma kapsamında ele alınan marjinal gelinler de bu kapsamda değerlendirilebilir. Araştırmada, literatür bilgisine ilaveten gelin kuşağındaki değişim ve dönüşümü ortaya koyabilmek için meslekleri gereği çok fazla kişiyi gözlemleme deneyimine sahip oldukları ve geçmişle bugünü mukayese edebilecekleri için gelinlik ve gelinlik aksesuarı satan biri erkek, altısı kadın kaynak kişiyle görüşülmüştür. Bunlara ilaveten ritüelini uygulayıcısı olan iki kaynak kişiyle 2019 yılında yarı yapılandırılmış mülakat gerçekleştirilmiştir.

Gelinlikçiler, özellikle 2000'lerden sonra [kırmızı] kuşak bağlamayı reddeden gelin adaylarının arttığını ve bu durumun ailelerle gelinleri sıklıkla karşı karşıya getirdiğini ifade etmiştir. Bu durum ritüelin yozlaştığı yönündeki savımızı desteklemektedir. Aileler gelinleri istedik ve beklendik davranışlarla, sözlü hukuk normlarıyla yönlendirmeye çalışmaktadır. Aileler, “El âlem ne der, ben de bu şekilde evlendim, geleneğimiz bu, taksan ne olur sanki, konu komşuya rezil oluruz yoksa, dedikodu olur meğer gelin kız değilmiş dulmuş derler, bari evde tak arabaya binince hemen çıkarırsın, altı üstü takıp çıkaracaksın.” gibi sözlerle gelinleri ikna etmeye çalışmakta; bazı marjinal gelinler ise “Ben kimseye bir şey ispatlamak zorunda değilim, benim bekâretimden kime ne, çok iğrenç bir uygulama, bu zamanda böyle gelenek mi olur, o zaman erkekler de taksın, peki erkeklerin bekâretini nasıl anlayacağız.” gibi sözlerle cinsiyet eşitsizliği odağında geleneği eleştirmektedir. Gelin aksesuarları satan kaynak kişinin görüşü bunu açıkça ortaya koymaktadır:

Dokuz yıldır bu meslekteyim. Son dört yıldır, gelinler artık kırmızıdan ziyade bordolara, morlara, mürdüm, uçuk pembe, daha soft renkteki kuşağa yöneldiler. Bunları genellikle el buketiyle uyumlu olarak kullanıyorlar. Anneler çok fazla kızlarına karşı çıkıyor, kırmızı takmalısın bunun bir anlamı var, diye. Kızlar da kemerse kemer renkli olsun, ha kırmızı ha başka renk diyorlar, çatışıyorlar. Anneler, kuşağı kırmızı istiyor. Kırmızı rengi kızlar, bekâreti temsil etmesinden dolayı istemiyor. Daha yakın zamanda bir müşteri, anne ile kızı dükkânda tartıştı bu konuda. Gelin pembe istedi, annesi kırmızı istedi. Her iki rengi de aldılar, ama akıbet ne oldu yani gelinin hangisini taktığını bilmiyorum. Ayrıca kuşağa karşı çıkan gelinlerin çoğunun eğitilmiş ve ekonomik durumunun iyi olduğunu söyleyebilirim (Buğra Alışkan, 2019).

Gelin adayı, kuşak bağlamaya karşı değildir, kırmızı kuşağa yüklenen bekâret algısına karşıdır ki kuşaklararası çatışma da bu algıdan kaynaklanmaktadır. Oysa kuşağın etimolojik kökeni ve kültür kodu bilinirse bekâret algısının sonradan ritüele eklendiği anlaşılacak ve gelenek reddedilmeyecektir.

Kuşak; mağara duvarlarından kitabelere, minyatürlerden seyahatnamelere, arkeolojik kalıntılardan heykellere birçok kültür unsurunda karşımıza çıkar. Altın, gümüş, bakır, deri, ipek gibi farklı maddelerden yapılan kuşak; kimi zaman beli sarmak, hastalıklardan korunmak, kimi zaman silah taşımak, eşya saklamak, kimi zaman ise estetik amaçlı birçok işlevde kullanılır. Günlük hayatta ritüellerde kuşak; kıyafetleri toparlamak, belli bir sosyal statüyü, dinî merasimi ve meslek grubunu temsil etmek ve evlilik ritüeli gibi törenlerde anlamsal işleve sahiptir.

B. Ögel, kuşak sözünün aslında, eski Türkçe kurşak sözünden gelmiş olabileceğini ifade eder. Eski Türkçe’de kur-la-mak fiilinin ‘bağlamak, kuşaklamak’ manasına geldiğini, en eski Türkçe’de ise kemere yalnızca kur denildiğini söyler (1985: 73). E. Esin ise (2001: 135-136); kuşağın, kur kökünden türediğini ve hem kemer hem de rütbe nişanı anlamında kullanıldığını ifade eder. Kurşanmak ifadesinin ise kılıç kuşanmak törenine işaret ettiğini belirtir. DLT’te ise “Kur: kuru, kuşak, kemer; kur-: kurmak, askeri toplamak, otağ kurup yaymak, (insanlar) toplanmak” (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014: 747) anlamlarına gelir. Kuşak kelimesinin anlamdaşı olan nesil ise *Osmanlıca Sözlük*’te “1. Nesil, kuşak. 2. Soy, döldöş (Devellioğlu, 2000: 824), Batnî: karına mensup, karınla ilgili. Batın: 1. Karın. 2. Nesil, soy (Devellioğlu, 2000: 73) olarak geçmektedir. *Osmanlıca Sözlük*’te neslin karın ve soy anlamına gelmesi ve kuşağın karın/bel bölgesine sarılması ritüelin etimolojik kökenine dair önemli bir ipucu olarak yorumlanabilir. M. Sarıkaya’ya göre kur “kuşak, kemer” isminden kurşa- fiili; ondan da kurşaq isminin türemesi de eski çağlara dayanıyor. Gur kelimesinin, kendisinden daha eski olan ur

“tane, tohum” kelimesiyle ilgisi üzerinde durmak gerekir, qur’un; ur “şişlik, tane, tohum” kelimesinin q- protezi almış biçimidir (2007: 1515-1516). Ur kelimesinin “şişlik, kabarıklık” anlamından “tane, tohum” anlamına doğru bir gelişme gösterdiği, ondan urı/orı(u-?) “erkek genç, oğul” ve uruğ “tane, çekirdek, tohum, döl, evin” kelimelerinin türemiş olduğu; daha sonra da uruğ kelimesinin “soy sop, nesil; kavim, boy” anlamı kazandığı görülüyor. Önce kelimenin “şişlik, kabarıklık; tane, tohum; döl, meni; erkek evlat; erkek genç; üremek, çoğalmak” anlamlarıyla ilgili urluq ve uruğ kelimeleri de yaygın olarak “tohum, döl, maya” anlamında kullanılmıştır (Sarıkaya, 2007: 1517-1518). Hem *Osmanlıca Sözlük*’teki anlamı hem de Sarıkaya’nın köken tespiti, kuşak sözcüğünün bekâretten ziyade soy ve üreyle ilişkili olduğu yönündeki savımızı desteklemektedir. Etimolojik olarak “soy, nesil, tohum, döl” anlamlarına gelen kuşağın gelin kuşağı ritüelinde de bu anlamlarıyla ilişkili olması kuvvetle muhtemeldir. Bir başka araştırmacı G. Sernika ise Kislyakov’dan alıntıyla, dilbilim analizi gösterir ki ‘kurama, kurak’ sözleri ‘kur’ (kayış, kemer) sözüne bağlıdır. Bundan ise kelimenin insan beline (adamın verimlilik noktasına) bağlantısı çıkar. Birçok halka göre insanın beli verimlilikle ilgilidir. Türkler in verimli çağında olan adama ‘bel ortasında’ denildiğini (akt. Sernika, 2000: 278-279) söyler. Özellikle burada bel kısmının üreme konusundaki işlevine dair vurgu önemlidir. “Birçok halkın inançlarına göre de insanın beli verimlilikle de ilgilidir. Bel, özellikle de erkeğin beli (veya karaciğeri) tüm Türk halklarının inançlarına göre verimlilikle ilgilidir. Hattâ, Orta Asya’da kullanılan ve verimlilik sembolü olan kurama ve kurak isimli aplikelerin isim kökenlerinin dilbilimsel analizle kur (kemer, kayış) sözcüğüne bağlı oluşu, insanın beline yâni verimlilik noktasına da bağlanmaktadır. Kuşak sözcüğünün anlam karşılıklarından birisinin nesl (soy) olması da bel aksesuarıyla cinsellik arasındaki bağı açıkça göstermektedir. Çoğu ilkçağ halklarında da evlenme çağına gelme bildirisi, bele kemer bağlama eylemiydi” (Loshkek’ten akt. Gargi, 2007: 223). H. Arslan Erol ise “döl, sulp” kelimelerinin doğrudan söylenmesinin ayıp kabul edilmesinden dolayı örtmeceye başvurularak “bel” kelimesinin temel anlamını “döl, sulp” anlamlarını da kapsayacak şekilde anlam alanını tabu yoluyla genişlettiğini ifade eder (2008: 41). P. Ergun ve İ. Gündüz Alptürker ise (2017: 88) çocuksuzluk sağaltımında çocuğun türbeye satılmasıyla ilgili ritüelde bele kuşak/tülbent bağlama eyleminin semantik köklerini Yakut Türklerinde arar ve ritüelde kuşak bağlanan yerin bel olmasının kültürel bellekte “bel-döl” ilişkisi bağlamında değerlendirilmesinin tesadüfi olmadığını ifade ederler. Tüm bu örnekler ritüellerde kuşağın belle, belin ise doğurganlık ve üreyle ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır.

Kuşak olarak nitelenen bel bağı; etimolojik olarak insan vücudu olan belle (karnı bölgesiyle), bel ise; soy, döl, nesil, verimlilik ve doğurganlıkla ilişkilidir. Belin bekâretle ilişkisinden ziyade söz konusu olan insanın üreyebilmesi ve soyunu devam ettirebilmesidir ki gündelik hayatta sıkça kullanılan “kuşaktan kuşağa” deyiimi de aslında soylar arası aktarımın bir göstergesidir. Ayrıca gelin kemerbesti konusunda Tansuğ’un “Kemerbest, sülâlenin uğurudur. Her gelen yeni geline, sülâlenin keberbest’i takılır. Böylece kemerbest, soydan soya geçer” (1985: 37) ifadesi de nesne olan kuşakla soy ilişkisini ortaya koymaktadır.

Ataerkil yapıda kadının doğurganlığı önemlidir, çünkü “Çocuk doğuramayan kadın her türlü üretimin dışındadır ve salt tüketim etkinliği içinde ve işlevsiz görülmektedir” (Yolcu, 2014: 199). Bu nedenle bele kuşak bağlanmasındaki amaç, bekâret beklentisinden ziyade kadının doğurabilmesi yönündeki temenni ve soyu devam ettirebilmesidir. 86 yaşındaki kaynak kişinin söylemi, kuşağın etimolojisinde vurgulanan soy ve üreme ilişkisiyle erkek çocuk beklentisi savıyla örtüşmektedir: *Gelinin beline kuşağı, özellikle*

erkek kardeşi bağlar ki doğan ilk çocuk, erkek olsun. Özellikle de göbeğin üzerine bağlanılır, ilk çocuğu erkek olsun diye. Bana da erkek kardeşim bağladı, kuşağın rengi fark etmez, benimki sarıydı (Nuriye Kasapçı, 2019). Burada kuşağın renginden ve maddesinden ziyade bizzat edimin kendisinin önemli olduğu anlaşılmaktadır. Kuşağı doğurganlık ve erkek çocukla ilişkilendirilen benzer örnekler ise şöyledir: Sivas'ta, "Önceden gırmızı guşah diye bir şey yohdu kemer dahılırdı" (Demren, 2021: 277). "Sivas Türkmenlerinde, gelin olacak kıza kendinden küçük kardeşi eski usuldeki gümüş kuşağı eliyle bağlar. Bundan maksat iki benim gibi bir senin gibi olsun yani iki oğlun bir kızın olsun demektir" (Koşay, 1944: 255). M. Aça, Başkurtlar'da kızın belini (kuşağını) bağlayan kaynananın ona şu öğüdü verdiğini aktarır: "Belini sıkıp burayım/Yelden kıvrak ol/İnsaniyetli ol/ Kuttan yana kutlu ol/ Evlattan oğullu ol..." (Söylemenov vd. 1995'ten akt. Aça, 2015: 80). Buradaki "evlattan oğullu ol" alkışı, yine kuşak ve doğurganlık ilişkisini yansıtır. Gelin kuşağı; bekâretin değil, ataerkil sistemde erkek çocuk beklentisinin, bereketin bir başka ifadeyle soyun/üremenin simgesidir.

Hem bereket/üreme hem bekâret algısını aynı anda ifade eden örnekler de mevcuttur: "Kırmızı kuşak, bekâret ve gayret sembolü olarak gelin evden ayrılmadan önce babası ve ağabeyi tarafından 'salavat ve tekbir' ile kızın beline bağlanır. Bağlanan kemer, ilk çocuk doğuncaya kadar saklanır. İlk çocuk oğlan olursa bir parçası çocuğun omzuna dikilir" (Altunel 1995).

Kuşak belle, bel ise kadın ya da erkek olsun doğurganlıkla ilgilidir. Özellikle güveyin gerdeğe girmeden önce bekâr arkadaşlarının damadın sırtına, beline vurdukları görülür. "Beline kuvvet" ya da "Darısı çocuklarına (çocuğu yoksa) beline olsun." (Koşay, 1944: 63) alkışı, soyun devamına yönelik beklentiyle bel arasında kurulan ilişkiyi açıkça yansıtır. "Mannhardt, güveği veya gelini dövme geleneği hakkında birçok örnek verir ve bunun kötü ruhları defetmek amacıyla yapıldığını aksi hâlde zürriyete engel olacaklarını söyler ve bu ritüelin sadece eşleri doğurgan yapmak için kötü ruhları kaçırmak amacıyla yapıldığını düşünmeye ve kabul etmemeye hiçbir neden yoktur" (Erdentuğ, 1969: 258), der. Sadece kıza değil erkeğe de kuşak bağlanır: "Elazığ'da güvey, mintanın üzerine de önu açık iki kapaklı entari giydirmek, hâl ve vakti müsait olanların bellerine lahur şalını, vakti müsait olmayanlar da Trablus kuşağını bağlarlar" (Koşay, 1944: 333). "İzmir ili Kemalpaşa ilçesinde doğurganlık dileği, evlilik törenlerinde kuşak üzerinde sembolleşir ve bu amaçla kuşak kuşama eylemi yalnızca geline değil, evlenen erkeğe de uygulanır. Anadolu'daki Türk geleneklerine göre, kimi yörelerimizde, evlendiği gün damadın beline de kuşak bağlanmaktadır. Kemalpaşa Tahtacı Türkmenlerinin 'Beli kuvvetli olsun.' diyerek evlendiği gün damadın beline kement adını verdikleri kuşak bağlanmaktadır" (Gargi, 2007: 186, 224). Z. Gargi, S. Tansuğ ile yaptığı mülakatında Tansuğ'un Anadolu'da yaygın bir geleneğe göre, baba evinden çıkarken gelin kıza, babasının kemerinin kancalanmasının yani iki tokayı birbirine bağlamasının iki cinsiyeti de birbirine bağlama anlamı taşıdığını, bu şekilde baba, kendi otoritesini damada teslim ederken kızından da yeni evinde ahlâklı yaşaması için söz aldığını, Anadolu'da, kimi yörelerimizde gerdeğe girmeden önce damadın beline de kuşak sarıldığını, bunun da anlamının cinsel güç ve doğurganlıkla ilgili olduğunu (2007: 184-185) ifade ettiğini söyler. Hem gelin hem güvey için bel bölgesinin taşıdığı anlam aynıdır. Bele sarılan kuşak, zürriyet ve doğurganlıkla ilgilidir.

Erdentuğ ise kuşağı; bekâret ve doğurganlık yerine kadının velayet temsili olarak ele alır: Kırgızlarda 'kalın' anlaşmasından sonra, güveğin dostlarını kız evine götürdüğü zaman kız babasının delikanlının boynuna bir 'sarma' sarması rit'i vardır. Aynı seremoni, Grenard'a göre Çin Türkistan'ında 'sarma sarmak' şeklinde saptanmıştır. Otoritenin

babadan delikanlıya geçtiğine işaret olarak kabul edilmelidir (1969: 259). Kuşak, sembolik olarak kızın baba evinden eşinin evine yani baba sorumluluğundan eşinin sorumluluğuna geçmesinin bir göstergesi olarak yorumlanmıştır. Bekâret ve soy arasındaki ilişkiyi bir güvence olarak ifade eden Ö. Oğuz ise bekâret uygulamasının en önemli nedeni olarak soyun sürme güvencesi (2012: 109-110) olduğunu söyler.

M. And, *16. Yüzyılda İstanbul Kent Saray Günlük Yaşam* adlı çalışmasında gelinlerin ipek ya da ketenden yapılmış geniş bir bağı iki üç kere doladıklarını, bazen de altın veya gümüş tokalı ince deriden bir kemerle bellerini sıktıklarını (2015: 179) derken gelinlik kuşağının illaki kırmızı olması gerektiğini altın, gümüş gibi madenlerden de olabileceği anlaşılmaktadır ki burada bekârete ilişkin herhangi bir vurgu da söz konusu değildir. “Osmanlı sarayı gelinlik elbisesinde hanedan rengi olan kırmızıyı, halk ise başta kırmızı olmak üzere mor, mavi gibi canlı renkleri yeğlemiştir. Gelinlik rengi değişse de duvak, 19. yüzyılın ortalarına kadar genellikle kırmızı olmuştur” (Kafadar, 1993’ten akt. Gürtuna, 1999: 54). 20. yüzyılın başında Abdülaziz Bey ise ritüelî “gelin için bel şalı” (Abdülaziz Bey, 2000: 126,134) olarak niteler.

Cumhuriyet döneminden 1980'lere değin Türkiye'nin muhtelif illerinde derleme yapan araştırmacıların eserlerinde de kuşakla bekâret ilişkisine dair vurguya rastlanılmamaktadır: Y.Z. Demirci, “Gelin atı, evin damlağında epeyce bekler. Çünkü içeride babası tarafından kızın kemeri bağlanır, pullu duvağı geçirilir. Babası kızın kuşağını kuşatır.” (1938: 40-55); Bolu’da, eğer gelin hanımın kardeşi varsa hemşiresinin beline gümüş kemer takacaktır. Yoksa babası o vazifeyi görür, para saçar bir odaya gider (Koşay, 1944: 208); Çankırı’da öğle namazından çıkar çıkmaz kızın babası, kardeşleri, amca ve dayısı bir hocayla birlikte eve gelirler ve kızın etrafında toplanırlar. Hoca dua eder, kızın kardeşi gelinin beline bir kuşak kuşatır, kardeşinin koynuna gücünün yettiği kadar para koyar (Koşay, 1944: 209); Niğde’de kızın babası gelerek, kızın beline kuşak kuşatır ve saadeti için dua eder (Koşay, 1944: 249). Burada dikkati çeken bir diğer husus, duanın gelini koruyacağına dair inanışla kuşağın ilişkilendirilmesidir ki bu Türk-İslam senkretizmiyle açıklanabilir. U. Barlas da benzer uygulamaları örneklendirir: “Gelin kapıdan çıkarken kızın babası kızına bir kuşak verir veya bunu kendi eli ile kızın beline bağlar. Bundan sonra ana babası kıza öğütlerde bulunur.” (Barlas, 1963: 47), “Bu sırada kızın amcaları, dayıları, dedeleri düğün yerine gelirler. En yaşlısı elinde tuttuğu gümüş bir kemeri veya kıymetli bir kuşağı gelinin beline üç defa dolar. Sonra diğer akrabaya verir, o da kuşağı üç defa dolar diğer birine verir. Bu şekilde akrabalar aynı şeyi tekrarlar. Baba ve evli ağabeyler de aynı şeyi yaptıktan sonra kuşağı ilk dolayan yaşlı zat, kızın beline bağlar. Fatiha okur. Herkes ‘amin’ der. Kız erkeklerin sırayla ellerini öperken herkes kıza bir takı takar ve babası da orada bulunan kadınların başlarına parayla karışık şeker sepişi saçar” (Efe ve Barlas, 1963: 44). “Gelin ata bindirilmeden evvel babası veya kardeşi tarafından beline kuşak bağlanır. Bu çoğunlukla kırmızı bir kurdeledir (Karadeniz’de). Bazı yerlerde kızın kardeşi kızın kemerini veya gümüş kuşağını beline kuşatır” (Erdentuğ, 1977: 80-81). “Gelinin babası gelini arabaya bindireceği zaman gelinin beline kırmızı bir kurdeleyle üç defa sarar. Buna ‘kuşak kuşatma’ denir” (Artun, 1998: 15). “Gelin hazırlanır. Merdiven başında babası veya amcası ya da erkek kardeşi tarafından beline *gayret kuşağı* denilen bir kuşak bağlanır” (Ataman, 1992: 44). “Gelinin giydirilmesi esnasında, ipek kumaştan yapılmış özel bel kuşağını, şalı gelinin kardeşlerinden büyüğü, gelinin başından üç defa geçirdikten sonra beline kuşatır” (Baykal, 1995: 73). “Beytüşşebap’ta (Hakkari), gelin kuşağının üç kere çözümlü bağlanması hâlinde, yeni gelinin eve uğur ve bereket getireceğine inanılır. Bu yörede söz konusu uygulamaya ‘kuşak çözme’ adı verilir” (Esin, 1979: 55-71). “Gelin süsleme

gelin donatma konusunda Trabzon Şalpazarı'nda kuşak ve peştamaldan bahsedilir” (Çelik, 1999: 369). *Eskiden Trabzon'da köylerimizde gelinlik yoktu, gelin evden çıkar-ken geline bir pardösü giydirilir, üzerine yün atkı atılır, gelinin üzerine de bir şemsiye tutulur, şemsiyenin tepesine mendil bağlanırdı. Çok eskiden Horasan kuşağı denilen bir kuşak, gelinin beline bağlanırdı, rengi önemli değildi* (Ayşe Kasapçı Yılmaz, 2019). “Kars'ta, toy babası gelinin belini, gelinin kardeşine bağlatır. Daha sonra anneye ipek bir şal, kaftan ve bir miktar para verilir” (Kalafat, 1992: 161). Anamur ve Bozyazı'da “Gelinin beline; abisi, babası, dedesi ya da amcası tarafından dua okunarak kırmızı kuşak bağlanır. Buna ‘kuşak atma’ adı verilir. Kuşak, üç defa gelinin solundan kuşatılır, sağından çekilir. Dördüncü de bağlanır. Kuşak bağlandıktan sonra erkekler önde, kadınlar arkada olacak şekilde, kibleye dönülür, hoca tarafından dua okunur. Gelin büyükle- rin elini öper (Çağlar, 2021: 215). Alevi kültüründe de geline kuşak bağlama ritüeline rastlanır: “Anamur Kaşdişlen ve Bozyazı'nın Çubukkoyağı Mahallesi'nde, kuşak önce süpürgeye, daha sonra geline bağlanır. Kuşak, dede ve eşi tarafından geline bağlanır. Dede, ‘Hü! Erenler kadar uzatıyorum’ diyerek gelinin beline kuşağı dolayıp çeker. Uy- gulama üç defa tekrarlanır. Üçüncüsünde kuşak bağlanmış olur. Geline ‘Katarın uzun olsun’dur. Kuşağın iki tarafına dedenin elinin değmiş olması gerekir” (Çağlar, 2021: 215-216). Burada ritüelle bekâretin ilişkilendirilmemesi önemlidir. Kuşak bağlamanın üç kez tekrarlanması ve süpürgeyle kurulan mitik ilişki de İslamiyet öncesi Şamanizm ile açıklanabilir. Ayrıca dedenin ‘Katarın uzun olsun’ alkışı da bereketle ilgilidir. Bo- lu'da “Gelinin beline, babası veya erkek kardeşi tarafından gümüş kuşak kuşatılır” (Öğüt Eker, 1998: 25). Kıbrıs'ta kuşatma geleneği olarak ifade edilen bu gelenek, “Ön- ce baba elindeki kuşağı üç defa kızın beline bağlayıp çözdükten sonra, kızına mücevher takardı” (İslamoğlu, 2004: 49). Yine Kıbrıs'ta “Kızın babası elindeki ipek kuşağı üç kez kızın beline bağlayıp çözer. ‘Her ne kadar seni evlilik bağı ile bağlıyorsam da karar yine senindir, dilersen şu anda dahi vazgeçebilirsin’ diye yorumlanan bu hareketten sonra gelin çıkarılır (İslamoğlu, 1987: 189). “Bayburt'ta yakınlarından biri gelinin çarşafının belini bağlar. Buna bel *bağlama* denir” (Gedik, 1984: 27). “Bizde evlenecek kızın beline (baba evinden çıkmadan önce) gümüş kuşak takılır. Baba, kuşağı, kızının beline üç kez çevirip tokalar ve üç öğüt verir: Kızım der, gittiğin yerde elini, belini, dilini sıkı tut. Bu sözüm, kulağıma küpe olsun, der” (Tansuğ, 1985: 37). Ayrıca Tansuğ (2006), *Ana- dolu Giyim Kültürü* adlı eserinde birçok farklı renkte ve formda kuşak görselini örnek- lendirir. S. Aker'in (2017) *Sivas Düğün Adetleri Düğün Giyimleri* adlı geçmişten gü- nümüze Sivas kadınının giyim kuşamını görsellerle anlatan katalogda da gelin kıyafeti ve kuşağının bugünün tektipleşen algısından farklı olduğu görülmektedir. 1980'lerden önce yapılan ve farklı bölgelerden verilen tüm bu literatür bilgisinden anlaşılacağı üzere [kırmızı] kuşak, 1980'lerden önce toplumsal bellekte henüz bekâret kavramıyla ilişki- lendirilmemiştir. Bu dönemde kuşak bağlama ritüeline dair kültürel kod; uğur ve bere- ket getireceği, gelinin gittiği yerde gayretli ve doğurgan olacağı, sorumlğunun artık güveye geçeceğiyle ilgilidir. Ayrıca kuşak için kırmızı renk; kumaş olarak da kurdele şart değildir.

İkinci sözlü kültür ortamında “Etnografya müzesini gezdim, eski kartpostallara ve düğün fotoğraflarına baktım, bir tane bile belinde kırmızı kuşağı olan gelin adayı gör- medim. Aile arşivine de baktım ne anneannem ne anneannemin annesinin gelinliğinde de yok bu kurdele (<https://eksisozluk.com>) diyen kişinin sorgulaması da giyim kuşam tarihindeki görsellerle örtüşmekte, kırmızı kurdelelerin sonradan tektipleştiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca 1980 öncesi Türk sinemasında kırmızı kurdeleli gelinlere tesadüf edilmemesi de savımızı desteklemektedir.

Kuşağı, doğrudan bekâretle ilişkilendiren literatür de mevcuttur. Kırmızı kuşak olmasa da bele sarılan “beyaz yaşmak”ın bekâret simgesi olarak kullanıldığını Koşay, bir yerde örnekendirir: “Kayseri’de gelini arabaya bindirirken kızın babası bekâret nişanı olarak kızının beline beyaz bir yaşmak bağlar” (1944: 240). 1980 öncesi bekâretle kuşağı ilişkilendiren bu bilgi tespit edebildiğimiz tek örnektir. Fakat özellikle 1980’lerden sonra kuşağın “kırmızı kurdele” olarak tektipleşmeye başladığı, bunun da simgesel olarak bekâretle ilişkilendirildiği anlaşılmaktadır: M. Üçer, Sivas’ta kızın erkek kardeşi tarafından gelinin beline bağlanan kırmızı kuşağın, “gayret kuşağı” olduğunu ve bugün de bağlandığını, anlamının giden gelinin bekâr olduğunu belirtmek (80: 18) için kullanıldığını söyler. Burada kırmızı kuşakla bekârlık arasındaki ilişkinin bekâret algısından ziyade bekârlıktan evliliğe geçişi, statü olarak kadının değişimini ifade ettiği söylenebilir. “Samsun’da gelinin beline erkek kardeşi ya da babası tarafından gayret kuşağı ya da bekâret kuşağı denilen kırmızı renkli bir kuşak bağlanır ve başına da kırmızı bir tül atılır” (Şişman, 2017: 168). “Kız evlenince gerdek gecesinde bekâretini tescil etmeli, kanıtlamalıdır. Gerdek gecesi, gelin evden çıkmadan önce babası ya da erkek kardeşi tarafından beline takılan ve bekâreti simgeleyen kırmızı kuşağı çözmek için damat geline bazı hediyeler verir” (Yolcu, 2014: 221-222). *Fatma ana kuşağı* ya da *gayret kuşağı* denilen kuşak bağlama töreni hakkında N. Araz şu bilgileri aktarır: “Kuşak bağlama töreni tarihî dönemlerde gelin evden çıkmadan veya ata binmeden önce yapılırdı. Kız babası, baba ölmüşse aileden sorumlu olan erkek (ağabey, amca, dayı, dede) gelinin beline altın, gümüş veya işlemeli madenden bir kemeri takarken veya işlemeli bir kuşağı bağlarken bazı tavsiyelerde bulunur: ‘Bugüne kadar namusun bana emanetti, bugünden sonra kocana emanetsin. Gittiğin yerde eline, beline, diline sahip ol’ derdi. Bekâreti temsil eden bu kuşak günümüzde yalnızca bu anlamıyla kırmızı kurdele biçimine dönüştürülmüştür (1994: 45 akt. Şişman, 2017: 57). “Önce kızın küçük erkek kardeşi, babası ya da yakın akrabalarından birisi gelinin beline ‘bekâret kuşağı’ bağlar (Santur, 1995: 195; Büyükokutan Töret, 2013: 40; Altun, 2004: 294; Tuna, 2006). “Karaman’da halkın çoğunluğu kırmızı kuşağı bekâretle, namusla, saflık, temizlik, bakire olmakla ilişkilendirmiştir” (Aykaç ve Öksüz, 2018: 75). Bu örnekler göstermektedir ki kırmızı kuşakla bekâret arasındaki ilişki, zamanla toplumun genel kabulüne dönüşmüştür.

Y. Civelek ise konuyu doğrudan toplumsal cinsiyet odağında tartışır ve eleştirir: “Kırmızı kuşak, genç kadının erkek kardeşi, erkek kardeşi yok ise babası, babası yoksa dayı, amca ya da dedesi tarafından bağlanır. Bu ritüel, erkeğin erkeğe sunduğu hediye- nin ‘sağlamlılığın’ bir garantisidir. İffetin karşılığı genç kadının bakire olmasıdır” (2013: 108). Şayet toplumsal bellekte bu ritüelin bereket, üreme ve soyla olan etimolojik kökeni korunarak yaşatılmış olsaydı, kısaca yozlaşmasaydı konu Civelek’in de ifade ettiği şekliyle toplumsal cinsiyet eşitsizliği odağında eleştirilmeyecekti. Ayrıca ikincil sözlü kültür ortamında “gelinin beline kırmızı kurdele bağlamak” başlığı altında bahsedilen “Halk arasında eskiden beri var olan bir rivayete göre gelinin kız oğlan kız olduğunu anlatan garip bir gelenek” (<https://eksisozluk.com/>; 28 Kasım 2020) gibi geleneği toplumsal cinsiyet eşitsizliği odağında eleştiren ifadelere sıkça rastlanılmaktadır. İnternet ortamında benzer yorumların fazlalığı toplumsal bellekte kırmızı kuşakla bekâret ilişkisinin genel kabule dönüştüğünü ve daha önemlisi marjinal gelinler tarafından ritüelin bu gerekçeyle eleştirilerek reddedildiğini ortaya koymaktadır.

Gelinlikçilerle yaptığımız görüşmede de kuşağın, bekâretle ilişkilendirildiği anlaşılmaktadır: Kızlar diyor ki “Ben kendime, namusuna güveniyorum, bu ne biçim kânun” (Serpil Kamalı, 2019). Yaklaşık 2010’dan beri duyuyorum. Kızlar kuşağı umur-

samıyor, genelde anneler istiyor. Kırmızı kuşağı evde takıp arabaya binene kadar çıkarıyorlar. Fotoğraflarda güzel durmadığını düşünüyorlar. “Bekâretimden kime ne, kimseye ispatlamak zorunda değilim, o kuşak beni bakire yapmaz” gibi şeyler söylüyorlar. Kuşak meselesinde eğitim durumu, sosyal durum önemli. Eğer eğitimliyse kız, aileleri konuşurmuyor bile ve bildiğini, kendi istediğini yapıyor. Aileleri karıştırmıyor kız (Hazal Yılmaz, 2019). Kırmızı kuşağı yeni yetişen nesil, genç kızlarımız istemiyor artık, reddediyor. Siyah gelinlik giyen bile var (Esra Yeter, 2019). 18 yıldır bu işi yapıyorum. Bazı müşteriler ayakkabıyı, çiçeği kuşağıyla aynı renk istiyorlar. Farklı renkler son birkaç yıldır var. Kızlar prova esnasında söylüyorlar. Yakın zamanda bir teslimimde bu tartışma oldu. “Ben kuşak takmayacağım” dedi kız. Kızın annesi “Olmaz” dedi. Kız “İstemiyorum, hayır takmayacağım” dedi. Kızlar kırmızı kuşak takmak istemiyor. Bu kuşağın adı bekâret kuşağı olduğu için (Yıldız Altunel, 2019). Bence kırmızı kuşak gereksiz, iğrenç. Gereksiz buluyorum, eski gelenekler kalmadı. Genellikle gelinlerin anneleri, kızlarının takmasını istiyor (Serda Taşbaş, 2019). Kırmızı olacağına benim istediğim olsun, diyorlar. Marjinal tipler var. Mesela gelinliklerini siyah isteyen, pembe isteyen var, yeşil gelinlik bile çalıştım. Normal beyaz gelinliğin içine farklı renkleri katarak da çalıştım (Ayşe Nazlıer, 2019). Kemer genellikle kalktı ama kırmızı kuşak genelde var, devam ediyor ama evde takıp hemen çıkarıyor kızlar. Kızlar formalite icabı takıp çıkarıyor. Genellikle ayakkabıyla çiçeği birbirine uyduruyorlar, ama kırmızı kuşak konusunda tabular daha katı (Serpil Kamalı, 2019). Gelinlikçilerin bu ifadelerinden hareketle bekârlık algısına bağlı olarak sadece gelin kuşağındaki renk değil, yıllar içerisinde gelinlik algısının da değiştiği anlaşılmaktadır. Gelinlikçilerin kuşağı, bekâret kuşağı olarak satmaları ve kullanıcılara ait gözlemleri kırmızı kuşağın toplumsal kabulde bekâret simgesine dönüştüğü fikrini desteklemektedir.

Sonuç

Gelinin baba evinden çıkmadan önce erkek bir yakını tarafından beline bağlanan kuşağın geçmişte, bekâreti simgelediğine yönelik bir kültür koduna tesadüf edilmezken, günümüzde kuşağın kırmızı kurdele olarak tektipleştiği ve kuşağın renginden dolayı bekâretle ilişkilendirildiği, bu yüzden kuşak bağlama geleneğinin toplumun belli bir kesimince reddedilmeye başlandığı belirlenmiştir. Ayrıca geline bağlanan kuşağın bekâretin değil, soy ve üremeyi, statü olarak bekârlıktan evliliğe geçişi temsil ettiği, eskiden sadece geline değil damada da takıldığı vurgulanmıştır.

Etimolojik olarak “soy, nesil, tohum, döl” anlamlarına gelen kuşağın, gelinin gideceği yere uğur ve bereket getireceğine, gayretli ve doğurgan olacağına, velayetinin babadan eşine geçeceğine yönelik inanış ve anlam koduna sahipken bunun zamanla unutularak yerini kuşağın renginden dolayı bekâret algısına bıraktığı tespit edilmiştir. Kuşağın etimolojik anlamı dışında kaynak kişi görüşleri ve literatür taraması neticesinde kuşak bağlama ediminin gelinin bel bölgesiyle, bel bölgesinin ise üreme, verimlilikle ilişkilendirildiği, özellikle gelinin erkek çocuk doğurması temennisiyile ritüelin gerçekleştirildiği belirlenmiştir.

Gelinin erkek bir yakını tarafından kuşak bağlama ediminin üç kez tekrarlanması, kuşağın önce süpürgeye sonra geline bağlanması, özellikle kırmızı renk kuşak tercih edilmesi, kuşak bağlama esnasında “İki oğlun bir kızın olsun.”, “Katarın uzun olsun.”, “Eline, beline, diline sahip ol” gibi tavsiye, alkış ve okunan dualar, ayetler bu ritüelde Şamanizm ile İslami inanışların harmanlandığını göstermektedir.

Gelinlikçiler, gelin kuşağındaki değişim ve dönüşümü kırmızı kuşağın toplumun kolektif belleğinde sosyal norm olarak “gelenek, âdet, örf ve moda” kavramlarıyla ifade etmişlerdir. Kuşağın rengindeki değişim ise “modayı takip etmek, çağa ayak uy-

durmak, değişiklik yapmak, farklı olmak ve özgünleşmek” olarak ifade edilmiş bu durum geleneğin marjinalleştiğini ortaya koymaktadır. Kaynak kişilerden bir kişi hariç hepsinin hemfikir olduğu en önemli nokta kuşağın bekâretin, saflığın, temizliğin ve dul olmamanın simgesi olduğudur. Oysa ritüelin kültür koduyla bu bilgi örtüşmemektedir.

Gelinlikçilerin tamamı, kırmızı kuşağı *bekâret kuşağı* olarak nitelemiş, hiçbiri kuşağın soy, bereket ve doğurganlıkla ilgili kültür kodundan bahsetmemiştir. Gelinlikçilerden sadece bir kişi kuşağa *kardeş kuşağı* derken diğerleri *bekâret kuşağı* ve *gelin kuşağı* olarak nitelemiştir. Gelinlikçiler özellikle son 15 yıldır gelinlerin kırmızı kuşağı; bekâreti temsil ettiği için takmak istemediklerini ve farklı renklere yöneldiklerini, kuşak bağlama konusunda gelinlerin aileleriyle çatıştığını, kuşağın gelin çiçeği ve ayakbaşına uydurulmak istendiğini ve formaliteden takılıp çıkarıldığını, kızların ünlülerin gelinliklerine özendiğini, gelinlik modası ve algısının geçmişten bugüne değiştiğini, düğünde birden fazla gelinlik giyildiğini (nikâh gelinliği, evden çıkma gelinliği, klasik gelinlik, fotoğraf gelinliği, bekârlığa veda gelinliği vb.), eğitim durumu, sosyal çevre, ekonomik durum ya da yaşa göre gelinlik ve kuşak algısının değiştiğini ifade etmişlerdir.

Türk giyim kuşam tarihinde gelinlik ve kuşak, farklı formlarda, madde ve renklerde karşımıza çıkarken özellikle 1980’lerden sonra gelin kuşağının kırmızı kurdele olarak toplumun genel kabulüne dönüşerek tektipleştiği, kırmızı renkle bekâretin ilişkilendirildiği, bu nedenle 2000’li yıllardan sonra bazı gelinlerin ritüeli reddetme eğiliminde olduğu tespit edilmiştir. Kuşağın etimolojik olarak tohum, üreme, bereket ve doğurganlıkla ilişkiliyen bu anlamların zamanla unutulup yerini bekâret algısına bıraktığı ve geleneğin yozlaştığı belirlenmiştir.

Kültürel anlamda yozlaştığı anlaşılan gelin kuşağı ritüeline ait toplumsal farkındalık kazandırmak için kitle iletişim araçlarından yararlanılabilir. Geleneğin kültür kodunu esas alan belgesel çekilebilir, film ve dizilerde algıyı düzeltmeye yönelik senaryolar kurgulanabilir. Kısaca geleneksel ve yeni medya aracılığıyla geniş kitlelere ulaşılarak yanlış algı düzeltilir. Ayrıca gelinlikçilerin *bekâret kuşağı* nitelemesi yerine ritüelin soy ve doğurganlık kökenine de uygun olarak *kuşağı*; *bereket kuşağı* ya da *soy kuşağı* olarak satmaları hem geleneğin yozlaşarak reddedilmesine engel olacak hem de “kadının hediye paketi gibi kurdelenip bekâretini erkeğe sunan” bir obje olarak algılanarak toplumsal cinsiyet tartışmaları odağında eleştirilmesinin önüne geçilecektir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada kullanılan veriler 2020 yılı öncesine ait olduğundan etik komite onayına gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAK KİŞİLER

1. Ayşe Kasapçı Yılmaz, Trabzon, 1966, ilkokul mezunu, ev hanımı [12. 12. 2019 tarihinde E. Çakır tarafından yapılan görüşme kaydı]
2. Ayşe Nazlier, Ankara, gelinlikçi, sanat okulu mezunu [5.12.2019 tarihinde E. Çakır tarafından yapılan Ankara/ Kızılay’da yapılan görüşme kaydı]
3. Buğra Alışkan, 30 yaşında, Ankara, üniversite mezunu, gelin aksesuarları satıcısı [5.12.2019 tarihinde E. Çakır tarafından Ankara/ Kızılay’da yapılan görüşme kaydı]
4. Esra Yeter, 37 yaşında, Gaziantep, üniversite mezunu, gelinlikçi çalışıyor. [5.12.2019 tarihinde E. Çakır tarafından yapılan Ankara/ Kızılay’da yapılan görüşme kaydı]
5. Hazal Yılmaz, Ankara, 30 yaşında, üniversite öğrencisi, gelinlikçi. [5.12.2019 tarihinde E. Çakır tarafından Ankara/ Kızılay’da yapılan görüşme kaydı]
6. Nuriye Kasapçı, 85 yaşında Trabzon doğumlu, okuma yazma yok, ev hanımı [12. 12. 2019 tarihinde E. Çakır tarafından yapılan görüşme kaydı]

7. Serda Taşbaş, Yozgat, 45 doğumlu, üniversite mezunu, gelinlikçi [5.12.2019 tarihinde E. Çakır tarafından Ankara/ Kızılay’da yapılan görüşme kaydı]
8. Serpil Kamalı, Ankara, 56 yaşında, üniversite mezunu, terzi [5.12.2019 tarihinde E. Çakır tarafından Ankara/ Kızılay’da yapılan görüşme kaydı]
9. Yıldız Altunel, Ankara, 55, ortaokul mezunu, gelinlikçi/modacı. [5.12.2019 tarihinde E. Çakır tarafından Ankara/ Kızılay’da yapılan görüşme kaydı]

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey. *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*. (Hzl. Kâzım Arısan, Duygu Arısan Günay). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.
- Aça, Mehmet. “Kız Evinden Oğlan Evine Evlilik Töreni Uygulamaları”, *Aile Yazıları/8*, Ankara: T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, 2015.
- Aker, Sabiha. *Sivas Dügün Adetleri Dügüm Giyimleri*. Sivas: Sivas Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2017.
- Altun, Işıl. *Kandıra Türkmenlerinde Doğum Evlenme ve Ölüm*. İzmit: Yayıncı Yayınları, 2004.
- Altunel, İbrahim. “Gevrekli Seydişehir/ Konya, Kasabası Dügünlerinde, Gelin Güvey Motifi Üzerine Bazı Tespitler”, *3.Milleler Arası Türk Halk Edebiyatı ve Folkloru Kongresi Bildirileri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 9-11 Ekim. 80-85, 1995.
- And, Metin. *16. Yüzyılda İstanbul Kent Saray Günlük Yaşam*. İstanbul: YKY, 2015.
- Arslan Erol, Hülya. “Tabu (Taboo) ve Kelimelerin Anlam Alanlarına Etkisi”, *Journal of Turkish Linguistics*, Volume 2, Number 1, (March): 24-48, 2008.
- Artun, Erman. “Tekirdağ Halk Kültüründe Geçiş Dönemleri Doğum Evlenme Ölüm”. *Türk Dünyası İnceleme-leri Dergisi*. 9-10, İstanbul. 85-107, 1998.
- Ataman, Sadı Yaver. *Eski Türk Dügünleri ve Evlenme Ritleri*, Ankara: TTK Basımevi, 1992.
- Aydoğan, Hatice Aycan. *Türk Kültüründe Bereketi Arttırmaya Yönelik İnanış ve Uygulamalar*. Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2012.
- Aykaç, Onur ve Meltem Öksüz. “Karaman’da Gelin Uğurlama Törenlerinde İcra Edilen Bir Ritüel: Kuşak Bağlama”, *Karaman Kitabı, Karaman ve Edebiyat*. Ed. İdris Nebi Uysal ve Mert Öksüz, Karaman Belediyesi Kültür Yayınları, 2018.
- Balaman, Ali Rıza. *Gelenekler Töre ve Törenler*. İzmir: Betim Yayınları, 1983.
- Barlas, H. Uğuro. *Maraş Dügün Adetleri*. İstanbul: Yurttaş Yayınları, 1963.
- Barlas, Uğuro. *Hakkari Evlenme Töre ve Törenleri*. Karabük: Özer Yayınları, 1975.
- Baykal, Ali Rıza. *Safranbolu’da Yörük Köyü ve Dügün Adetleri*. İstanbul: Ders Bilgisi Yayınları, 1995.
- Büyükokutan Töret, Aslı. “Yapısal ve İşlevsel Özellikleriyle ‘Gelin Göçürme’” (Muğla İli Örneği), *Tübar- Xxxiv-/ 2013-Güz*. 34:35-56, 2013.
- Civelek, Yaprak. “Kırmızı Kuşağın Kuramsallığı: Ataerkil Söylem ve Anadolu Kırsalı’nda Kadın”, *Toplumsal Cinsiyet II. Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 16. 64: 87-121, 2013.
- Çağlar, Nevzat. *Beşikten Mezara. Anamur ve Bozyazı’da Doğum, Evlenme ve Ölüm Gelenekleri*. Ankara: Gülнар Yayınları, 2021.
- Çelik, Ali. *Trabzon-Şalpaзarı Çepni Kültürü*. Trabzon: T.C Trabzon Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, 1999.
- Demirci, Yusuf Ziya. *Anadoluda Eski Dügün ve Evlenme Adetleri*. İstanbul: Burhaneddin Matbaası, 1938.
- Demren, Özlem. *Dügün Dernek Sivas’ta Evlenme Gelenekleri*. İstanbul: Kriter Yayınları, 2021.
- Devlilioğlu, Ferit. *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 2000.
- Efe, Süheyla ve Uğuro Barlas. *Kütahya Dügün Adetleri*. İstanbul: Yurttaş Yayınları, 1963.
- Ercilasun, Ahmet B. ve Ziyat Akkoyunlu. *Kâşgarlı Mahmud. Dîvânü Lügâti’t- Türk*, Ankara: TDK Yayınları, 2014.
- Erdentuğ, Nermin. “Türkiye’nin Karadeniz Bölgesinde Evlenme Gelenekleri ve Törenleri II”, *AÜ DTCF Antropoloji Dergisi*, 5: 231-266, 1969.
- Erdentuğ, Nermin. *Sosyal Âdet ve Gelenekler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977.
- Ergun, Pervin ve İmran Gündüz Alptürkler. “Çocuksuzluk Sağaltımında Satılma Ritüeli – Ritüelin Tarihsel Bağlamı ve Metaforik Dil”, *Millî Folklor*, Yıl 29, 115:79-90, 2017.
- Ergun, Pervin. “Dede Korkut Hikâyeleri’nde Dağ Kültü”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, C.51, 2003/2: 75-88, 2003.
- Esin, Emel. *Türk Kozmolojisi*. İstanbul: Edebiyat Fak. Matb, 1979.
- Gargi, Zeynep. Ege Bölgesi Geleneksel Kadın Giyiminde Bel Aksesuarları (İzmir, Aydın, Manisa Örneğinde). *Sanatta Yeterlilik Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 2007.
- Gedik, Köksal. Bayburt’a Ait Örf ve Âdetler. *Türk Folkloru*. 57: 26-28. Nisan 1984.
- Genç, Reşat. *Türk İnanışları ile Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1997.

- Gürtuna, Sevgi. *Osmanlı Kadın Giysisi*. Ankara: TTK Basımevi, 1999.
<https://eksisozluk.com/gelinin-beline-kirmizi-kurdele-baglamak--160886?p=26>; erişim tarihi 28 Kasım 2020).
- İslamoğlu, Mahmut. “Kıbrıs Türklerinde Çeyiz Yazma Geleneği”, *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. IV. Cilt (GeleneK, Görenek ve İnançlar)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 1987.
- İslamoğlu, Mahmut. *Kıbrıs Türk Folkloru*. Ankara: Ürün Yayınları, 2004.
- Kalafat, Yaşar Kaya. “Eski Türk İnançlarının Kars Yöresinde İzleri”, *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri. IV. Cilt (GeleneK Görenek İnanışlar)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, 1992.
- Kaya, Doğan. “Düğünlerimizle İlgili Terimler ve Bunların Fonksiyonel Özellikleri”, *III. Milletlerarası Türk Halk Edebiyatı ve Folkloru Kongresi Bildirileri*. Ankara: KBY.148-157, 1995.
- Koşay, Hâmit Zübeyr. *Türkiye Düğünleri Üzerine Mukayeseli Malzeme*. Ankara: Maarif Matbaası, 1944.
- Marshall, Gordon. *Sosyoloji Sözlüğü*. Çev. Osman Akınhay ve Derya Kömürçü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2005.
- Oğuz, M. Öcal. “Yazılı Hukuk ve Sözlü Hukuk Açısından Evlenme Pratikleri ve Töre Cinayetleri”, *Millî Folklor*, 2012, Yıl 24, Sayı 95: 103-113, 2012.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Kültür Tarihine Giriş 6*. Ankara: K.B. Yayınları, 1991.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Kültür Tarihine Giriş V*. Ankara: KTB Yayınları, 1985.
- Öğüt Eker, Gülin. “Türk Düğün Geleneği İçinde Karakeçili Türk Düğününün Ritüel Açısından İncelenmesi”, *Millî Folklor*, Yıl 12, 46: 92-100, 2000.
- Öğüt Eker, Gülin. “Türk Kültürü İçinde Geleneksel Bolu Evlenme Âdetlerinin Yeri”, *Millî Folklor*, Yıl 10, 40: 15-30, 1998.
- Ölçer Özünel, Evrim. “Kan” Olgusunun Soyun Devamlılığı Bağlamındaki Dönüştürücülüğü, *Millî Folklor*, Yıl 17, 15: 40-45, 2005.
- Örnek, Sedat Veyis. *Etnoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilgesu Yayınları, 2017.
- Örnek, Sedat Veyis. *Türk Halk Bilimi*. Ankara: K.B. Yayınları, 1995.
- Özay, Şükri. *Afyonkarahisar Düğün Âdetleri*. Ankara: Salmat Basım Yayınları, 2015.
- Özder, Mustafa Âdil. *Türk Halkbiliminde Düğün-Evlilik-Akrabalık Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Aslımlar Matbaası, Ziya Gökalp Derneği Yayınları, 1981.
- Santur, Meltem. “İç Anadolu Bölgesinde Gelinin Kız Evinden Oğlan Evine Getirilmesi Sırasında Uygulanan Gelenekler”, *3. Milletler Arası Türk Halk Edebiyatı ve Folkloru Kongresi Bildirileri*, T.C. Kültür Bakanlığı yay., 9-11 Ekim. 194-207, 1995.
- Sarıkaya, Mahmut. “Türkçe Adlandırmada İnsan ve Hayvan Soybirliğinin Bir Yansıması Olarak Kur/Kuru/Kuro; Kur/Kırt/Kuro; Kurd/Kürt/Kürt Kelimelerinin Türkçe ‘qur’ ‘halka, kemer, kuşak; nesil’ Kelimesiyle İlgisi” 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 10-15 Eylül 2007.
- Sernika, Galina. “Verimlilik Kültürünün Semantiği Olan Parçalanma ve Toplanma”, *Türk Dünyasında Nevruz (Üçüncü Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri 18-20 Mart 1999, Elazığ)*, (Hzl. Elmas Kılıç) Ankara: AKM Yayınları, 2000.
- Şimşek, Esmâ. Türk Kültüründe “Alkanısı” İnanç ve Bu İnanca Bağlı Olarak Anlatılan Efsaneler’, *Akra Uluslararası Kültür Sanat Edebiyat ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, C.5. Yıl 5, 12: 99-115, 2017.
- Şişman, Bekir. *Türk Kültüründe Evlilik (Geleneğin Son Yüzyılı Samsun Örneği)*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları, 2017.
- Tansuğ, Sabiha. “Anadolu’da Türkmen ve Yörük Kadın Giyimler”, Sanat Olayı. İstanbul: Karacan Yayınları, Sayı:13: 40-51, Ocak 1982.
- Tansuğ, Sabiha. *Anadolu Giyim Kültürü*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- Tansuğ, Sabiha. *Türkmen Giymi*. İstanbul: Ak Yayınları, 1985.
- Tuna, Sibel Turhan. “Türk Dünyasındaki Düğünlerde Koltuklama ve Kırmızı Kuşak Bağlama Geleneği”, *Bilig*, 38: 149-160, 2006.
- Üçer, Müjgân. “Sivas’ta Evlenme Gelenekleri”, *Türk Folkloru*. Sayı 9: 16-18. Nisan 1980.
- Yolcu, Mehmet Ali. *Türk Kültüründe Evliliğe Bağlı Tabu ve Kaçımalar*. Konya: Kömen Yayınları, 2014.
- Yörükân, Yusuf Ziya. *Anadolu’da Aleviler ve Tahtacılar*. Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

BAŞARI KÜLTÜRÜNÜN GELİŞİMİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLERDEN HALKBİLİMİNİN EPİSTEMOLOJİK AÇIDAN ANALİZİ*

An Epistemological Analysis of Folklore that Affects The Development of Success Culture

Doç. Dr. Handan AYDIN KASIMOĞLU**
Dr. Ayaz Yusuf ALTIN***
Prof. Dr. Murat KASIMOĞLU****

ÖZ

Bu çalışma halkbiliminin epistemolojik olarak toplumsal kültürü nasıl etkilediğini incelemektedir. Ayrıca toplumların kolektif olarak nasıl hareket ettikleri üzerindeki etkilerini de çok yönlü olarak ele almaktadır. Bu çerçevede halkbiliminin bilimsel yaklaşımı ve çerçevesi dikkate alınarak Geert Hofstede'in modelinin değerlendirilmesi yapılmıştır. Modelde toplumların yapısal özellikleri çerçevesinde aksiyon ve başarı odaklı yapı ve sistem geliştirmeleri değerlendirilmektedir. Özellikle küresel sistem içerisinde toplumların temel rekabet gücünü belirleyen kültürün anlaşılması çok önemlidir. Tutum ve davranışların yapısını yönlendiren temel faktörlerin toplumların başarısındaki etkisi büyüktür. Çalışmada Türk kültürünün temel özellikleri Hofstede'in geliştirdiği boyutlar üzerinden analiz edilmiştir. Geçmişten günümüze toplumsal yapımızın değerleri ve tutumları belirlenmiştir. Böylece kendi değerlerimizin gelişimi, değişimi ve dönüşümünün özellikle dijitalleşen yeni çağda nasıl bir gelişim göstereceğini değerlendirmek mümkün olacaktır. Bugün her alanda yaşanan büyük dijital dönüşüm halkbiliminin temel epistemolojisini de etkilemekte ve yeni izlekler oluşturmaktadır. Bu yeni uçların anlaşılması da ülkemizin dinamikleri açısından önem taşımaktadır. Sonuç olarak başarı kültürünü özellikle halkbilimi penceresinden ele aldığımız zaman destanlar, masallar ve dolayısıyla somut olmayan kültürel miras bu anlamda önemli bir yere sahiptir. Bu yaklaşımlar ile Türk kültürünün küresel sistem içerisindeki yapısını karşılaştırmalı olarak folklor epistemolojisi ile kanıtta dayalı bir şekilde değerlendirmek mümkündür. Bu alanların yapısal olarak birbiri ile ilişkisi üzerinden konunun ele alınması toplumların kararları, eğilimleri, birliktelikleri ve paylaşılan değerleri hakkında bize detaylı bilgi sunmaktadır. Çalışmamızda halkbilimi aracılığı ile kuşaktan kuşağa aktarılan toplumların birikimlerinin ve değerleri ile oluşan yapılarının, özellikle bireylerin duruşları ve katılımcılığını nasıl etkilediği ele alınmaktadır. Destan, masal, hikâye ve türkü gibi anlatılar toplumların ortak bilişsel özelliklerinin gelişmesine yönelik olarak kestirim modelleri geliştirmektedir. Bu da toplumların gelişmesinin bir sonraki aşamaya geçişini kolaylaştırmakta ve daha rekabetçi bir yapı oluşturmaya desteklemektedir. Çalışma kapsamlı bir literatür incelemesi, kavramsal model tasarımı ve ampirik verilerin değerlendirilmesi ile yönlendirilmiştir. Sonuç olarak, toplumların birikimleri ve değerleri, değiştirilmesi çok güç olan izlekler ve kestirim yolları geliştiren. Bu nedenle süreçlerin temel parametresi halkbilimi unsurlarının eklektik çerçevede analiz edilmesi başarı kültürünün geleceği açısından oldukça derinlikli bir vizyon ortaya koymaktadır. Türk kültürünün altı boyut ile ele alınması özellikle de halk bilimi gibi derin bir kavramsal kapsama sahip olan alanın çerçevesi dikkate alınarak makro-mezo ve mikro düzey yaklaşımlar oluşturulması ülkemizin politikaları açısından önemlidir. Eğitim, girişimcilik, kalkınma ve başarı odaklı bir toplum oluşturmada sürecinde halk bilimi epistemolojisi temel çerçevesi dikkate alınarak bir çerçeve değerlendirilmiştir. Böylece halk biliminin toplumsal başarı ve gelişme üzerindeki etkisi ve ilişkisi belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Kültürün altı boyutu, katılımcılık, izlek bağımlılığı, halkbilimi, epistemoloji.

ABSTRACT

This study examines how folklore affects social structure epistemologically. It also deals with the effects of societies on collective attitude. In this framework, considering the scientific approach and framework of

* Geliş tarihi: 9 Mart 2021 - Kabul tarihi: 10 Mart 2022

Aydın Kasımoğlu, Handan; Altın, Ayaz Yusuf; Kasımoğlu, Murat. "Başarı Kültürünün Gelişimini Etkileyen Faktörlerden Halk Biliminin Epistemolojik Açısından Analizi" *Millî Folklor* 134 (Yaz 2022): 159-171

** Çankkale Onsekiz Mart Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Çanakkale/Türkiye, handaydin@comu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6086-4682.

*** İğdir Üniversitesi, İşletme Bölümü, İğdir/Türkiye, ayusuf.altin@igdir.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-5237-2939.

**** İstanbul Ticaret Üniversitesi, İşletme Fakültesi, İşletme Bölümü, İstanbul/Türkiye, mkasimoglu@ticaret.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-7407-5991.

folklore, Geert Hofstede's model was evaluated. Action-oriented structure and system developments are evaluated within the framework of the structural features of model societies. It is very crucial to understand the culture that determines the basic competitive power of societies, especially in the global system. The main factors that direct the level of participation have a great impact on the success of the societies. In this framework, the basic features of Turkish culture have been analyzed over the basic dimensions developed by Hofstede. The basic values and attitudes of our social structure from past to present have been determined. Thus, it will be possible to evaluate how the development, change and transformation of our own values will develop especially in the digitalized new age. The great digital transformation experienced in every field today affects the basic epistemology of folklore and creates new paths. Understanding these new sprouts is also important for understanding the basic dynamics of our country and for policy making. As a result, when we consider culture from the folklore perspective, epics, tales and intangible heritages have an important place. With these approaches, it is possible to evaluate the structure of Turkish culture in the global system comparatively with folklore epistemology based on evidence. Evaluating the subject through the structural relationship of these areas with each other provides us detailed information about the decisions, tendencies, togetherness and shared values of societies. The study deals with the values of the societies that are passed down from generation to generation through folklore. Historically developing structures especially affect individuals' behavior and attitudes. Epistemology of folklore, fairy tales, folk songs and similar tools develop predictive models for the development of the characteristics of societies. This facilitates the transition of societies to the next stage and supports a more competitive structure. The study was guided by a comprehensive literature review, conceptual model design, and evaluation of empirical data. As a result, the values of societies develop under the influence of many factors over time, by developing themes and predictions that are very difficult to change. Therefore, analyzing the parameters of folklore, which is the most basic parameter of these processes, in an eclectic framework reveals a deep vision for the future. Considering the six dimensions of Turkish culture, especially the framework of the field, which has a deep conceptual scope such as folklore, it is important for our country's policies to form macro-meso and micro-level policies. In the process of creating a society focused on education, entrepreneurship, development and success, a framework has been developed by taking into account the basic framework of folklore epistemology. Thus, the effect and relationship of folklore on social success and development has been revealed.

Keywords

Six dimensions of culture, participation, path dependence, folklore, epistemology.

Giriş

Başarı kültürü, toplumu daha iyi hale getirebilmek için insanların bireysel anlamda ortak bir amaca yönelik olarak yüksek motivasyonla hedefe ulaştırır. Başarı kültürüne sahip toplumlar daha az denetime ihtiyaç duyar. Kurallar ve prosedürler sınırlıdır. Başarı kültüründe hedefe varabilmek için insanlar iş birliği yaparak uyum içinde çalışırlar. Başarı kültürü kaynağını; güç, aidiyet, geleneksel olmadan kaçınma, başarı motivasyonu, eşitlik ve evrensellikten almaktadır. Toplumların bütüncül olarak gelişmesinde ve başarılı olmasının altında yatan faktörlerin analiz edilmesi ve ortaya çıkarılması büyük önem taşımaktadır. Bu çerçevede halk bilimi paradigması ve arka planının toplumların başarılı olma üzerindeki etkisinin oldukça büyük olduğu düşünülmektedir. Zaman içerisinde toplumların bu süreçlere yönelik olarak geliştirdikleri tutum ve davranışların temel yapısını halkbilimi araçlarında açık şekilde görmektediriz. Özellikle imece çalışma modelleri, aile yapısı ve ilişkileri, imgeler, kahramanlar vb. araçlar bize bu alanlarda çok zengin bir kanıt sunmaktadır. Örneğin, White (1959) yaptığı çalışmada yüksek başarı kültürüne sahip bir kabile olan Mandanlardan bahsederken, "...onların doyumsuz kumarbazlar olduklarını, atletizm oyunlarına yoğun bir şekilde ilgi duyduklarını..." belirtir. Masallarında da düzenbaz bir kahraman olan Ananse ile bir filin arasında geçen dövüş yarışmasından bahsedilmektedir. Bu masalda hangisinin diğerinin darbelerine daha iyi dayanabileceği anlatılmaktadır. Ananse çeşitli hilelerle filin darbelerine karşı koymayı başarır. Masal açıkça rekabeti ve bir yarışmayı kazanmayı amaçlayan birçok araçsal aktiviteyi içermektedir (McClelland1971). Türk halk biliminde Oğuz Kağan destanında gergedanın öldürülmesi, Dirse Han oğlu Boğaç'ın boğayı aynı şekilde ortadan kaldırması ve Başat'ın

Tepegözü türlü hilelerle ortadan kaldırmasında da rekabet ve başarıyı açıklayan olaylara rastlanmaktadır (Kaplan 2004).

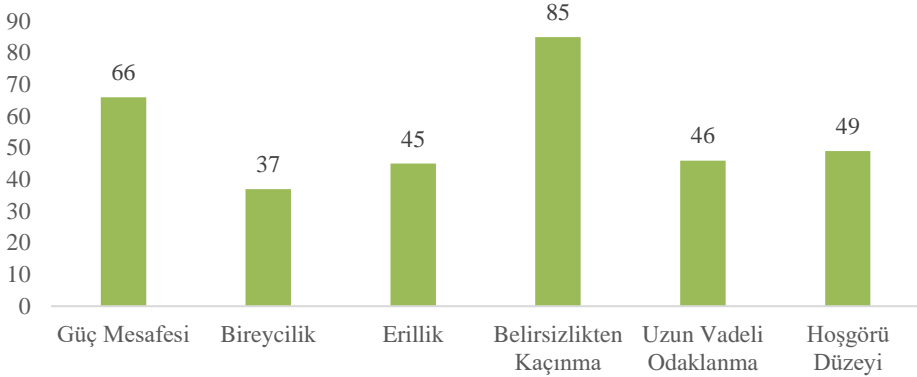
Halkbilimi araçlarını kullanarak toplumları anlamak, analiz etmek ve değerlendirmek çok daha kolaydır. Sözlü geleneğin neredeyse yok olduğu çağdaş toplumlarda çocuk masallarında, temalarında veya olay örgülerinde halk masallarında temsil edilen kültürler, motifler ve değerler yansıtılmaya devam etmektedir. Bu masalarda bazen periler, devler, cüceler vb. hayalî dünyalardan bazen de gerçek yaşamdaki durumlardan bahsedilir (Kasimoğlu 2010). Örneğin yüksek başarı kültürüne sahip toplumların masallarında ya da hikâyelerinde aidiyetin, yani başka bir kişiyle duygusal bir bağ kurma ve sürdürmenin imgesi arkadaşlık veya akran ilişkileridir. Başarı kültürüne sahip ülkelerin masallarında materyalizmden, maddi ödüllerden ve bencil amaçlardan sıkça bahsedilmediği görülür. Bunun yerine masalarda başarıya ulaşmak için çok çalışma, ilerleme, yeteneklerine güvenme ve insanların birlikte çalışarak doğayla savaşmaları gerektiği vurgulanmaktadır. Hollanda ülkesinin çocuk masallarında denizden uzak durmak için insanların birlikte çalışarak bent inşa etmeleri anlatılır. Bu masalarda vurgulanan, maddi ihtiyaçlar ve bu ihtiyaçların karşılanması değil, doğanın önemi ve iş birliği yaparak çalışmaktır (McClelland1971).

Hofstede'in kültürlerarası farklılıklar modeli, bir toplumun kültürel değerleri ve onu motive eden hedefleri anlamak ve uluslararası kültürel farklılıkları belirlemek için oluşturulmuştur (Hofstede 1980, Hofstede 1983, Hofstede 2001, Hofstede vd. 2010, Hofstede 2011). Hofstede'in güç mesafesi yaş, eğitim, statü, makam ve aile gibi faktörlerin bireylere verdiği gücün toplumlara göre dağılımını ifade eder. "Erillik-dişlilik" bir toplumda insana verilen değer, sevgi, saygı, nezaket gibi olguların mı; yoksa materyalist, saldırgan, baskıcı eğilimlerin mi hâkim olduğunu ifade eder. "Bireycilik ve kolektivizm" insanların kendi ihtiyaçlarına mı yoksa grubun ihtiyaçlarına mı önem verdiğini gösterir ve örgütte grup uyumunun ve yardımlaşmanın ne derecede değerli olduğu hakkında bilgi verir (Öncül vd. 2016). Hoşgörü, toplumdaki insanların dürtülerini ve isteklerini ne derece kontrol edebildiklerini ifade eder (Hofstede vd. 2010). Belirsizlikten kaçınma; yetersiz verilerin olduğu ve değişim hızının tahmin edilemediği durumlarda hissedilen endişeyi ifade etmektedir. Kısa-uzun vadeli olma; bir toplumun kararlarının geçmişinde yaşadığı olaylara, şimdiki kısa dönemli kazançlarına ya da geleceğinde elde etmeyi umduğu faydalara göre aldığını belirtmektedir (Öncül vd. 2016).

Hofstede Modeli'nin çerçevesinde başarı kültürlerinin en temel unsurları halkbilimi verilerine dayanmaktadır. Bu nedenle ulusların temel değerlerinin anlaşılmasında halkbilimi epistemolojisi önemli bir yer tutmaktadır. Halkbiliminin oluşturduğu izlekler zamanla toplumların güçlü mirasları ve değerleri haline gelerek kalıcı sosyal, yapısal ve örgütsel modellere dönüşmektedir. Hatta bazı alanlarda oluşan izlekler, toplumların küresel alandaki temel gelişim aksları hakkında da bize bilgi vermektedir. Bu nedenle destanlar, masallar, türküler, maniler ve diğer halkbilimi unsurlarının toplumların ortak değerlerinin analiz edilmesi noktasında önemi haizdir. Türk halkbilimi açısından da bakıldığı zaman önemli destanlar, hikâyeler ve folklor unsurları geçmişten günümüze Türk toplumsal yapısının her alanı ile ilgili çok kapsamlı bilgiler ortaya koyarak sosyal, kültürel ve ekonomik gelişim süreçleri hakkında kapsamlı bilgileri geçmişten günümüze taşımaktadır. Halk bilimi epistemolojisi bu çerçevede taşıyıcı bir görev üstlenmektedir. Bu nedenle gelişmiş ve güçlü izlekler geliştiren toplumların sosyo-kültürel değerlerinin daha güçlü olduğu görülmektedir.

Hofstede Modeli Çerçevesinde Ulusların Başarı Kültürü

Kültürlerin, insanların davranışlarını neden ve nasıl etkilediğini açıklayan Hofstede'in altı boyutlu modeli çerçevesinde bir ülkenin başarı kültürünü nasıl yaratabileceği görülebilir (Kasımoğlu vd. 2015). Hofstede Insights (2010) yaptıkları bir çalışmada ülkelerin başarı kültürünü yaratabilmeleri için, kendi kültürel değer ve tercihlerini Hofstede'in altı boyutlu modeline göre puanlamıştır. Böylece oluşturdukları katsayılar ve endeksler vasıtasıyla ülkelerin göreceli toplumsal yapıları da ortaya çıkarılmıştır.



Grafik 1: Türkiye'nin Altı Boyutlu Modele Göre Puanları

Bu endekse göre Türk kültürünün temel yapısını güç mesafesi ve belirsizlikten kaçmanın en yüksek düzeyde, kolektivizme ve erillığe daha yakın ve kısa vadeli odaklanmanın olduğu bir çerçeve oluşturmaktadır.

Güç Mesafesi: Güç mesafesi, bir toplumdaki bireylerin gücün adaletsiz dağılımını kabul etme durumudur. Türkiye bu boyutta 66 puana sahiptir; bu da hiyerarşik, üstlere sıklıkla erişilemeyen, ideal patron veya baba figürü gibi özelliklere sahip bir kültüre işaret etmektedir. Güç merkezde toplanır, güçsüzler patronlarına ve kurallara güvenirlir. Yöneticilerden çalışanlara ne yapacaklarının söylenmesi beklenir (Luthans ve Doh 2012).

Felix (2019), gelişmiş ülkelerde örneğin Brezilya'da, güç mesafenin fazla olmasına rağmen gelişmiş ülkelerden gelen göçmenlerin Latin Amerikalı göçmenlere göre Brezilya'ya daha iyi adapte olduğunu göstermiştir. Başarı kültürlerinde yüksek güce sahip ülke yöneticilerinin aidiyet duyguları zayıfsa totaliter yöntemlere başvurma eğilimleri de yükselmektedir. Fakat bu tarz bir yönetime sahip ülkelerde başarı kültürü yaratılmış olsa dahi yerel halkın güdülleri ve değerleri dikkate alınmamaktadır (McClelland 1971).

Başarı kültüründe toplumu bir arada tutan güç kurumsal gelenekten, sürekli değişen ve işlevsel olarak kişiler arası ilişkileri tanımlamaya yardımcı olan kamuoyuna kaymaktadır. Bir başka deyişle kişiler arası ilişkiler kurumsal gelenekle değil, genellikle başkalarının görüş ve istekleri tarafından kontrol edilmektedir. Hızla değişen modern toplumlarda başkalarının ne söylediklerine dikkat eden ve üzerinde kamuoyu baskısını hisseden kişiler için kitle iletişim araçları sosyal uyum kaynağı olabilir. Geleneksel kültürlerde değişimleri kabul ettirmek için siyasi, ekonomik veya yasal yollarla devletin topluma, cami ve kilise gibi dini kurumlarla, iş dünyasına, eğitim sistemine ve aileye baskı uyguladığı görülür. Ya da bu baskı kurumsal bir rolde çalışan birinden de gelebilir. Modern toplumlarda ise başarı kültürü yaratmak, egoya sürekli farklı güdüler yüklemekle

mümkündür. Ego, kişilerin toplumun belli normlarına göre kim olduğu, üzerindeki etkilerin kaynağı, bu etkilere nasıl tepki verdiği ve tepkilerin sonuçları ile ilgilenir. Normlar değiştirilmek istendiğinde kimin hangi baskı uygulama yöntemlerini kullandığı, iş birliği ve etkileşim için egoya hangi güdülerin atfedildiği ve iş birliği yapma girişiminin ne kadar başarılı olduğu belirlenir. Dolayısıyla başarı kültürleri egonun neyi başarmaya çalıştığına ve bunu nasıl yaptığına odaklanır (McClelland 1971).

Bireycilik: Bireyci toplumlarda, insanlar yalnızca kendilerine ve kendi ailelerine odaklanırlar. Kolektivist toplumlarda ise insanlar gruba odaklanırlar. Başarı kültürlerinde toplumda psikolojik veya fiziksel uyumu sağlamak için kamuoyu veya akran baskısı uygulamak, geleneksel toplumlarda olduğu gibi gruptan atmakla tehdit etmekten veya fiziksel cezalar vermekten daha etkili olmaktadır. Yapılan araştırmada Türkiye kolektivist bir toplumdur ve bireycilik puanı 37 çıkmıştır. Bu demek oluyor ki; Türkiye için "biz" önemlidir. Kolektivist toplumlarda insanlar, aileler, cemaatler veya organizasyonlar vb. gruplara bağlıdırlar. Bu gruplarda iletişim dolaylıdır ve grubun ahengi korunmak adına açık tartışmalar önlenir. İnsanlar arası ilişkiler, ahlaki bir temel taşımaktadır ve öncelik her zaman görevlerin yerine getirilmesidir. Kolektivist toplumlarda güven ilişkisi kurabilmek için zamana yatırım yapılmaktadır. Yakınlarına öncelik verme veya iltimas gösterme daha sık görülebilir. Geri bildirim, "ben" veya "biz" kavramları kullanılmak suretiyle iş ortamında dahi daima dolaylıdır. Kolektif kültürler statü ve kimlik için grup üyeliğine-toplumsal bir gruba üye olup olmamaya, nüfuslu aileye ve dini bir yapılanmaya bağlı olup olmamaya önem verilir. Bireyciliğin ön planda olduğu toplumlarda ise bireyler birbirlerine sıkı sıkıya bağlı değildir (Hofstede 2010).

Yu (2015), dini inançlara yönelik tutumla ilgili olarak bireyci ve kolektivist boyuta göre iç içe geçmiş kültürlerde ülkeler arasındaki farklılıkları sınıflandırmak istemiştir. Yu, iç içe geçmiş kültürlerde ülkeler arasındaki farklılıkları her ülkedeki bireylerin homojen olarak gruplaştığı varsayımına göre değil, farklı ülkelerdeki bireylerin sahip oldukları tutumlara göre sınıflandırmıştır. Sama ve Papamacos (2000) ise Hofstede'in kolektivist ve bireyciliğe ilişkin puanının adalet dağıtım ilkeleri için normatif bir tercihle ilişkilendirilebileceğini söylemektedirler. Bireyci ülkelerde eşitlik veya ödüllendirilme ihtiyacı yerine, adalet dağıtım kuralının tercih edildiği; kolektivist toplumlarda ise eşitlik ve grup ihtiyaçlarının daha fazla ön plana çıktığı görülmektedir. Gadelrab vd. (2020) Arap ülkelerinde adalet algısının dört boyutunu birbirleri ile karşılaştırmışlar ve adalet algısının kültürel gruplardan bağımsız olarak orta ile yüksek arasında bir düzeyde olduğunu bulmuşlardır.

Hamaizia (2015), Hofstede'in ulusal kültür ve işyeri değerleriyle ilgili Arap ülkeleri bölgesel kümelenmesi içindeki iki ülke arasındaki heterojenliği araştırmıştır. Bunun için Suudi Arabistan Krallığı ile Birleşik Arap Emirlikleri ulusal kültürün güç mesafesi ve belirsizlikten kaçınma boyutlarına göre çapraz ulusal analize tabi tutularak, sonuçlar ayrıca Hofstede'in (1980, 1983) orijinal Arap ülkeleri kümesiyle (Mısır, Lübnan, Ürdün, Suriye, Fas, Libya, Suudi Arabistan, Irak, Kuveyt ve BAE) karşılaştırılmıştır. Hofstede'in modeline göre Araplar daha kolektivist olma eğilimindedir ve bireycilikte 38, belirsizlikten kaçınmada 68, erillikte 53 ve güç mesafesinde 80 puana sahiptir. Luria vd. (2015), Hofstede'in modelindeki kültürel boyutların belirli toplum yanlısı davranışlar üzerindeki etkisini ve toplum yanlısı davranışların hangi kültürel boyutla ilişkili olduğunu test etmişlerdir. Araştırmacıların 66 ülkede yaptıkları çalışmada toplum yanlısı davranışlar ile bireycilik arasında pozitif yönlü bir ilişki bulunurken, toplum yanlısı davranışlar ile güç mesafesi arasında negatif bir ilişki olduğu belirlenmiştir. Belirsizlikten kaçınma ve erilik-dişillik boyutlarının toplum yanlısı davranışların tahmininde bireycilik ile etkileşime

girdiği görülmüştür. Batılıların aksine Doğu Asya gibi kolektif kültüre sahip ülkeler Covid 19 gibi krizler ile karşılaştıklarında kolektif iyilik için kendi özgürlüklerini sınırlamada daha istekli davranmaktadırlar (An ve Tang 2020). Bu süreçte özellikle salgının yayılmasında toplumların kültürel özelliklerinin nasıl bir etkiye sahip olduğu da gösterilebilmektedir. Süreçte özellikle bireycilik puanı çok yüksek olan Amerika’da salgının bu şekilde üssel olarak yayılması da çalışmanın sonuçlarını desteklemektedir.

Demokrasilerin şiddeti azaltmada karşılaştırmalı avantajları olup olmadığını araştıran Karstedt (2015) tarafından tüm Batı sanayileşmiş toplumlarında, Avustralya ve Yeni Zelanda da dahil olmak üzere, yüksek derecede bireyciliğin hâkim olduğunu belirlenmiştir. Latin Amerika ve Afrika ülkelerinde ise çoğunlukla kolektivist yönelimler hakimdir. Asya toplumları, orta ile güçlü kolektivist yönelimlere sahiptir; genel olarak, yüksek oranda Müslüman nüfusa sahip ülkeler güçlü kolektivistik yönelimler göstermektedir. Bu yaklaşım kurumsal ve devlet başarısızlığının yüksek düzeyde olması ile örtüşmektedir. Geçiş demokrasileri daha yüksek kurumsal başarısızlık, zayıf devletler haline gelme veya daha otoriter ve hibrit rejimlere dönme riski taşıdığından, şiddet eğilimlerindeki artış bu grubun tanımlayıcı özellikleri arasında yer almaktadır.

Geleneksel toplumlarda, başkalarının görüşlerine daha az bağımlılık vardır; bu nedenle insanları bu tür görüşlere duyarlı kılmak için grup faaliyetlerine daha az ihtiyaç duyulur ve buna uygun olarak tanımlanan; nezaket, sadakat ve başkalarına karşı yükümlülükler gibi toplum merkezli erdemlere daha fazla vurgu yapılır. Gelenekler yıkıldığında bireysellik daha çok ön plana çıkmaya başlar. Bireysel gelişmenin ve kendini gerçekleştirmenin nasıl olması gerektiği ise ancak akran grubu etkinliklerine daha fazla katılımı öğrenilebilir. Grup faaliyetlerine katılım yoluyla başkalarının görüşlerine karşı duyarlı olma, öğrenmedeki birçok uygulama ile kontrol ve disipline edilir. Başarı kültürleri gelenek karşıtıdır. Sosyal ve teknik gelişmeleri diğer kültürlerle göre daha çabuk benimserler. Ülkedeki gelişmeye paralel olarak rol ilişkilerinde de değişimler meydana gelir. Topumlarda başarı kültürü yaratmak egoya sürekli farklı güdüler yüklemekle mümkündür (McClelland 1971).

Erillik: Erillik en iyi olmayı istemekle (eril) veya yaptıklarının en beğenilen olmasını istemekle (dişil) ilgilidir. Türkiye’nin bu çalışmadaki puanı 45’tir. Türkiye ölçeğinin dişil ağırlıklı tarafında kalmaktadır. Bu demektir ki; başkaları ile birlikte dengelenmek, fikir birliği oluşturmak, güçsüz durumda olana sempati duymak, yardımlaşmak gibi kültürün daha yumuşak yönleri değerlendirilmekte ve teşvik edilmektedir. Eril kültürlerin egemen olduğu toplumlarda ise bireyler girişken, cesaretli ve maddi başarı için çalışan kişiler olarak karakterize edilir. Performans ve başarı yönelimli eril kültürlerde girişkenlik takdir edilir, dikkate alınır ve insanlar amaçlarının gerçekleştirilmesine engel olacak her türlü riski ortadan kaldırmak için mümkün olan her şeyi yapmaya çalışırlar (Kasımoğlu vd. 2015).

Debode (2020), Hofstede’in kültürel boyutlarının yanı sıra dinsel ve yasal kökenlerin de ülkelerin ekonomik özgürlüğü, ticari özgürlüğü, yatırım özgürlüğü, iş özgürlüğü, çalışma özgürlüğü, parasal özgürlüğü üzerindeki etkisini 52 ülke için araştırmıştır. Dişil kültürlerin ekonomik özgürlükle kültürel bağlamda yüksek bir ilişkisi olduğu ortaya çıkmıştır. Daha yüksek bireycilik, daha fazla parasal özgürlük anlamına gelmektedir.

Başarı ve motivasyon etkileşimsiz olmayacağı gibi, insanların birbirleriyle neden ilişki kurduğunun belirlenmesi, sosyal organizasyonların düzenli olma derecesini artırır. Dolayısıyla daha disiplinli sosyal organizasyonlar başarıya daha kolay ve hızlı ulaşırlar. “Başarı motivasyonu yüksek toplumlar” başarıya ulaştıklarında bazı mükemmellik standartları geliştirirler. Bu yüzden başarı kültüründe materyalizm, maddi ödüller veya bencil

amaçlar önemini yitirir. Bunun yerine başarıya ulaşmak için çok çalışma, ilerleme ve yeteneklerine güvenme daha önemlidir. Başarı kültürlerinde doğa, insanlar tarafından fet-hedilmesi gereken veya boyun eğdirilmesi gereken bir şey olarak değil, insanların iş bir-liği içerisinde çalışması için bir baskı kaynağı ve hesaba katılması gereken bir güç olarak görülmektedir. Başkası tarafından yönlendirilen bir toplum, egonun geleneksel ve kurumsal baskılarla etkileşime girmeye motive olmayan, başkalarının taleplerine uyum sağlamak için yönlendirme ile motive olduğu toplumdur (McClelland 1971).

Belirsizlikten Kaçınma: Belirsizlikten kaçınma boyutu, bir toplumun geleceğinin asla bilinmeyeceği gerçeğini ele alması ile ilgilidir (Özutku 2019). Türkiye bu boyutta 85 puana sahiptir. Bu nedenle yasa ve kurallara önemli derecede ihtiyaç duyulur. Belir-sizlikten kaçınma eğilimi yüksek olan kültürler, riskten kaçınacak yazılı ve yazılı olma-yan kurallara bağlı kurumlar oluşturma eğilimindedir. Belirsizlikten kaçınma eğilimi dü-şük olan toplumlarda bireyler çok kolay risk alabilmektedir. Farklı davranış ve fikirlere karşı toleranslıdırlar (Kasımoğlu vd. 2015). Belirsizlikten kaçınma düzeyinin yüksek ol-ması, toplumlarda süreçlerin planlanmasını, yönlendirilmesini, izlenmesini ve kontrol edilmesini etkilemektedir (Altay 2004).

Başarı kültürlerinde bireyler kurumsal normlar tarafından değil, kitlesel iletişim araçları ve sosyal medya aracılığıyla diğer insanlardan, özellikle akranlardan gelen özel talepler tarafından yönlendirilir. Bu yönlendirme birçok ülkede hızlı gelişmeyi engelleyen geleneksel normlardan uzaklaşmayı teşvik etmektedir. Örneğin bir Hintli sadakatle bağlı olduğu aile sistemini yöneten normların modern toplumdaki yaşantısında ona yardımcı olmadığını görüyorsa ve bu normları terk etmeyi düşündüğünde, eskilerin yerine hangi sosyal yükümlülüklerin ikame edileceğini bilmeyebilir. Bu durumda, kitle iletişim araç-ları ve sosyal medya bu Hintli için yeni bir otoriteyi temsil etmeye başlar. Hızla değişen modern toplumlarda çok yavaş değişim gösteren geleneksel normlarda bir eksiklik görül-düğünde bu, bir tutum değişikliğinin kaynağı ise kitle iletişimi aracılığıyla hızla kamuoyuna yayılabilir. Geleneklerin değişmesi, kamuoyunun değişen koşullara daha çabuk tepki verebilmesi ve ihtiyaç duyulan sosyal yenilikleri desteklemek için sözlü veya dini gelenekten daha hızlı harekete geçebilmesi ile mümkün olur. Gelenekler, rol ilişkileri ve normlar ortadan kalktığında kimin kimden ne beklemesi gerektiği belirsizleşir. Örneğin, ebeveyn olmanın geleneksel rolü artık kabul edilmiyorsa, o zaman ebeveynlerin ne yapacakları konusunda yol gösterebilmek için kitle iletişim araçlarıyla çocuk yetiştirme bilgilerinin verilmesi yeni düzene geçmeyi kolaylaştırır. Bu tür bilgilere güvenmek, aynı zamanda, ebeveyn rolünü, tipik olarak yaygın olandan daha spesifik hale getirerek ana-babaya bağlılık gibi geleneksel bağlanmalardan kurtarabilir (McClelland 1971).

Uzun Vadeli Odaklanma: Her toplumun gelecekte karşılaşabileceği zorlukları aşabilmesi için kendi geçmişiyile bağlantı kurması gerektiğine odaklanır. Normatif toplumlar bu boyutta düşük puana sahiptir, bu anlamda zamana bağlı olmadan gelenek ve normları korumayı tercih ederler ve kuşku ile toplumsal değişimi izlerler. Türkiye'nin bu alandaki puanı 46'dır. Dolayısıyla uzun vadeli odaklanmaktan daha çok kısa vadeli olaylar ve du-rumlar Türkiye için daha önemlidir.

Beugelsdijk vd. (2015) Dünya Değerler Anketi verilerini kullanarak Hofstede'in kültür boyutlarını iki kuşak sonrası için tekrarlayarak, Hofstede'in boyutlarına ilişkin ülke puanlarının zaman içinde nasıl değiştiğini incelemişlerdir. Sonuçlar, ortalama olarak, çağ-daş toplumların bireycilik ve hoşgörü konusunda kısıtlamalar karşı geçmiş toplumlardan daha yüksek puan aldığını; güç mesafesi konusunda ise geçmiş toplumlardan daha düşük puan aldığını göstermektedir. Hofstede'in kültür boyutlarına ilişkin puanlarının ülkeden ülkeye çok fazla değişmediği görülmektedir. Sonuç olarak, ülkeler arasındaki kültürel

farklılıklar (yani kültürel mesafeler) genellikle sabittir denilebilir. Başarı kültürü yaratabilen toplumların geleceğe yönelik daha iyimser bir tutum sergileme eğiliminde olduklarına dair çok yaygın bir inanış vardır (McClelland 1971). Başarı kültürüne sahip toplumlar, daha insancıl olmayı, çoğulculuğu önemsemeyi, şüpheci olmayı ve sorunlara daha uzun vadeli çözümler üretmeyi ve gelenekleri koşullara göre değiştirmeyi tercih etmektedir (Hofstede 2010, McClelland 1971).

Hoşgörü: Geçmişe ve şimdiki zamana karşı meydan okumayı ve gelecek nesillerin toplumsallaşma derecesini ifade eder. İnsanların dürtülerine göre hareket edip etmedikleri toplum tarafından baskı altındaysa bu kısıtlama olarak adlandırılır. Tam tersi durum ise hoşgörü olarak tanımlanmaktadır. Türk kültürünün temel puanı bu alanda 49'dur. Bu da kültürün kısıtlayıcı ve engelleyici bir özellikte olduğunu ifade eder. Vauclair vd. (2015), ülkelerde farklı ahlaki tutumların sadece bireysel özelliklere bağlı olarak değil, kültürlere göre de şekillendiğini göstermişlerdir. Birey odaklı kültürlerin kolektivist odaklı kültürlerle göre ahlaki konulara karşı daha hoşgörülü yargılar sergiledikleri görülmektedir. Bu tutumlar hem kişisel değerler gibi içsel değer güdüleriyle hem de toplumsal biçimdeki kuralcı değerler gibi dışsal değer güdüleriyle şekillenmektedir. Schwartz Değer Araştırması'nın değiştirilmiş bir versiyonu sekiz ülkeden 1456 katılımcıya uygulandığında, analiz sonuçları kültürel değişimlere açık ülkelerdeki bireylerin, korumacı kültürlere sahip olan bireylere göre ahlaki konulara ilişkin önyargılarının daha az olduğunu göstermiştir. Batılı sanayileşmiş ülkeler: Latin Avrupa ülkeleri (Fransa, İtalya, Portekiz, İspanya) açıkça eşitlikçidir. Latin Amerika, Asya ülkeleri ise nispeten Latin Avrupa ülkelerine göre daha düşük eşitlikçi, daha fazla hiyerarşik değerlere ve uygulamalara sahiptirler.

Triandis (2004), Hofstede'in kültürel değerlerinden belirsizlikten kaçınma boyutunun kültürel sıklıkla benzediğini öne sürmüştür. Ancak Gelfand vd. (2006) ikisinin farklı olduğunu iddia etmişlerdir. Bununla birlikte kültürel sıklık Hofstede'in erillik ve dişillik boyutuyla ilişkilendirilmemelidir; çünkü bu boyut, erillik ve dişillik normlarına farklı vurgu yapmaktadır ve bu normlardan herhangi biri sıkı bir toplumda güçlü olabilir (Uz 2015). Bir kültür, yaygın normlar ve normlardan sapmanın onaylanmasıyla karakterize ediliyorsa, bu sıkı bir kültürdür. Uz (2015), 68 toplumu inceleyerek kültürel sıklık ve gevşekliğin teorik bir çerçevesini çizmiştir. Bu çerçeveye göre tarım toplumları gibi sıkı kültüre sahip toplumlar daha geleneksel ve baskıcı; kentleşme derecesine göre gevşek kültüre sahip toplumlar ise daha sanayileşmiş ve liberaldirler. Bir toplum diğer toplumlardan ne kadar uzak olursa, kendi bireyleri de birbirine o kadar benzeyecektir. Kültürel sıklık, hayattan zevk almaya karşı olmasa da güçlü sosyal normlarla yakından ilişkilidir. Bu nedenle, bir kültürde kısıtlama ne kadar yaygınsa o kültür o ölçüde sıkıdır denilebilir.

Modern ve demokratik toplumlar çoğulculuk ile karakterize edilmektedir. Dolayısıyla başarı kültürüne sahip modern toplumlarda çoğulculuk, çok kültürlülüğü gündeme getirmekte, çok kültürlülük de hoşgörülü olmayı gerektirmektedir (McKinnon ve Castiglione 2003). Küreselleşme ve bireyselleşme gibi birçok faktör sebebiyle giderek artan çok kültürlülük, heterojenlik ve liberalleşme ortamında başarı kültürü yaratabilmiş toplumlarda hoşgörünün algılanışı da değişmiştir. Hoşgörü, başarı kültürüne sahip toplumlarda ben ve öteki ilişkisinde tahammül ve katlanma gibi klasik negatif bir anlayış olarak değil, adalet üzerine temellendirilen pozitif bir değer olarak algılanmaktadır. Bu anlamda hoşgörü odaklı başarı kültürüne sahip toplumlarda UNESCO'nun, 1995'teki "Hoşgörü İlkeleri Deklarasyonu"nda, ifade edildiği gibi "dünya kültürlerinin zengin çeşitliliğine, insan olmanın farklı yollarına ve ifadelerine saygı, kabul ve takdir" temel alınmaktadır (Gündoğdu 2008).

Dinamik Başarı Kültürünün Gelişmesinde Halk Bilimi Epistemolojisinin Rolü

Halkbilimi, ortaya çıktığı 19. yüzyıldan bu yana değişen toplum yapısına paralel olarak, işlevsel açıdan değişim ve gelişim göstermiştir. Halk bilimi 19. yüzyılda taşrada yaşayan köylülerin sözlü anlatımlarını ele almaktadır. Ancak 21. yüzyıla doğru kentleşmenin hız kazanmasıyla kent folkloru kavramı ortaya çıkmıştır. Ardından yaşanan medya ve internet devrimi ile bloglar, forumlar, Facebook, Twitter, Instagram gibi sosyal medya ortamları halkın gündelik yaşamını köklü bir biçimde değişikliğe uğratmıştır. Teknoloji geliştikçe bir kültürel tepki olarak folklor da bu değişimlere uyum sağlayarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir (Ersoy 2018).

İnsanoğlu kültürel açıdan 20. yüz yıl öncesi fiziksel mekan ve sosyal çevre algısı içerisinde yaşamaktaydı. 20. yüz yıl sonrasında internet devrimi tekno-kültürel dünya olarak adlandırılan, kültürün mekan ve çevre boyutlarını çeşitlendiren bir yapı ortaya çıkarmıştır. Artık medya ve internet ortamları geleneğin aktarıldığı ve kültürün üretildiği yeni mekanlar olarak görülmektedir (Ersoy 2018). Örneğin, dijital folklorlardan söz edilebilmesi için sanal ortamın, kültürel üretime imkân tanıyacak bir mekânsallığa, inşa edilebilecek tanımlı sosyalitelere, sosyalliğin devamını sağlayacak iletişimsel ve etkileşimsel stratejilere ve tekno-sosyoiletişimsel bir altyapıya sahip olması gerekmektedir (Gülüm 2018).

Medya ve internet ortamında doğum, evlilik ve ölüm gibi evrelerin de söz konusu yeni bağlamlarda işlev ve yansıma biçimleri değişmektedir. Örneğin, Dede Korkut Kitabı'nda Dirse Han oğlu Boğaç Han adlı hikayede Bayındır Han'ın yılda bir kere verdiği ziyafette çocuğu olan Oğuz beylerini yüceltip, çocuğu olmayanları kınadığı görülür. Günümüzde bu inanış oldukça geride kalmış gibidir. Çağdaş kentte bir anne için çocuksuz olmak değil bir dışlanma nedeni, adeta kariyer yaşamında bir avantaj olarak görülmeye başlanmıştır. Dede Korkut hikayelerinde bir erkeği itibarlı bir bey konumuna yükselten çocuk sahibi olma hali, günümüz erkeği için artık çok da önemli bir itibar alanı olmayabilmektedir. Doğum, ölüm, evlilik gibi geleneksel ritüellerin görsel ve sosyal medya üzerinden gerçekleşmesi bu ritüellerin sembolik olarak sürdürülmesine karşın geleneksel toplumlardaki kadar güçlü bir dönüştürücülüğe sahip olmadıkları söylenebilir (Ersoy 2018).

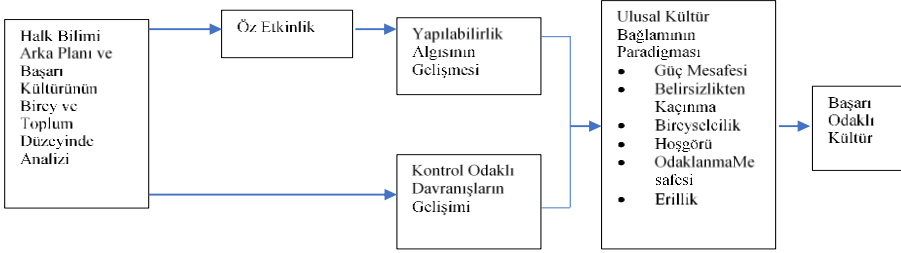
Genç kuşaklar; kendi mitolojilerinden, tarihlerinden, hikâyelerinden, masallarından veya efsanelerinden kaynaklanan kahramanları artık referans kaynağı olarak kullanamamaktadırlar. Örneğin, genç kuşak Türk masalı olan Nardaniye Hanım gibi güzel olmak; Kerem gibi sevmek, Koroğlu gibi zenginden alıp fakire vermek veya Hızır gibi yetişmek gibi birçok somut olmayan kültürel mirasını yeni kültürel mecralara aktaramamıştır. Bunun sonucu olarak birçok referans kaynağı unutulmuş, onların yerini kitle kültürünün ürettiği örnekler almıştır. Nardaniye Hanım'ın yerini Pamuk Prenses, Koroğlu'nun yerini Robin Hood, Kerem ile Aslı'nın yerini Romeo ve Juliet, Boz Atlı Hızır'ın yerini Noel Baba almıştır. Bu durum hem somut olmayan kültürel mirasın yok oluşu hem de kültürel ifade çeşitliğinin kayboluşu olarak görülebilir (Oğuz 2009).

Yeni tekno-kültürel ortam geleneksel toplumun kodlarını altüst etmektedir. Bu anlamda toplum, geleneklerini büyüklerinden değil, internet ortamından öğrenerek kendi kimliklerini inşa ederler. Fakat kimlik inşasını Survivor, Bu Tarz Benim, Yetenek Siziniz gibi televizyon programlarını izleyerek yapan bireyler, kendini gerçekleştirme noktasında sürekli eşik aşamasında kalarak olgunlaşamamaktadırlar. Çünkü dijital ortamdaki bir kendini gerçekleştirme başarısı, geleneksel toplumlarda topluluğa katılmak için gerçekleştirilen sınavların sonucunda elde edilen bir başarı gibi kalıcı olmamaktadır (Ersoy 2018).

Sanal ortama geçişle folklorun de işlevleri ve bağlamları değişmiştir. Geleneksel ilişki ağı içerisindeki bireyin kontrolü büyükler tarafından sağlanırken, internet ortamında sosyal medya üzerinden yaptığı paylaşımları beğenenler ve takipçileri tarafından sağlanmaktadır. Günümüzde bir birey sosyal medya mecralarında ne kadar çok beğeni alırsa o denli saygınlığının arttığını düşünebilmektedir. Toplumda kazanılan statü, eskiden sıfırdan başlayıp yükselerek elde edilen bilim, teknik, nitelik ve ustalık değerleri ile ölçülürken, günümüzde kariyerine en üst noktadan başlamak, sosyal medyada onay alma ile ölçülmektedir. Dolayısıyla günümüzde genç nesil kısa yoldan şöhret olup çok para kazanmaya yönelmektedir. Kültür hangi mecrada olursa olsun kendine sürekli olarak kahramanlar üretmektedir. Günümüzdeki kahraman algısı da popüler kültür ile değişmektedir. Sanal ortamda ortaya çıkan moda kahramanlar genç kuşaklarında özlerinden uzaklaşmalarına neden olmaktadır. Bu yüzden popüler kültür içinde bu rol modeller ne modern ne de geleneksel kültüre uymayan bir yaşam tarzı yaratmaktadır (Ersoy 2018).

Hofstede'in yapmış olduğu çalışmada toplumsal katılımı yüksek, güç mesafesi düşük olan, kolektivist, dişil ve belirsizlikten kaçınmayan ülkelerde başarı kültürünün ve ihtiyacının daha yüksek olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır. Bu anlamda kültür ve halk biliminin temel bilgi stokları arasında yüksek bir korelasyonun olduğu söylenebilir. Özellikle halk bilimi parametreleri toplumların değerlerini kuşaktan kuşağa aktaran çok önemli araçlardır. Bu araçların içerisinde toplumun her alanı ile ilgili olarak açık ve/ya örtük olarak birçok mesaj verilmektedir (Kasimoğlu vd. 2015).

Dünyada halk bilimi ve özelinde de Türk halk bilimi gelmiş olduğu nokta itibariyle toplumların yarımının şekillenmesinde söz söyleyebilecek birikime sahiptir. Mensubu olduğumuz Türk kültürünün ve dünya üzerindeki Türkçe konuşan halkların kimlik ve kişiliklerini kaybetmemesi, ortak tarihten köklenen bir bakış açısıyla yeni çağların varlığımız adına umutla karşılanabilmesi için Türk halk biliminin söz konusu birikiminden faydalanılmalıdır. Köroğlu, Dedem Korkut, Nasrettin Hoca, Karacaoğlan gibi sembol kahramanların senin benim tartışması yerine bizim olduğu ve diğer müşterekliklerin de oluşmasında köprü olabileceği unutulmamalıdır (Aymaz 2020). Soyut kültür kadar el sanatları, zanaat, giyim-kuşam, mimari, yemek ve mutfak kültürü gibi pek çok alanı içeren maddi kültürde çoğunlukla bu alanlardaki objeler aracılığıyla bir kültür içindeki sosyal ve entelektüel ilişkileri kapsamaktadır. Ayrıca üretildikleri toplumların yaşam biçimlerini, inançlarını ve dünya görüşlerini de yansıtmaktadır. Türkiye'de maddi kültür araştırmaları sözlü halkbilimi araştırmalarının oldukça gerisinde bırakılmıştır. Bu yüzden bugün halen Türk halkbilimi araştırmalarında maddi kültür alanında önemli bir boşluk bulunmaktadır (Sarıtaş 2019). Türk halk kültürünün başarı kültürü olarak adlandırılabilmesi için temsil yeteneğini kaybetmemesi, halk bilgisi ürünlerinin ve sanatçıların bağlamlarıyla tanıtımının özünü kaybetmeden yapılabilmesi ve yeni sosyal çevre ve şartlar içerisinde korunabilmesi gerekmektedir (Ekici 2007). Canlı, dinamik bir olgu olarak gelenekler, hangi şartlarda, nerede olursa olsun sosyo-kültürel şartlar ve değerlerin yeniden tanımlanması ile kendisine yeni bir yaşam alanı yarattığı görülmektedir. Küreselleşmeye, dünyadaki tek tipleşmenin hızlanmasına, sosyal çözülmeye ve kimliksizleşmeye karşı bir tepki olarak ulusların kimliklerini muhafaza etme ve kimlikleriyle diğer uluslarca tanınma ihtiyacının ortaya çıkışı, folklorun da mahiyetini dönüştürüp, farklı bir terkipte kendini devam ettirmesini sağlamaktadır (Ersoy 2006).



Şekil 1. Halk Bilimi ve Başarı Kültürü Arasındaki İlişinin Kavramsal Modeli

Şekil 1’de görüleceği gibi halk bilimi temel parametreleri, çalışmada kapsamlı bir şekilde ele alınan Hofstede’in modelindeki temel kültürel değerlerin gelişmesine ve izlekler oluşturmalarına etki etmektedir. Bu süreç oldukça uzun ve gelişimsel bir seyir izlemektedir. Özellikle de ulusların imgeleme, risk alma, karar verme, toplumsal iletişim modeli vb. alanlardaki temel tutum ve davranışlarının şekillenmesine yol açmaktadır. Bu çerçevede halk bilimi makro anlamda bir toplumun kısa-orta ve uzun vadeli olarak kaderini belirleyen temel faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal yapının gelişmesine katkı sağlayan halk bilimi epistemolojisi ulusların küresel alandaki temel rekabet gücünün de belirleyicilerinden biridir. Ülkemizin ve Türk kültürünün tarihsel mirası da bugün Türk Milleti’nin diğer uluslar karşısındaki temel yetkinliklerini ortaya koymaktadır. Bütün bu verilere somut olmayan kültürel miras çalışmalarında rastlamak mümkündür.

Sonuç

Halk bilimi alan olarak derin ve kapsamlı bir içeriğe sahiptir. Toplumların tarihsel gelişim ve değişim süreçlerindeki pratikleri ile evrimleşerek kuşaktan kuşağa aktarımı yapılır. Bu çerçevede halk bilimi her toplumun ana karakterini ve çizgilerini şekillendirir. Çalışmamızda da halk biliminin temel araçlarının toplum ve bireylerin gelişmesi üzerinde iki temel alanda etki ettikleri görülmektedir. Birincisi, bireylerde bilişsel olarak öz etkinlik algısını yönlendirmektedir. Bu süreç bireylerin aksiyon odaklı olarak yapılabilirlik algısını etkilemekte ve süreçte ulusal kültür bağlamının temel karakterini yönlendirmektedir. Bu, Hofstede’in modelinde ağırlıklı olarak bireyci toplumların temel davranışları olarak karşımıza çıkmaktadır. Kolektif toplumlarda bireylerin kendi başarılarına yapılabilirlik algılarının puanlarının düşük olduğu görülmektedir. Bu nedenle toplumsal kültür, ekonomi ve kalkınma stratejilerinin bu çerçevede tasarlanması gerekir. Eğer kolektif toplumlarda bireycilik puanı yüksek olan toplumlardaki modelleri uygulamaya kalkarsanız, o zaman girişimler ve faaliyetlerde başarısızlıkla karşılaşmak sürpriz olmaz. İkinci etkileme aksı ise bireylerin iç kontrol odaklı olarak risk alma iştahlarını geliştirerek ulusal davranış paradigmasını yönlendirmektedir. Bunun sonucu olarak da ulusların temel kültür yapısı başarı odaklı olmak ya da olmamak şeklinde halk biliminin birikimleri tarafından örtük ve/ya açık bir şekilde etkilenmektedir. Halk bilimi arka planı her toplumun asırlar boyunca oluşturduğu ortak değerleri ve paylaşımları ifade eder. Toplumların zaman içerisinde yaşadıkları ve pratiğinden etkilediği bu süreçler daha sonraki kuşakların da değerlerinin gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle oldukça stratejik bir öneme sahiptir.

Türk ulusal kültür politikaları analiz edilirken halk bilimi arka planının doğru analiz edilmesi ve tarihsel süreç içerisinde halk biliminin geliştirdiği izleklerin anlaşılması büyük değer taşımaktadır. Ülkemizin gelecek süreçte gücünü ve potansiyelini harekete ge-

çirecek halk bilimi unsurlarının yönetimi ve dinamik bir süreç olarak ele alınması önemlidir. Halk bilimi alan olarak ülkemizin kalkınmasında ve gelişmesinde proaktif bir rol olabilir. Mevcut yaklaşımlar halk bilimini yaratıcılığa ve yenilikçiliğe uzak, alanı yönlendirici bir disiplin olmaktan uzaklaştırmaktadır. Büyük bir saha ve bağlam altyapısına sahip alanın özellikle, kültür, antropoloji, ekonomi, girişimcilik, eğitim vb. alanlarla çapraz ilişkileri ortaya konularak eklettik metodoloji ile dinamik ve yaratıcı bir boyut kazandırılmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu çalışmada halk biliminin başarı kültürünün gelişmesinde etkili olan unsurları çok boyutlu bir yaklaşımla ele alınmıştır. Halk bilimi bireyin tutum ve davranışlarının şekillenmesindeki rolü kavramsal bir model ile ilişkilendirilerek ulusal başarı odaklı olunması üzerindeki etkisi tespit edilmiştir. Sonuç olarak başarı odaklı kültürler ulusların küresel ortamdaki başarılarını etkileyerek toplumların geleceğini yönlendirmede önemli bir role sahip olacaktır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %34; İkinci Yazar %33; Üçüncü Yazar %33.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Altay, H. "Güç Mesafesi, Erkeklik-Dışılık ve Belirsizlikten Kaçınma Özellikleri ile Başarı Arasındaki İlişkilerin İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma". *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi* 9 (1 2004): 301-321.
- An, B. Y. ve Tang, S. Y. "Lessons From COVID-19 Responses in East Asia: Institutional Infrastructure and Enduring Policy Instruments". *American Review Of Public Administration* 50 (2020): 790-800.
- Aymaz, U. "Kültürel Bellekten Elektronik Ortama: Kültür Aktörlerinin Yeni Varlık Alanı Olarak Hazır Mesajlar". *Kültür Araştırmaları Dergisi* (2020): 173-191.
- Beugelsdijk, S., Maseland, R. ve van Hooft, A. "Are Scores on Hofstede's Dimensions Of National Culture Stable Over Time? A Cohort Analysis". *Global Strategy Journal* 5 (2015): 223-240.
- DeBode, J. D., Haggard, D. L. ve Haggard, K. S. "Economic Freedom and Hofstede's Cultural Dimensions". *International Journal Of Organization Theory & Behavior* 23 (2020): 65-84.
- Ekici, M. "Türk Halk Kültürü Araştırmalarında Dün, Bugün ve Yarın". *Motif Akademi Dergisi* (5 2007): 47-59.
- Ersoy, R. "Şehirleşme-Halk Kültürü İkiyinde Sorunlar ve Bazı Çözüm Önerileri". *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (2006/1): 223-238.
- Ersoy, R. "Toplumsal Geçiş Törenlerinin Tekno-Kültürel Bağlamı Üzerine Bir Değerlendirme". *Türkbilgi* 2 (36 2018): 129-136.
- Felix, B., Teixeira, M. L. M. ve Balassiano, M. "Who Adapts Better to Brazil: Expatriates From Developed or Latin American Countries? Revisiting Cultural Distance". *International Journal Of Cross Cultural Management* 19 (1 2019): 71-84.
- Gadelrab, H. F. ve diğer. "Organizational Justice in Arab Countries: Investigation Of The Measurement and Structural Invariance". *Cross-Cultural Research* 54 (1 2020):3-27.
- Gelfand, M. J., Nishii, L. ve Raver, J. L. "On the Nature and Importance Of Cultural Tightness-Looseness". *Journal Of Applied Psychology* 91 (2016): 1225-1244.
- Güllüm, E. "Dijital İletişim Teknolojileri Aracılı Bir Folklorik Deneyim Alanı Olarak Sanal Ortam". *Millî Folklor* (119 2018): 127-139.
- Gündoğdu, H. "Çok Kültürlü Toplumda Öteki ile Yaşamak ve Hoşgörü". *EKEV Akademi Dergisi*, 37 (Güz 2008): 73-86.
- Hamaizia, A. "Cross-National Heterogeneity Of Hofstede's 'Arab Countries'". Edit. Annika Kropf ve Mohamed A. Ramady, Employment and Career Motivation in the Arab Gulf States: The Rentier Mentality Revisited, Yy: Gerlach Yayını, 2015: 76-121.
- Hofstede Insight, "Country Comparison: Turkey" (2010) 15 Temmuz 2020. <<https://www.hofstede-insights.com/country-comparison/turkey/>>.
- Hofstede, G. "Natural Cultures Revisited". *Behavior Science Research* 18 (4 1983): 285-305.
- -. "Dimensionalizing Cultures: The Hofstede Model in Context. Online Readings In Psychology and Culture" (25 Ağustos 2020) 16 Temmuz 2011. <<http://scholarworks.gvsu.edu/orpc/>>.

- . “*Dimensions Of National Culture in Fifty Countries and Three Regions*”. Edit. J. B. Deregowski, S. Dziurawiec ve R.C. Annis, *Expiscations in Cross-Cultural Psychology*. Lisse Hollanda: Swets and Zeitlinger, 2001: 335–355.
- . *Culture’s Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions, and Organizations Across Nations*. CA: Sage, 2001.
- . *Culture’s Consequences: International Differences In Work-Related Values*. Beverly Hills. CA: Sage, 1980.
- Hofstede, G., Hofstede, G. J. ve Minkov, M. *Cultures and Organizations: Software Of The Mind Intercultural Cooperation and Its Importance for Survival*. 3.Baskı, NY: McGrawHill, 2010.
- Kaplan, M. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004.
- Karstedt, S. “Does Democracy Matter? Comparative Perspectives on Violence and Democratic Institutions”. *European Journal Of Criminology* 12 (4 2015):457–481.
- Kasımoğlu, H. “Van Yöresine Ait Türk Halk Masalları”. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 2010.
- Kasımoğlu, M. ve diğerleri. “Gençlik Katılımı için İşbirliği Projesi Araştırma Raporu 2014-2015”. İstanbul: WALD, 2015.
- Luria, G., Cnaan, R. A. ve Boehm, A. “National Culture and Prosocial Behaviors: Results From 66 Countries”. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly* 44 (5 2015): 1041–1065.
- Luthans, F. ve Doh, J. *International Management: Culture, Strategy and Behavior*. New York: McGraw-Hill Irwin, 2012.
- McClelland, D. C. *The Achieving Society*. New York: Irvington Publishes, 1971.
- McKinnon, C. ve Castiglione, D. *The Culture Of Toleration in Diverse Societies: Reasonable Tolerance*. BK: Manchester Üni. Yayınları, 2003.
- Oğuz, M. Ö. “Somut Olmayan Kültürel Miras ve Kültürel İfade Çeşitliliği”. *Millî Folklor* 21 (82 2009): 6-12.
- Öncül, M. S., Deniz, M. ve İnce, A. R. “Hofstede’in Örgüt Kültürü Modelinin Potansiyel Girişimcilerin Yetiştirdiği Çevresel Özellikler Kapsamında Değerlendirilmesi”. *Akademik Yaklaşımlar Dergisi* 7 (1 2016): 255-269.
- Özutku, H. “Kültürel Boyutlar Bağlamında Örgütsel Değerlerde Ayrışma ve Benzeşme: Fortune 500 Global ve Fortune 500 Türkiye Listesindeki En Beğenilen Firmalar Üzerine Bir Araştırma”. *International Review of Economics and Managements* 7 (1 2019): 1-27.
- Sama, L. M. ve Papamarcos, S. D. “Hofstede’s I-C Dimension as Predictive Of Allocative Behaviors: A Meta-Analysis”. *International Journal Of Value-Based Management* 13 (2000): 173-188.
- Sartaş, S. “Halkbiliminde Maddî Kültüre Teorik ve Metodolojik Yaklaşımlar”. *Millî Folklor* (122 2019): 29-40.
- Triandis, H. C. “The Many Dimensions Of Culture”. *The Academy Of Management Executive* 18 (2004): 88-93.
- Uz, I. “The Index Of Cultural Tightness and Looseness Among 68 Countries”. *Journal Of Cross-Cultural Psychology* 46 (3 2015): 319–335.
- Vauclair, C. M. ve diğer. “What Kinds Of Value Motives Guide People in Their Moral Attitudes? The Role Of Personal and Prescriptive Values at the Culture Level and Individual Level”. *Journal Of Cross-Cultural Psychology* 46 (2 2015): 211–228.
- White, L. A. Lewis Henry Morgan: *The Indian Journals*, 1859-62. Ann Arbor: Mich. Üniver. Yayınları, 1959.
- Yu, H. T. “A Typological and Probabilistic Approach for Exploring Cross-Cultural Differences: Two-Level Latent Class Models”. *Journal Of Cross-Cultural Psychology* 46 (1 2015): 3-18.

SÜSLEMELİ BİR KÖY ODASI: SELÇİKLER KASABASI HACILARIN ODASI*

An Ornamented Village Chamber: Hacılarn Chamber In Selçikler

Doç. Dr. Elif GÜRSOY**

ÖZ

Milli kültürümüzün önemli unsurlarından köy odaları, günümüzde çoğunlukla önemini ve işlevini yitirmiş, kaderine terk edilmiştir. Bu nedenle, tespiti ve mimari tanıtımının yapılması önemli görülmüştür. Çalışma kapsamında Uşak İli Sivasslı İlçesi Selçikler Kasabası'nda yer alan Hacılarn Odası incelenmiştir. Yapı, plan ve 2019 yılında çekilmiş fotoğrafları ile desteklenerek tanıtılmıştır. Kat sayısına göre değerlendirildikten sonra, ağırlama/toplanma bölümü durumundaki oda mekânının yer aldığı üst kat planı incelenmiş, karakteristik mimari özelliklerinin yanında süsleme özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Hacılarn Odası, ahşap giriş kapısı üzerinde yer alan kitabesine göre 17. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlendirilmiştir. İki katlı köy odası alt katta ahır, üst katta ise dış sofaya açılan iki odadan ibarettir. Odalardan birisi süslemesi ile dikkati çekmiştir. Hacılarn Odası sade mimarisinin yanında zengin ahşap süslemesi ile de zamana meydan okumaktadır. Bitkisel süslemenin yoğun kullanıldığı odada ahşap süsleme tekniklerinden oyma tekniği ve kazıma tekniği kullanılmıştır. Süslemede palmet, rumi ve kıvrımdal motifli bitkisel kompozisyon yer almıştır. Köy odalarının üst katı asıl konaklama işlevi sunan oda ve oda mekânına bağlı diğer bölümlerden meydana gelmektedir. Bu sebeple alt kata göre daha özenli ve işleve yönelik mekân kurgusu da üst katta yer almaktadır. Çalışma kapsamındaki Hacılarn Odası örneği dış sofalı ve dış sofaya açılan iki odalı tasarımı ile, bölgedeki konut ve köy odaları ile benzerlik sunmaktadır. Üst katta oturma ve konaklama alanı olarak kullanılan esas toplanma alanı durumundaki oda, yaklaşık kare planlıdır. Oda, aralık, yataklık, bardaklık, ocak, dolap, şerbetlik ve dirseklik öğelerini içermektedir. Ortak özellikleri dışında, daha çok 20. yüzyıl ortalarına tarihlenen çok sayıda Uşak örneği içerisinde, Hacılarn Odası tarih içerme ile farklılık göstermektedir. Ayrıca yoğun süslemesi ile de bölge yapılarından farklıdır. Bölgede ahşap süslemenin yoğun görüldüğü nadir bir örnek oluşu, yerel ustaların çalışmalarını sergilediği bir eser olabileceğini ortaya koymaktadır. Oda mekânındaki süslemeli bölümlerler, bir ya da birkaç ustanın zanaatını sergilerken, misafire gösterilen özeni süsleme aracılığı da vurgulamaktadır. Yapı, zamana direnmesine rağmen, tüm fiziksel tehditlere de açıktır. Kasabanın oldukça merkezi bir kesiminde yer alan odada herhangi bir güvenlik önlemi alınmamış durumdadır ve özellikle süslemeli yüzeylerin taşınması, tahrip edilmesi gibi olumsuzluklarla da karşı karşıyadır. Günümüzde kullanımı söz konusu olmayan yapı kaderine terk edilmiştir. Zaman içerisinde yapıya eklenen bölümler ve onarımlarla fiziki deformasyona açık durumdaki yapı, Uşak ilinde tarihi tespit edilebilen en erken tarihli köy odasıdır. Bunun yanında, yoğun ahşap süslemesi ile de ender bir yapıdır. İlerleyen yıllarda içeri girilemeyecek bir hal alacağı ne yazık ki ortadadır. Bu nedenle, Hacılarn Odasının mimari ve süsleme özelliklerinin yazılı ve görsel belgelerle tanıtımı, Türk halk mimarisindeki yerinin belirlenmesi önem arz etmiştir.

Anahtar Kelimeler

Halk mimarisi, köy odaları, konukseverlik, Selçikler, Uşak.

ABSTRACT

Village chambers, one of the important elements of our national culture, have mostly lost their importance and function today and have been abandoned to their fate. For this reason, it was considered important to determine and present the architecture. Within the scope of the study, the Hacılarn Odası (Pilgrims' Chamber) located in the Selçikler Town of Sivasslı District of Uşak Province was examined. The building was presented with the support of the plan and photographs taken in 2019. After being evaluated according to the number of floors, the upper floor plan including the room, which is the entertainment/gathering section, was examined; and the ornamental features were tried to be determined besides its characteristic architectural features. The Hacılarn Odası (Pilgrims' Chamber) is dated to the first quarter of the 17th century according to the inscription on the wooden entrance door. The two-storey village chamber consists of a barn on the lower floor and two rooms on the upper floor opening to the outer hall. The room has also attracted attention with its ornaments. The Hacılarn Odası (Pilgrims' Chamber) defies time with its rich wooden ornament as well as its

* Geliş tarihi: 18 Kasım 2019 - Kabul tarihi: 21 Mayıs 2022

Gürsoy, Elif. "Süslemeli Bir Köy Odası: Selçikler Kasabası Hacılarn Odası" *Milli Folklor* 134 (Yaz 2022): 172-181

** Uşak Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Uşak/Türkiye, elif.gursoy@usak.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-0147-8682.

plain architecture. In the room, where botanical shaped ornaments are used extensively, carving, openwork and scraping techniques are used among wood ornamentation techniques. Botanical composition with palmet, rumi, and kıvrımdal motifs took place in the ornamentation. The upper floor of the village rooms consists of the room serving for the main accommodation function and other parts connected to the room space. For this reason, a more elaborate and functional space setup is located on the upper floor compared to the lower floor. The example of the Hacılarn Odası (Pilgrims' Chamber) within the scope of the study, with its design with an outer sofa and two rooms opening to the outer sofa, offers similarities with the residence and village rooms in the region. The room is on the upper floor and is used as a living and accommodation area and is the main meeting area. The room has a nearly square plan. In the room, there are crevices, beds, cup holders, stoves, cupboards, sherbet and elbow rests. Apart from their common features, the Hacılarn Odası (Pilgrims' Chamber) differs in that it contains history, among many Uşak examples dating to the middle of the 20th century. It is also different from the regional structures with its intense ornamentation. The fact that it is a rare example in the region where wood ornamentation is intense reveals that it can be a work of art by local masters. While the ornamented sections in the room show the craftsmanship of one or more masters, they also emphasize the care shown to the guest through ornamentation. Although the structure has stood the test of time, it is also open to all physical threats. No security measures have been taken in the room, which is located in a very central part of the town, and it is also faced with negativities such as destroying the ornamented surfaces in particular. The Hacılarn Odası (Pilgrims' Chamber), with its intense ornamentation, presents a difference among the regional structures. The building, which is not in use today, has unfortunately been abandoned to its fate. The structure, which is open to physical deformation with the sections added to the structure and with repairs it had over time, is the earliest dated village chamber in Uşak province able to be dated. Besides, it is a rare structure with its dense wooden ornamentation. Unfortunately, it is obvious that it will become inaccessible in the coming years. These reasons made it important to present the architectural and ornamental features of the Hacılarn Odası (Pilgrims' Chamber) with written and visual documents and revealed the purpose of determining its place in Turkish folk architecture.

Keywords

Vernacular architecture, village chambers, hospitality, Selçukler, Uşak.

Giriş

Köye çeşitli sebeplerle gelen yolcuların misafir edilip, her türlü ihtiyaçlarının karşılandığı, köy halkının sosyal ve kültürel amaçlarla bir araya geldiği sosyal tesisler görünümündeki köy odalarında esnaf, çiftçi, çoban, satıcı ya da zanaatçılar ağırlanır, konaklamaları, karşılıksız yiyip içmeleri sağlanır, hayvanlarının ihtiyaçları karşılanırdı (Ataman 1978:2467, Çınar 1987:79, Göçer 1968:28, Karpuz 2014:455, Karpuz 2013:145, Karaosmanoğlu-Demirci 2016:363, Bozkurt 2016:209, Bulut 2017:14, Büyüçanga 1999:720). Misafirperver köy halkı odasının kapısını sürekli açık tutarak misafirperverliğinin yanında toplum hayatına verdiği önemi ve saygısını gösterirdi (Çınar 1991:68). Konukların ağırlanması dışında, erkekler bu odalarda toplanır, ihtiyarlar birbirlerine hatıralarını anlatır, gençler yaşlıları dinlerdi. Erkekler has sosyal mekânlar görevini üstlenen köy odalarını kız çocukları ve kadınlar kullanmazdı, ancak kadınlar oda hizmetlerinin yapılmasında hatırı sayılı bir yere sahipti (Çınar 1987:68, Bozkurt 2016:209, Karakaya 2017:96-100).

Misafir ağırlama işlevi dışında odalar, ayrıca bir halk mektebi olarak kullanılmış, eğlence, düğün, bayram ve asker uğurlamalarında da görev almıştır (Karpuz 2002:227, Karaosmanoğlu-Demirci 2016:363). Bu mekânlarda yüzük oyunu, süpürge oyunu gibi şaka ve oyunlarla karşılaşmışken, âşıkların atışmaları da önemli etkinlikler arasında yer almıştır (Ersoy 2017:93, Karakaya 2017:298-340, Karaosmanoğlu-Demirci 2016:363). Böylece radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarının olmadığı dönemde köylünün bir araya geldiği odalar, özellikle kış döneminde en önemli sosyalleşme alanı olarak da kullanılmıştır (Tay 2016:119).

En yaygın kullanımı ile köy odası, ayrıca konuk odası, misafir odası, barana odası, delikanlı odası, delikanlı teşkilatı, akran odası, yâren odası, adam odası, erkek odası, hanedan odası gibi farklı adlarla adlandırılmış olup, 2010 yılında UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi'ne kayıt ettirilmiş geleneksel sohbet toplantıları da benzer şekilde yörelere göre farklı isim ve uygulamalarla bilinir kılınmıştır (Bulut 2017:14, Yakıcı 2010:97, Kaderli 2010:108, Erarslan 2014:15). Bu toplantılar Çankırı, Kastamonu, Tokat, Manisa-Kula, Manisa-Soma, Afyon-Sandıklı, Isparta-Gelendost-Şarkikaraağaç ve Eğirdir'de "Yâran"; Konya-Akşehir'de "Sıra Yârenleri"; Kütahya ve çevresinde "Yâren Teşkiatı"; Uşak-Banaz'da "Yâren Eğlencesi" gibi adlarla anılmıştır (Atlı 2015:8-9, Canyakan 2018). Sohbet toplantılarının isimlendirilmesine benzer şekilde, Uşak'ta köy odalarına "Yâren Odası" da denmektedir.

Türk konukseverliğinin en belirgin örnekleri arasındaki oda geleneğinin kökeninin Orta Asya olduğu, Orta Asya'dan Anadolu'ya taşındığı ve bey otağlarının fethedilen coğrafyalarda aldığı yeni biçimi olduğu ileri sürülmektedir (Karaosmanoğlu-Demirci 2016:363). Otağ kelimesinden gelen oda ve oda gelenekleri Dede Korkut hikâyelerinde de görülmektedir (Özkan 2012:2-117, Sevindik 2013:45, Karakaya 2017:35). Orta Asya'da sürdürülen oda geleneğini Anadolu'ya taşıyan Türklere, konuk ağırlamak bir dini hizmet ve sosyal prestij olarak değerlendirilmiş ve oda yaptırmak ve misafir ağırlamak için yarışılır hale gelinmiştir (Karpuz 2000:319, Karaosmanoğlu-Demirci 2016:362).

Kendine özgü kurallarla ve köy halkının katılımıyla örgütlenmiş olan topluluk görünümündeki köy odalarının temeli ve oda geleneği ayrıca şehir, kasaba ve köylere kadar inen Ahilik teşkilatına dayandırılmıştır (Numan 1981:594-595, Ekinci 1990:23, Akman 2006:3, Abdurrezzak 2011:23, Erarslan 2014:35, Oskay 2012:801, Karakaya 2017:39, Sevindik 2013:45). Konaklama işlevi nedeni ile ayrıca tabhanelere de benzetilmiştir (Çınar 1991:63).

Odalardan her birinin isminin odaları yaptıran sülalelerden veya kişilerden almış olması ve oturma adabı ortak özelliklerindedir (Karakaya 2017:61-75). Köyün yaşlıları genellikle orta kısımda, gençler ise kapıya yakın kesimlerde oturmakta idi (Ersoy 2017:93). Bazı köylerde köyün ortak malı olan köy odalarının bakımı ve giderleri muhtar tarafından karşılanmış, çoğunlukla resmi görevliler, devlet adamları buralarda ağırlanmış, köyü ilgilendiren toplantılar burada yapılmış, muhtarlık makamı ya da köy kahvesi olarak kullanılmıştır (Karpuz 2013:228, Büyükçanga 1999:721, Koç 2008:29). Misafir ağırlama işlevi, sosyal ve kültürel değeri ile büyük önem arz eden ve oldukça sade planlamasıyla karşımıza çıkan bu yapılar kahvehaneler ile birlikte fonksiyonlarını yitirmiş, günümüzde mevsimlik işçileri ağırlayan ya da köydeki varlıksız kişilere tahsis edilen mekânlara dönüşmüş köy odalarının çoğu ise kullanım dışı olması nedeniyle de kaderine terk edilmiştir (Çınar 1991:69). Nadiren karşılaştığımız örnekler tescil altına alınmış olsa da bakımı sağlanmadığından birkaç sene sonra yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalacaktır. Çalışmamızın konusunu oluşturan Hacıların Odası da tescilli olmasına rağmen, son derece bakımsız ve her türlü fiziksel etkiye maruz kalabilecek durumdadır. Bu nedenle de tanıtımının yapılarak bilim dünyasına kazandırılması, bilinirliğinin sağlanması önem arz etmektedir.

Yapının Tanıtımı

Uşak İli, Sivaslı İlçesi, Selçukler Kasabası'nda yer alan Hacıların Odası adı ile bilinen köy odası iki katlıdır (Fotoğraf 1). Alt katta ahır, üst katta ise dış sofaya açılan iki odadan ibaret yapı, kullanım dışı olup kaderine terk edilmiştir (Çizim 1). Günümüze

çeşitli ekleme ve onarımlarla gelen yapı, kasaba meydanında yer almasına ve de tescilli olmasına rağmen son derece bakımsızdır.

Yığıma duvar sistemiyle inşa edilen yapının üzeri kiremit kaplı kırma çatıyla örtülüdür. Çatıda, mevcut bir çıkışı bulunmayan betonarme bölüm sonradan ilave edilmiştir. Bu bölümde plastik pencereye yer verilmiş olup, kırma çatının kiremit malzemesinin aksine sac örtü kullanılmıştır.

Alt katı oluşturan ahır bölümü dikdörtgen planlı tek mekândan oluşmaktadır. Ahşap ayaklarla taşınan ahır bölümü ahşap kirişleme tavanlıdır (Fotoğraf 2).

Yenilenmiş beton basamaklarla çıkılan üst katta dış sofaya ulaşılmaktadır. Yapının kuzeydoğu cephesini oluşturan sofa, altı ahşap ayak ile desteklenmiştir. Sofanın bir adet nişe yer verilmiş kuzeybatı duvarının bir bölümü yok olmuştur ve bu cephede, zemini ile birlikte tehlikeli bir görünüm söz konusu olmuştur. Çıtalı ahşap tavanla örtülü sofa'nın zemininde de ahşap kaplama kullanılmıştır (Fotoğraf 3).

Üst katta sofaya açılan farklı boyuttaki iki oda, yan yana konumlanmıştır. Daha küçük boyuttaki odada, giriş cephesinde kullanılan pencere ve girişin karşısındaki cephede yer alan niş dışında cepheler hareketsizdir. Çıtalı ahşap tavan ile örtülü odada herhangi bir süsleme ögesine de yer verilmemiştir. Oturma ve ısınma bölümlerinin bulunmadığı oda, misafirlere ikramın hazırlandığı servis alanı ve köy halkı tarafından temin edilen fazla eşyanın saklandığı alan olmakla birlikte, gerektiğinde daha genç yaş gurubundaki topluluğu ağırlayan birim olarak kullanılmıştır.

Üst katta oturma ve konaklama alanı olarak kullanılan ikinci oda, yaklaşık kare planlıdır. Aralık, yataklık, bardaklık, ocak, dolap, şerbetlik ve dirseklik öğelerinin kullanıldığı odada ayrıca ahşap süslemeli bölümler mevcuttur.

Odanın girişi ile birlikte doğu cephe üzerinde iki adet pencereye yer verilmiştir. Pencere dışta tek kanatlı ahşap kepenkli olup, içte lokmalı ahşap parmaklık ve kayıtlı iki bölüme ayrılan pencere yer almıştır. Giriş açıklığı dışta kemerli bir forma sahipken, içte tek kanatlı ve on panolu bir kapı kullanılmıştır. Girişin yer aldığı kuzeydoğu cephe- de ayrıca bardaklık bölümüne kadar pencere seviyesinde dirseklik kullanılmıştır.

Tek kanatlı, on panolu giriş kapısında, dört sıra halinde verilen panolardan üstteki iki sıra üçer adet dikey dikdörtgen, alttaki iki sıra ise ikişer kare formdan oluşmuştur. Altı farklı süslemeye yer verilmiş panolarda, oyma tekniği ile yapılmış rumilerin kıvrım dallarla birbirine bağlanması ile oluşan kompozisyon ile, teklî çiçek motifi kullanılmıştır. Üst sıradaki dikey dikdörtgen formlu panolardan ortadakinde bitkisel süsleme ile birlikte "sene 1029" tarihine yer verilmiştir (Fotoğraf 4, Çizim 2).

Kapıdaki süsleme dışında, girişin yer aldığı cephedeki iki pencere üzerinde yatay dikdörtgen formlu delik işi oyma teknikli süsleme de kullanılmıştır. Yatay dikdörtgen formun içinde baklava formu yer almış olup, baklava ile yatay dikdörtgen arasında kalan üçgen bölümler rumi-kıvrımdal süslemesi ile dolgulanmıştır (Çizim 3).

Odaya girişte aralık bölümüne ulaşılmakta olup, aralık bölümünün batısında yataklık bölümüne yer verilmiştir. Yataklık ile kuzeybatı duvarı ayrıca yüklük ile değerlendirilmiştir (Fotoğraf 5). Aralığın doğusunda, yataklığa göre daha yüksek kotta bardaklık kullanılmıştır. Aralık ile yataklık bölümü ve aralık ile bardaklık bölümü arasında ahşap ayaklarla taşınan dilimli kemere yer verilerek odanın kuzeybatı kesimi, oda mekânından ayrılmıştır. Aralık ile yataklık bölümü arasında ayrıca bir köşe oluşturularak üç sıra kaş kemerli şerbetlik kullanılmıştır. Kaş kemerin formuna uygun şekilde, rumi-kıvrımdal süslemesi delik işi oyma tekniği ile uygulanmıştır.

Aralık, yataklık ve bardaklık bölümünü içeren kuzeybatı cephenin karşısında, merkezde ocak ve ocağın iki yanında dolap bulunmaktadır. Ocak bölümünde ve dolap ka-

pakları yine ahşap süslemesi ile karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf 6). Ocağın yer aldığı güneydoğu cephede de girişin sağlandığı kuzeydoğu cephede olduğu gibi dirsekliğe yer verilmiştir. Cephenin doğusunda dört sıra halinde şerbetlik yer almaktadır. Alttaki ikisi kaş kemerli, üstteki ikisi ise dilimli kemerli şerbetlikte, üstteki iki birim kaş kemerli iken sonradan değişikliğe uğradığı düşünülmektedir.

Cephenin merkezinde yer alan ocak, oda mekânına çıkıntı yapmakta olup, yan cepheleri oluşturan ahşap bölümler sonradan sıva ile kaplanmıştır. Ocak bölümünün üzerinde tavana kadar iki kademe halinde ahşap süslemeye yer verilmiştir. Her iki kademede beşer adet ön cephede, birer adet yan yüzlerde olmak üzere dikey dikdörtgen bölümler kullanılmıştır. Alt sıradaki dikdörtgen bölümler üst sıraya göre daha büyük boyutlu olup iki farklı süsleme uygulanmıştır. Birer niş oluşturacak şekilde delik işi oyma tekniğinde rumi ve kıvrımdal ile süslemeli bölümde bitkisel kompozisyon yer almıştır. Bu bölüme benzer şekilde, üst kademede de delik işi oyma teknikli süsleme içeren nişler oluşturulmuş, üç farklı süsleme atlamalı olarak tatbik edilmiştir. Kaş kemere uygun kıvrımdal süslemesi, rumi-kıvrımdal düzenlemesi ile bezeli bölümler, iki farklı boyutta verilerek ayrıca hareket sağlanmıştır. Alt sıraya göre üst sıra bir miktar geri çekilmiş olup, ön kısımda delik işi oyma teknikli beş adet palmet motifi kullanılmıştır (Çizim 4).

Ocağın bulunduğu cephede ayrıca dolap kapaklarında da oyma teknikli süsleme ile karşılaşmıştır. Tek kanatlı dolap kapaklarında, tekli çiçek motifleri kare panoların süslemesini oluşturmuştur. Köşelerde kalan üçgen bölümlerde de yaprak düzenlemesine yer verilen panolar, yalnızca ufak farklılıklarla düzenlenmiştir. Kapakların üzerindeki, delik işi oyma teknikli palmet ve rumilerin kıvrımdal ile birbirine bağlandığı bitkisel süsleme, yatay dikdörtgen pano içerisinde, panonun merkezindeki damla formu ile dikdörtgen form arasında kalan bölümde uygulanmıştır (Çizim 5). Kuzeydoğu cephedeki pencere üzeri süslemesine benzerliğinin yanında baklava formu yerine damla formunun kullanılması ile farklılık gösteren düzenleme, her iki dolapta da tekrar edilmiştir.

Girişin karşısındaki güneybatı cephede ise iki adet nişe yer verilmiştir. Güneye yakın kesimdeki niş, ahşap çita kaplanmıştır. Üçgen form ile sonlandırılmış nişte en üstte delik işi oyma teknikli bitkisel süsleme kullanılmıştır. Diğer niş ise oldukça sadedir. Bu cephede de ocağın bulunduğu cephe ve kuzeydoğu cephedeki gibi dirseklik uygulanmıştır. Aralık ve yataklık bölümünün yer aldığı kuzeybatı cephe dışında diğer üç yönde yer verilmiş dirseklik bölümünde dikey dikdörtgen kaplamalar ayrıca kazıma teknikli üçgen formlar ile hareketlendirilmiştir.

Servis mekânına göre oldukça özenli olan oda, çitaların iki yönde uygulanması ile kare formların oluşturulduğu ahşap tavanla örtülü olup tavan göbeğinde süslemeye yer verilmiştir (Fotoğraf 7). Sekizgen formdaki tavan göbeğinde, sekiz adet üçgen form oluşturulmuş, her bir üçgen form içerisinde de oyma teknikli palmet-rumi-kıvrımdal süslemesi uygulanmıştır (Çizim 6).

Değerlendirme

Selçukler Kasabası Hacıların Odası, giriş kapısı üzerinde yer alan panodaki 1029 / 1619-20 tarihi göz önüne alınarak tarihlendirilmektedir. 20. yüzyılın ortalarına kadar köy halkının hizmetindeki yapı, günümüzde kullanım dışıdır. Uşak'taki diğer köy odası örneklerine planı ile benzerlik gösteren oda, süslemesi ile farklılık arz etmiştir.

Uşak İli genelinde yer alan köy odaları tek katlı, iki katlı ve üç katlı uygulamaları ile karşımıza çıkmaktadır. İki katlı örnekler en yaygın kullanım alanı gösteren uygulamalar durumundadır (Gürsoy 2018). Çalışmanın konusu Hacıların Odası örneği de iki katlı örnekler içerisinde yer alması ile Uşak'taki örneklerle benzerlik göstermektedir.

Uşak ili dışında köy odaları ile ilgili yapılan çalışmalardan elde edilen bilgiler ışığında Konya Gökyurt (Kilistra) köy odaları, Antalya Akseki köy odaları, Çankırı köy odaları, Sinop Boyabat köy odaları, Konya Ilgın Beykonak (Tekke Köyü) köy odaları da iki katlı düzenleme ile karşımıza çıkmaktadır (Bozkurt 2016:201-2016, Tay 2016:118-141, Numan 1981:591-634, Çal 1998:46-54, Karpuz-Bozkurt 2013:345-360).

Uşak'taki köy odalarında iki ve üç katlı olarak düzenlenmiş örnekler benzer şekilde Hacıların Odasında da, alt kat ahır olarak kullanılmış olup ahır tek bir mekân halinde değerlendirilmiştir. Kirişleme ahşap tavanı ile karşımıza çıkan ahır bölümünde, aydınlatma düşünülmemiş ve oldukça sade tutulmuş olması ile de Uşak örnekleri ile benzerdir.

Köy odalarının üst katı asıl konaklama işlevi sunan oda ve bu mekâna bağlı diğer bölümlerden oluşmaktadır. Bu nedenle alt kata göre daha özenli ve işleve yönelik mekân kurgusu da üst katta yer almaktadır. Çalışma kapsamındaki Hacıların Odası örneği dış sofalı ve dış sofaya açılan iki oda mekânı ile, Uşak'taki konut örnekleri ve köy odaları ile benzerlik göstermektedir.

Asıl misafir ağırlama mekânı durumundaki oda, içerisinde yer alan öğeleri ile işlevselliğini de kanıtlamaktadır. Toplanma, ısınma ve konaklama amacı ile düzenlenen oda mekânında en önemli öge ocaktır. Ocak dışında ahşap sedir, dirseklik ve yataklık bölümü de kullanılmıştır. Sedir, oturak ve yatak görevi görür iken dirseklik yalnızca yerde oturanlar için yaslanma vazifesi sunmaktadır. Çalışma kapsamındaki Hacıların Odasında sedir kullanılmamış, dirseklige yer verilmiştir. Yalnızca bir cephede yer alan ve oda mekânından ahşap ayak ya da korkuluk ile ayrılan yataklık kullanımı da Uşak'taki diğer örneklerde mevcuttur. Yataklık tek başına olmaktan ziyade bir aralık bölümü ile değerlendirilerek odanın bir cephesi üzerinde, giriş açıklığını da içine alan ikinci bir alanı meydana getirmiştir. Bu bölüm çoğunlukla ahşap bir eşik ile odadan ayrılmıştır. Yataklık, sedire göre daha geniş tutulmakla birlikte altı yüklük olarak kullanım için de uygundur. Hacıların Odası örneğinde dirseklik gibi, yataklık ve yüklük kullanımı diğer Uşak köy odası örneklerinde de görülmektedir.

Çoğunlukla çocukların su ikram etmeleri için tasarlanan bardaklık, Hacıların Odası'nda girişin hemen yanında yer almaktadır (Karakaya 2017:61). İbrik, leğen ve bardağı muhafaza eden bardaklık bölümü Uşak'taki diğer köy odası örneklerinde bulunmamaktadır.

Genellikle sade planlı köy odalarında süsleme oda içerisinde ahşap öğeler üzerinde kullanılmıştır. Uşak İlinde yer alan köy odalarında süsleme nadiren karşımıza çıkmakla birlikte, dolap bölümünde, ocakta, kapı kanatlarında süslemeye yer verilmiştir. Ahşap süslemenin en fazla karşımıza çıktığı bölüm ise tavan göbekleri olmuştur. Genel olarak Uşak örneklerine bakıldığında süslemede S-C kıvrımına yer verildiği tespit edilmiştir ki, bu yapılar 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başına tarihlendirilmektedir (Gürsoy 2018). Hacıların Odası örneğinde ise Uşak'taki diğer örneklerden farklı olarak esas oda mekânında ahşap süsleme ile bolca karşılaşmıştır. Oyma ve kazıma tekniğinin kullanıldığı süslemede Uşak'taki diğer örneklerden farklı olarak palmet-rumi-kıvrımdal düzenlemesi göze çarpmaktadır. Ahşap süslemenin, mahalli sanatçılar tarafından yorumlandığı ve uygulandığı düşünülmektedir.

Uşak ilinde tarihi bilinen köy odası oldukça azdır, örneklerin 1900 ile 1940 yılları içerisinde yapıldığı ve 1960 yılına kadar kullanıldığı bilgisi mevcuttur (Gürsoy 2018). Sade planı ile bölgedeki diğer köy odaları ile benzerlik göstermesine rağmen, özellikle süslemesi ile farklı olan Hacıların Odası, giriş kapısı üzerindeki tarihe göre, Uşak'taki en erken tarihli örnek durumundadır. Yoğun ahşap süslemesi ile de Uşak'taki tek örnek

durumundaki yapı, misafirperverliğin ve sosyal yaşamın önemini zamanımıza yansıtarak, zorlukla da olsa ayakta kalmaya çalışmaktadır.

Sonuç

Uşak ili dahilinde Merkez ilçe ve diğer ilçelere bağlı köylerde inşa edilmiş köy odaları halk mimarisinin önemli verilerini sunmaktadır. Bölgedeki köy odaları mimarisi ile benzerlik gösterirken pek çoğunun kullanım dışı olması da ne yazık ki ortaktır.

Çalışmanın konusu olan Sivaslı İlçesi Selçikler Kasabası'ndaki Hacıların Odası, bölgede ahşap süslemenin yoğun görüldüğü nadir bir örnektir. Bu durum, yerel ustaların varlığına işaret etmektedir.

Hacıların Odası'ndaki süslemeli yüzeyler, usta ya da ustaların maharetini ortaya koyarken, misafire gösterilen özeni de vurgulamaktadır. Misafirin toplanma ve barınma ihtiyacının karşılanması dışında, göze hoş görünen süsleme duygusal olarak iyi ağırlama işlevini ortaya çıkarmaktadır.

Uşak ili dahilinde, daha çok 20. yüzyıl ortalarına tarihlenen çok sayıda köy odası yanında, Hacıların Odası tarih içermesi ile farklılık sunmaktadır.

Zamana direnen yapı, ahşap malzemenin yanıcı özelliği nedeni ile tehdiye açıktır. Ayrıca hiçbir güvenliğin alınmamış olması, özellikle süslemeli yüzeylerin taşınması, tahrip edilmesi gibi olumsuzlukları da barındırmaktadır.

Bu nedenler Uşak ili Sivaslı ilçesi Selçikler Kasabası'ndaki Hacıların Odasının görülmeye, kullanılmaya ve korunmaya değer özelliklerini ortaya koymaktadır. Ayrıca zamana ne kadar direnebileceği bilinmediğinden yazılı ve görsel olarak kayıt altında bulunması da zaruri görülmektedir. Gerekli restorasyon çalışmaları neticesinde gerek özgün kullanımının sağlanması gerek farklı amaçlara göre işlevlendirilmesi de ayrı bir önem arz etmektedir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

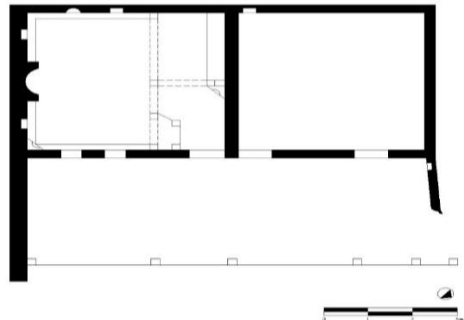
KAYNAKÇA

- Abdurrezzak, Ali Osman. "Kastamonu Köy Odalarının Sosyal, Kültürel ve Ekonomik İşlevleri Üzerine Bir Araştırma". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2011.
- Akman, Mehmet. "Balıkesir Yöresinde Ahilikten Kalma Tören ve Uygulamalar". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi, 2006.
- Ataman, Mustafa. "Konya Köylerinde Misafir Odaları". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi* 351 (1978): 2467-2468.
- Atlı, Sağıp. "Somut Olmayan Kültürel Mirasa Bir Örnek: Balıkesir Pamukçu Erfene Sohbet Toplantıları". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8/40 (Ekim 2015): 7-25.
- Bozkurt, Tolga. "Konya-Gökyurt (Kilistra) Köy Odaları". *Millî Folklor* 109 (Bahar 2016): 201-216.
- Bulut, Mustafa. "Sivas İlbeyli Köy Odaları". *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 4/1 (2017): 13-31.
- Büyükkıran, Mehmet. "Osmanlı Döneminden Günümüze Devam Eden Konya İli Kadınhanı İlçesi Meydanlı Köyünde Bulunan Köy Odaları". *Uluslar Arası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi* 07-09 Nisan 1999 (1999): 719-724.
- Canyakan, Seyhan. "Uşak Merkez ve Çevresinde "Yarenlik" Hakkında Etnografik Bir Araştırma" (01 Eylül 2018) <<http://www.academia.edu>>
- Çal, Halit. "The Architecture of Boyabat Village Houses". *The Ottoman House Papers from the Amasya Symposium* 24-27 September (1998): 46-54.
- Çınar, Kerim. "Köy Odası (Misafirhane)". Selçuk Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi 2/2 (1987): 79-87.
- . "Konya Ovası Köylerinde Misafirhaneler". *Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri* 5-7 Mart 1990 (1991): 57-74.
- Ekinci, Yusuf. Ahilik ve Meslek Eğitimi. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Erarlan, İsmail. Bir Ahilik Geleneği Kırşehir'deki Hanedan Odaları. Ankara: Gürler Matbaacılık, 2014.

- Ersoy, G. Aybegüm. “Yozgat Büyükcincirli Köyü Köy Odaları”. *Kalemişi* 5/10 (2017): 91-117.
- Göçer, Orhan. “Misafir Odaları”. *Mimarlık* 62 (1968): 28-31.
- Gürsoy, Elif. *Uşak Köy Odaları (Yaren Odaları)*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 2018.
- Kaderli, Zehra. “Deliorman Türk Sözel Kültüründe Adam Odaları ve Oda Geleneği”. *Türkbilgi* 20, 2010: 107-126.
- Karakaya, Yusuf. *Köy odaları ve Oda Yarenlikleri Ayakta Kalan Kalan Köy Odaları*. Ankara: Gökçe Ofset, 2014.
- Karaosmanoğlu, Hüseyin ve Demirci, Hamide Soysal. “Sorgun Cihanşarlı Köyünde Yok Olmaya Başlamış Ahşap Oymadan Yapılan Köy Odaları”. *I. Uluslararası Bozok Sempozyumu 05-07 Mayıs 2016 Bildiri Kitabı* 4 (2016): 361-368.
- Karpuz, Haşim. “İç Anadolu Bölgesi Köy Odaları”. *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* 18-20 Ekim 2013 1 (2014): 455-462.
- . “Kadınhanı’nda Halk Mimarisi”. *Prof. Dr. Hakkı Önkal’a Armağan* (2013): 131-147.
- . “Konya Köy Odalarının Kültür ve Sanat Değeri”. *Emin Bilgi Hatırası* (2000): 319-361.
- . “Konya’da Halk Mimarisi”. *Erdem* 13/38 (2002): 223-258.
- Karpuz, Haşim ve Bozkurt, Tolga. “İlgın-Beykonak (Tekke) Köyü’nde Halk Mimarisi”. *K. Levent Zoroğlu’na Armağan* (2013): 345-360.
- Koç, Ethem. *Anadolu’da Bir Köy Odası Hatışoğlu Konağı*. Çorum: Çorum Belediyesi Kültür Yayınları, 2008.
- Numan, İbrahim. “Çankırı’da Yârân Sohbetleri ve Sohbet Odaları”. *Vakıflar Dergisi* 13, (1981): 591-634.
- Oskay, İsmail. “Ahilikten Günümüze Miras Köy Odaları (Yaren Odaları) Kökez Köyü Örneği”. *II. Uşak Sempozyumu* 2 (2012): 801-810.
- Özkan, Adem. “Köy Odalarının Sosyal Hayatımızdaki Rolü”. *İmaret* 2/7 (2011): 117-123.
- Özkan, Adem. “Geçmişten Günümüze Konya İli Akören İlçesinde Bulunan Köy Odaları”. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi* 14/22 (2012): 1-4.
- Sayan, Yüksel. *Uşak Evleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1997.
- Sevindik, Azem. “Halk Hukuku ve Köy Odaları: Sivas Şarkışla Gümüştepe Köyü Örneği”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2013.
- Tay, Lokman. “Türk Halk Mimarisinin Kamusal Yansıması Olarak Akseki Köy Odaları”. *Cappadocia Journal of History and Social Sciences* 7 (2016): 118-141.
- Uşak Kültürel Değerler Yapı Envanteri* 2007. İzmir: Uşak Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü, 2007.
- Ünver, Mustafa. “Müslüman-Türk Anadolu İnsanının Eğitim ve Öğretiminde Köy Odalarının Rolüne Folklorik Bir Bakış”. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 18/19 (2005): 71-92.
- Yakıcı, Ali. “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Somut Mekânı: Konya Barana Odaları”. *Milli Folklor* 87 (Güz 2010): 94-100.

EKLER

Ek-1. Fotoğraf ve Çizimler



Fotoğraf 1. Hacıların Odası. Genel Görünüş
Çizim 1. Hacıların Odası. Üst Kat Planı

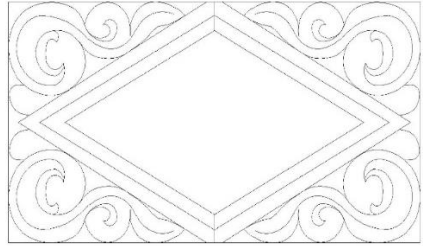
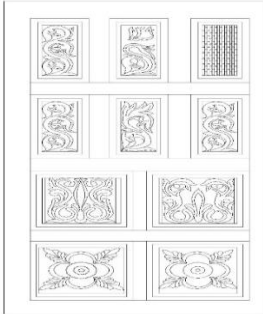


Fotoğraf 2. Hacıların Odası. Alt Kat. Ahır Bölümü.

Fotoğraf 3. Hacıların Odası. Üst Kat. Sofa.



Fotoğraf 4. Hacıların Odası. Üst Kat. Oda. Giriş Kapısı.



Çizim 2. Hacıların Odası. Üst Kat. Oda. Giriş Kapısı.

Çizim 3. Hacıların Odası. Üst Kat. Oda. Pencere Süslemesi.

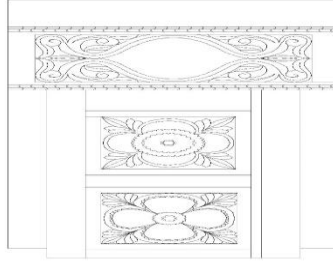


Fotoğraf 5. Hacıların Odası. Üst Kat. Oda. Yataklık ve Yüklük.

Fotoğraf 6. Hacıların Odası. Üst Kat. Oda. Ocak.



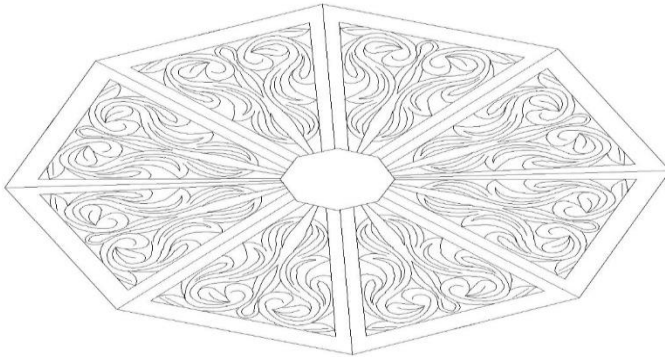
Çizim 4. Haciların Odası. Üst Kat. Oda. Ocak.



Çizim 5. Haciların Odası. Üst Kat. Oda. Dolap Süslemesi.



Fotoğraf 7. Haciların Odası. Üst Kat. Oda. Tavan.



Çizim 6. Haciların Odası. Üst Kat. Oda. Tavan Göbeği Süslemesi

HASANPAŞA (TEFENNİ) KÖYÜNDE YARI-GÖÇEBE YAŞAM BİÇİMİ VE KÜLTÜREL PRATİKLER*

Cultural Practices and Semi-Nomadic Life Style in Hasanpasa (Tefenni) Village

Arş. Gör. Evren EKİZ**
Prof. Dr. Hakkı YAZICI***

ÖZ

Hayvancılık faaliyetleri Türk kültürü ve ekonomik yapısı içerisinde önemli bir yere sahip durumdadır. Bu durum Orta Asya bozkırlarında konar-göçer yaşam biçimi ile başlamış olup, fetih ve göçlerle Anadolu coğrafyasına kadar uzanmıştır. Bugün bakıldığında konar-göçer yaşam biçimlerinde birtakım farklılıklar görülmekle birlikte Anadolu'nun çeşitli sahalarında hâlâ sürdürülmektedir. Bu sahalardan birisi de Burdur ilidir. Nitekim araştırmaya konu olan Tefenni ilçesi Hasanpaşa köyünde koyun yetiştiriciliğine dayalı yarı göçebe yaşam biçimini sürdüren aileler ve bu ailelere mensup çobanlar yaşamaktadır. Hasanpaşa köyünde koyun yetiştiriciliği kış aylarında köy içinde ve köye yakın alanlarda bulunan ağullar ile ahırlarda gerçekleştirilmektedir. Bahar ayları ile koyunlar, köyün güney ve güneybatısında uzanan Rahat Dağı'nın eteklerinden başlayarak yüksek kesimlerine doğru çıkarılmakta ve burada bulunan yayla alanlarında beslenmektedir. Rahat Dağı zengin bitki örtüsü ve bünyesinde barındırdığı yayla alanları ile çobanlara iktisadi faaliyetlerini gerçekleştirebilecekleri imkânlar sağlamaktadır. Bu imkânlar dâhilinde gelişen yarı göçebe yaşam biçimi köyde uzun yıllardan beri yapılmakta olup, köyün kültürel kimliğinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu çalışmada yarı göçebe yaşam biçimi, hayvancılık faaliyetleri ve bu faaliyetlerle iç içe geçmiş kültürel pratiklerin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Çalışma nitel araştırma yöntemi kapsamında etnografik temelli bir araştırmaya dayanmaktadır. Bu yaklaşıma yönelik çalışmalarda amaç belirli bir grubun kültürünü tanımlama ve yorumlamadır. Bu amaç doğrultusunda öncelikle, ilgili literatür gözden geçirilmiştir. İkinci aşamada araştırma sahasını oluşturan Hasanpaşa köyü ve Rahat Dağı'nı kapsayan alan çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Alan çalışmaları sırasında katılımcı gözlem ve görüşme teknikleri de uygulanmıştır. Alan çalışmaları ile yarı göçebe yaşam biçimi içerisinde gelişmiş çok sayıda kültürel pratik tespit edilmiştir. Bunlar arasında, yaylaya göç sırasında gerçekleştirilen çoban uğurlaması, yayla alanlarında görülen nişan taşları, yayladan köye dönüşte gerçekleştirilen Yünüm (Böğet) töreni ve günümüzde terk edilmiş olan koç katımı etkinliği ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte köyde yaşanan kırdan kente göç ve genç nüfusun çobanlığı tercih etmemesi gibi sebeplerle yarı göçebe yaşam biçimine olan ilginin her geçen gün azaldığı görülmektedir. Bu durum köye ait söz konusu kültürel pratiklerin kaybolmasına neden olmaktadır. Çalışma kapsamında uzun yıllar boyunca süregelen bu yaşam biçimi ve kültürel pratiklerin korunarak geleceğe aktarılmasına yönelik bazı öneriler sunulmuştur. Öncelikle yerel yönetimler ve sivil toplum örgütlerinin desteği alınmalı ve kültürel pratiklerin turizm faaliyetlerine dâhil edilmesine yönelik çalışmalar yapılmalıdır. Bu kapsamda Yünüm (Böğet) töreni festival havasında bir etkinlik haline dönüştürülmeli, konser, halk oyunları gösterisi, fotoğraf sergisi vb. gibi sosyal ve kültürel etkinlikler ile desteklenmelidir. Yünüm (Böğet) töreni kapsamında sürü ve sahiplerine yönelik yarışmalar düzenlenerek ödüller verilmelidir. Yine tören kapsamında çoban uğurlaması etkinliğinin temsili olarak (ziyaretçi katılımıyla birlikte) gerçekleştirilmesi sağlanmalıdır. Son olarak da Yünüm (Böğet) töreninin UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi'ne dâhil edilmesine yönelik çalışmalar yürütülmelidir.

Anahtar Kelimeler

Yarı göçebelik, kültürel pratikler, çoban bayramı, Yünüm (Böğet) töreni, Hasanpaşa köyü.

ABSTRACT

Livestock activities have an important place in Turkish culture and economic structure. It began among Turks who were migrant settlers in the steppes of the Central Asia and continued in Anatolia where they

* Bu çalışma "Kültürel Coğrafya Açısından Bir Araştırma: Burdur İli Yörükleri" adlı doktora tezi için toplanan verilerin bir bölümünden hazırlanmıştır.

Geliş tarihi: 11 Eylül 2018 - Kabul tarihi: 13 Mart 2022

Ekiz, Evren; Yazıcı Hakkı. "Hasanpaşa (Tefenni) Köyünde Yarı-Göçebe Yaşam Biçimi ve Kültürel Pratikler", *Millî Folklor* 134 (Yaz 2022): 182-199

** Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi. Afyonkarahisar/Türkiye eekiz@aku.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3701-9955.

** Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi. Afyonkarahisar/Türkiye hyazici@aku.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-8631-6126.

migrated. Today migration-type lifestyle among Turks has changed but it still remains in different regions of Turkey. Burdur is one of these regions. The study was carried out in the village of Hasanpaşa in Tefenni where semi-nomadic lifestyle based on sheep breeding still exists. Sheep breeding is carried out in winter in the stables in and around the village. During spring the sheep are fed in the highlands starting from the foothills of Rahat Mountain, which lies to the south and southwest of the village. Rahat Mountain has rich vegetation and highland areas which provide shepherds with an opportunity to carry out their economic activities. The semi-nomadic lifestyle that was developed within these conditions has been maintained in the village for many years and gained an important place in the cultural identity of the villagers. The aim of this study is to investigate semi-nomadic animal husbandry activities based on sheep breeding and cultural characteristics related to these activities. The study is designed with an ethnographic (cultural analysis) approach qualitative study. The purpose of the ethnographic studies is to define and interpret the culture of a particular group. In the study the related studies were reviewed. Then I made a field visit to Hasanpaşa and the nearby area including Rahat Mountain. At this step, I made observations and interviews to collect qualitative data. In the study it is found that there are numerous cultural practices and activities closely related to the semi-nomadic lifestyle. Some of them are as follows: "çoban uğurlaması" which is sending off the shepherd who goes to the plateau engagement tradition took place at the plateau, and ceremonies like Yünüm (Böğet) and "koç katım" in which the sheep mate with the males. On the other hand, it is observed that interest in the semi-nomadic life decreases due to reasons such as rural-to-urban migration and young people's disinterest in sheepherding profession. Moreover, leads to decrease in the cultural activities in the village. Some suggestions have been presented for the preservation of this lifestyle that has been going on for centuries and its transmission to future generations in the study. First local authorities and non-governmental organizations should work to improve tourism activities by including these cultural elements in the activities. For instance, Yünüm (Böğet) ceremony should be celebrated as a fair supported with events such as concerts, folk dances and socio-cultural events (e.g. photo exhibitions). Event organizers can organize competitions for herds and the owners and give awards for winners in Yünüm (Böğet) ceremonies. "Çoban uğurlaması" (send off) activity can be role-played as a tradition and visitors can join to watch and be a part of it. Finally, Yünüm (Böğet) ceremony should be made a part of the National Inventory of Intangible Cultural Heritage and the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity.

Keywords

Semi-nomadism, cultural practices, shepherd's day, Yünüm (Böğet) ceremony, Hasanpaşa village.

Giriş

Hayvancılık faaliyetleri Türklerin temel ekonomik uğraşlarından birisini oluşturmaktadır. Bozkır kültürü etrafında gelişen eski Türk ekonomik yapısının büyük oranda hayvancılık faaliyetlerine dayandığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Türkler yüksek ovalar ve yaylaların teşkil ettiği bozkır coğrafyasında çobanlık ve hayvan besiciliğine dayalı bir iktisadi yapı oluşturmuşlardır. Bu yapı içerisinde at ve koyun yetiştiriciliği ön plana çıkmaktaydı (Kafesoğlu, 2015:304). Hayvanların sürekli beslenme ihtiyacı ve bu ihtiyacın giderilmesine yönelik otlak arayışı ise Türkleri konar-göçer yaşam biçimine yöneltmişti (Ögel, 1991:38).

Göçebelik insanların hayvanları ile birlikte mevsimlere uyarak uzun mesafeler boyunca belirli bir güzergâhta hiç durmadan yaptıkları yer değiştirme işi olarak tanımlanmaktadır. Bu işi yapanlara da göçebe adı verilmektedir (Öngör, 1964:145). Kutlu (1987:20) ise hayvancılık faaliyetleri ile geçimini sağlayan, belirli bir sahada yaz-kış yer değiştiren ve toprağa bağlı olmadan yaşayan insanları göçebe olarak nitelendirmektedir.

Öngör (1964:158) bugün Anadolu coğrafyasında görülen göçebe hayatın 11. yüzyıl sonlarından itibaren Orta Asya Bozkırlarından Anadolu'ya gelen Türkler tarafından taşındığını ifade etmektedir. Malazgirt zaferi ile Anadolu'nun kapıları Türklere özellikle de Büyük Selçuklu Devleti toplumsal yapısı içerisinde önemli bir yere sahip olan Oğuz boylarına açılmıştır. Bu dönemde başlayan göçler 13. yüzyıl sonlarına kadar devam

etmiş ve 1221-1260 yılları arasını kapsayan Moğol akınları sırasında büyük boyutlara ulaşmıştır (Şahin, 2006:58).

Oğuz boyları 10. yüzyıl itibariyle komşuları olan İslam toplumları ile sosyal, siyasal ve özellikle ticari anlamda çeşitli ilişkiler kurmuşlardır. Bu etkileşim Oğuzların İslamiyet'ten etkilenmesine ve zaman içerisinde İslam dinini benimsemesine yol açmıştır. 11. yüzyıla gelindiğinde ise İslamiyet Oğuzlar arasında baskın din haline gelmiştir. Bu süreçte Müslüman olan Oğuzlara Türkmen adı verilmiştir (Sümer, 1972:X).

Oğuz boyları Türkmen adıyla Anadolu topraklarında konar-göçer yaşam biçiminin öncülüğünü yapmıştır. Türkmenler Osmanlı Devleti'nde Türkmen adının yanında Yörük/Yürük adıyla da anılmaktadır. Nitekim Batı Anadolu'daki konar-göçer Türkmenlerin Yörük/Yürük şeklinde isimlendirildiği görülmektedir (Gündüz, 1996:14). Bunun yanı sıra yaşam biçimlerinin bir ifadesi olarak “konar-göçer”, “göçer-evli”, “göçerler” ve “göçebe” gibi adlandırmalar da yapılmaktadır (Şahin, 2006:61).

Sümer (Sümer 1949-50:520; Akt. Gülten, 2009:3) Osmanlı Devleti'nde konar-göçerlerin Yörük ve Türkmen olarak iki şekilde adlandırıldığını ifade etmektedir. Bu bağlamda Kızılırmak yayından güneye doğru çekilecek bir çizginin batısında kalan konar-göçerler Yörük, doğusunda kalanlar ise Türkmen olarak adlandırılmıştır. Nitekim Teke Sancağının 1455 tarihli tahriri ile Aydın Sancağının 1461-1462 tarihli tahrir defterinde birçok cemaat Yörük olarak kaydedilmiştir (Gülten, 2009:3). Bununla birlikte Yörük adı bir boy, kavim ya da etnik grubu temsil etmemekte olup, yalnızca yaşam biçimini yansıtmaktadır (Sümer, 1972:174).

Osmanlı toplumsal yapısının önemli unsurlardan biri olan Yörükler 16. yüzyıl itibariyle Anadolu Beylerbeyliği nüfusunun yaklaşık olarak %15'ni oluşturmaktaydı. Bu dönemde Ankara, Kütahya, Menteşe, Aydın, Saruhan, Teke ve Hamid sancakları Yörüklerin yoğun olarak yaşadığı alanların başında gelmektedir (İnalçık, 2004:71).

Bu bilgilerden yola çıkarak Burdur ili ve yakın çevresinin Yörük nüfusunun yoğunlaştığı alanlar içerisinde yer aldığını söylemek mümkündür. Nitekim araştırma sahasını oluşturan Hasanpaşa köyü ve yakın çevresi de geçmişten günümüze Yörüklerin yaşadığı ve hayvancılık faaliyetlerinde bulunduğu bir sahayı oluşturmaktadır. Konu hakkında K.K.1 şu ifadeleri kullanmaktadır:

Bugün köyümüzde Yörük adı pek kullanılmıyor ama aslımız Yörük. Misal benim babama Yörük Ahmet derlerdi. Göçebe hayvancılık yapılmış bu çevrede. Zaman içerisinde atalarımız yerleşmiş. Yerleşenlerin bazıları hayvancılık faaliyetlerini tamamen bırakmış bazıları da bizim gibi yapmakta. Çok eski değil 40-50 yıl öncesine kadar Rahat Dağı yaylalarına Antalya, Denizli ve Aydın gibi yerlerden Yörükler gelirdi. Yazın burada dururlardı, kışın kendi memleketlerine giderlerdi.

Yetiştirdikleri hayvanların ihtiyaçları doğrultusunda yaşam koşullarını şekillendiren Yörükler hayvanları için taze otlak ve mera alanlarına ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda Yörükler göç etmekte ve mevsimsel olarak yer değiştirmektedir. Eröz (1991:86) Yörük göçünü şu şekilde tanımlamaktadır: “*kışla, yayla, güzle arasında, aşiret halkının hayvanlarına mera temin etmek ve kendilerini de iklim şartlarına uydurmak için, bütün hayvanları ile birlikte mevsimden mevsime muntazam bir şekilde yaptıkları harekete göç denir.*”

Yaşanılan coğrafya, beslenen hayvanların cinsi, sayısı ve kültürel yapı yukarıda değinilen yer değiştirme hareketlerini etkilemekte olup, farklı göç tiplerinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda yapılan çalışmalara bakıldığında göç ve göçebelğin farklı kategorilerde ele alındığı görülmektedir (Tablo 1).

Tablo 1. Çeşitli Kaynaklara Göre Göçebelik Tipleri

Mehmet ERÖZ	Wolf-Dieter Hütteroth	Xavier De Planhol	M. Muhtar Kutlu
1-Tam göçebelik -Horizantal -Vertikal	1-Horizantal göçebelik (Saha göçebeligi)	1-Horizantal göçebelik (Saha göçebeligi)	1-Gerçek göçebelik
2-Yarı göçebelik	2-Vertikal göçebelik (Dağ göçebeligi)	2-Vertikal göçebelik (Dağ göçebeligi)	2-Yarı göçebelik -Küçük göçebelik -Göçer köylülük -Yarı yerleşiklik
	3-Ara tipler (Göçebe hayvancılık) -Yarı göçebelik -Yaylacılık -Transhüman	3-Ara tipler	3-Yaylacılık
			4-Transhumans

Kaynak: Eröz, 1991:71-72; Danker, 1960:136-138;
Planhol 1958:190-220; Kutlu 1987:27-28

Anadolu coğrafyası ele alındığında geleneksel göçebelik tipinin vertikal göçebelik (dağ göçebeligi) olduğunu söylemek mümkündür. Vertikal göçebelik (dağ göçebeligi) yaz aylarında dağlık alanların yüksek kesimlerinde bulunan yayla ve otlaklara, kış aylarında ise alçak kesimlerde bulunan kışlak alanlarına göç edilmesi şeklinde gerçekleştirilmektedir. Bu tip göçebelikte göçebeler herhangi bir konuta ya da toprağa bağlı kalmaksızın yetiştirdikleri hayvanların peşinde dikey doğrultuda ve mevsimsel olarak yer değiştirmektedir (Eröz, 1991:72; Danker, 1960:137).

Yörükler özelinde değerlendirildiğinde ise Eröz (1991:72) Anadolu'da yaşayan Yörüklerin büyük oranda yarı göçebe yaşam biçimini sürdürdüklerini ifade etmektedir. Yarı göçebelik, göçebelik ile yerleşik hayat arasındaki geçiş aşamasını oluşturmaktadır. Bu tip göçebelikte kış aylarında köylerde çadır yerine ağaç, taş, tuğla, saz vb. malzemelerden inşa edilmiş evlerde oturulmakta olup, hayvancılık faaliyetleri ile birlikte tahıl tarımı yapılmaktadır. Yaz aylarında ise yayla alanlarına çıkılarak hayvancılık faaliyetlerinde bulunulmakta ve çadırda oturulmaktadır. Araştırma sahası olan Hasanpaşa köyünde gerçekleştirilen hayvancılık faaliyetleri de bu tip içerisine girmektedir.

Yörükler konar-göçer yaşam biçiminin Anadolu coğrafyasındaki en önemli temsilcilerinden birini oluşturmaktadır. Araştırma sahası olan Hasanpaşa köyü ve yakın çevresinde de Yörüklerin yaşadığı ve hayvancılık faaliyetlerinde bulunduğu dikkate alındığında burada Yörükler ile ilgili birtakım bilgilerin verilmesinin yerinde olacağı düşünülmektedir.

Yörükler, içinde buldukları coğrafi saha ile iklim koşullarına uyumlu olarak yaşarlar. Kış aylarını kışlak olarak adlandırdıkları, yetiştirdikleri hayvanlar ve kendileri için elverişli hava koşullarına sahip, ortalama yükseltisi az, soğuk rüzgârlardan korunaklı (kuytu) yamaçlarda, vadi içlerinde ya da köylerde geçirirler. Bu alanlarda yaşam hayvanların kış şartlarına uygun olarak olatılması ve takviye edici yemlerle (saman, arpa kırması, pancar küspesi vb.) beslenmesi şeklinde geçmektedir. Bu dönemde Yörükler ve sürüleri için oldukça önemli olan doğumlar (döl alımı) da gerçekleşmektedir (Bazin, 1994:332-334; Seyirci, 2000:4; Ekiz ve Yazıcı, 2014:176).

İlkbahar mevsimi ile birlikte havaların ısınması ve buna bağlı olarak otlak alanlarının daralması Yörükleri taze otlak arayışına yöneltmektedir. Bu arayış Yörüklerin yer değiştirmesine dolayısıyla göç etmesine sebep olmaktadır. Bu bağlamda Yörükler kışlak olarak kullandıkları alanlardan yayla olarak adlandırdıkları ve dağların yüksek kesimle-

rinde bulunan alanlara doğru göç ederler. Göç, geçmişte yük ve çeki hayvanlarının eşliğinde yaya olarak gerçekleştirilirken günümüzde büyük oranda motorlu taşıtlar ile gerçekleştirilmektedir (Seyirci, 2000:6; Doğan ve Doğan, 2005:694-700; Ekiz ve Yazıcı, 2014:176).

Yayla alanlarına göç edilmesi ile birlikte yaz ayları bu alanlarda hayvanların beslenmesi, sağılması, süt ve süt ürünlerinin üretilmesi ve üretilen ürünlerin satılması ile geçmektedir. Yine bu dönemde kırkım, teke ve koç katımı gibi önemli faaliyetlerde yapılmaktadır (Bazin, 1994:340-341; Ekiz ve Yazıcı, 2014:177).

Sonbahar mevsimi ile özellikle dağların yüksek kesimlerinde sıcaklık değerlerinin düşmesi ve yağışların başlaması Yörükleri tekrardan sıcak alanlara doğru yönlendirmektedir. Bu kapsamda Yörükler yayla olarak kullandıkları alanlardan kışlak olarak kullandıkları alanlara göç ederler.

Bu süreçte bazı Yörükler doğrudan kışlak yerine güzle olarak adlandırılan ve yayla ile kışlak arasında geçişi sağlayan alanlara göç ederler. Bir süre güzle de konaklayan Yörükler sıcaklık değerlerinin burada da düşmesiyle birlikte kışlak alanlarına göç ederler (Bazin, 1994:341-342; Doğan ve Doğan, 2005:694-700).

Genel hatlarıyla ve kısa bir şekilde aktarılmaya çalışılan konar-göçer yaşam biçimi, Yörüklerin kışlak olarak kullandıkları alanlar ile yayla olarak kullandıkları alanlar arasındaki mevsimsel hareketleri kapsayan bir döngü oluşturmaktadır. Her yıl tekrarlanan bu döngü ile Yörükler doğal çevrenin sunduğu imkânlar dâhilinde hayvancılık faaliyetlerinde bulunmaktadır. Bu faaliyetlerin benzer şekillerde uzun yıllar boyunca yapılması ise sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda kendine has bir yapının oluşmasını sağlamaktadır.

Yörük kültürü ile devam etmek gerekirse, yetiştirilen hayvanların sözlü kültür ürünlerinden halk inançlarına, geleneksel bilgi ve uygulamalardan töre ve törenlere kadar pek çok söylem ve pratiğe kaynaklık ettiğini söylemek mümkündür. Yörükler ve yaşam biçimlerini konu alan çalışmalara bakıldığında bu söylem ve pratiklere dair örnekler görülmektedir. Bu örneklerden bazıları şu şekildedir:

Yörükler yaylım sırasında kaybolan hayvanların kurt saldırısına uğramaması için kurt ağzı bağlama adını verdikleri bir uygulama gerçekleştirmektedir. Bu uygulamada Yörük atası öncelikle havanların kaybolduğu yöne doğru dönerek bıçağının ağzını açar. Bir eliyle bıçağı tutan Yörük atası diğer eliyle hayvanların kaybolduğu sahayı havada çizdiği bir daire içerisine alır. Devamında daire sınırları ile ağzı açık bıçağa üç kez üfler ve bıçağın ağzını kapatır. Bu şekilde kurt ağzı bağlanmış olur. Böylece sınırları çizilen saha içerisinde kalan hayvanlara kurdun saldırmayacağı, saldırıya bile ağzı bağlandığı için ısıramayacağına inanılır. İnanışa göre bıçağın ağzı açılmadıkça kurdun da ağzı açılmamaktadır. Bıçağın ağzı hayvanların bulunması ile birlikte açılmaktadır (Gözar, 2020:57).

Yörükler yetiştirdikleri hayvanların hareketlerini takip ederek birtakım tahmin ve değerlendirmelerde bulunmaktadır. Geleneksel ekolojik bilgi kapsamında ele alınan bu tahmin ve değerlendirmelerin başında meteorolojik tahminler gelmektedir. Halk meteorolojisi olarak da adlandırılan bu tahminlere bir örnek vermek gerekirse, keçiler soğuk ve yağışlı günleri bir gün öncesinden hissedebilmektedir. Böylesi durumlarda keçiler normal beslenme rutinlerinin dışına çıkarak daha hızlı ve daha fazla besin tüketmeye çalışır. Keçilerin bu davranışı soğuk ve yağışlı günlerde aç kalma endişesinden kaynaklanmaktadır. Bu durumu gözlemleyen Yörükler de ertesi gün havanın soğuk ve yağışlı olacağını anlamaktadır (Büyüksahin, 2017:357).

Yörükler koyun ya da keçilerin kirkımı için bir araya gelmektedir. Bir nevi imece şeklinde gerçekleştirilen kirkım için dost, akraba ve arkadaşlar davet edilmektedir. Kirkım faaliyeti davetlilerin daha önceden belirlenen günde kirkım yapılacak olan çadır ya da yurda gelmesi ile başlamaktadır. Burada öncelikle davetlilere kahvaltı ikramında bulunmaktadır. Bu sırada bir kurban kesilerek, kirkım sonrası ikram edilecek yemeklerin hazırlıklarına başlanmaktadır. Kahvaltının ardından hayvanların kirkılması işine geçilmektedir. Kirkım yetiştirilen hayvanların sayısına bağlı olarak ikindi ya da akşam vaktine kadar devam edebilmektedir. Kirkımın tamamlanması ile birlikte hazırlanan yemekler ikram edilmektedir. Tüm gün boyunca Yörükler gerek yemek sofralarında gerekse kirkım işi sırasında kavi sohbetler ederek sosyalleşmekte, görüşemedikleri dost, akraba ve arkadaşları ile hasret gidermektedir (Meydan, 2016:196-199; Aksoy, 2012:56-57,62). Yörüklerin sosyalleşmesi ve yardımlaşması için taşıdığı önem ve gün içerisinde gerçekleştirilen faaliyetler kirkıma törensel bir yapı kazandırmaktadır.

Yörükler üzerinden aktarılmaya çalışılan bu örnekler, güç yarışları (at yarışları, cirit, gökbörü), güreş yarışları (deve, boğa), en güzel hayvan yarışları, koç katımı törenleri, saya gezme (davar yüzü) törenleri ile döl müjdesi törenleri (Özdemir, 2005:72; Artun, 2014:331-333) gibi tören ve etkinlikleri de eklemek mümkündür.

Yetiştirilen hayvanlar ele alındığında ise Türk kültürü içerisinde at ve koyunun ön plana çıktığı görülmektedir. Araştırma sahası olan Hasanpaşa köyünde de koyun yetiştiriciliği yapılmaktadır. Türklerin sosyal ve ekonomik hayatının büyük bir parçası hâline gelmiş olan koyun, hâliyle Türk kültürü ve mitolojisinde de kendine önemli bir yer edinmiş durumdadır. Koyun Türk yaşayış ve inanışında çokluğun ve saflığın, İslamiyet'ten sonra sükûnet, huzur ve barışın, koç ise erkekliğin, üretkenliğin, bolluğun, gücün ve yiğitliğin sembolü olarak görülmüştür. Koyun sözlü ve yazılı edebiyat ürünleri içerisinde de kendine yer bulmuş durumdadır. Nitekim Oğuz Kağan Destanı ve Oğuznameler önemli birer örnek teşkil etmektedir. Diğer bir önemli husus ise Türklerin tarih boyunca kullandığı takvimlerden biri olan 12 Hayvanlı Türk Takvimi'ne göre 8. yıl "*koyun yılıdır*". Ayrıca Türklerin yaşadığı pek çok sahada koç-koyun başlı mezar taşları da görülmektedir (Bahadır, 2015:111-112; Alyılmaz, 2016:343; Çoruhlu, 2000:151; Güven, 2003:87; Biray, 2009:680; Aksoy, 2017:35-36).

Türkiye'de konar-göçer yaşam biçiminin görüldüğü alanlar içerisinde Burdur ili de bulunmaktadır. İl sınırları içerisinde bulunan dağlık alanlar ve bu alanları çevreleyen kırsal yerleşmeler konar-göçer yaşam biçiminin sürdürüldüğü sahaları oluşturmaktadır. Bu sahalardan birisi de Tefenni ilçesine bağlı Hasanpaşa köyüdür.

Hasanpaşa köyünde koyun yetiştiriciliğine dayalı yarı göçebe hayvancılık faaliyetleri yapılmaktadır. Uzun yıllardır yapılan bu faaliyet kış aylarında Köyde bulunan mesken ve hayvan barınaklarında, yaz aylarında Rahat Dağı'nın yüksek kesimlerinde bulunan yayla alanlarına göç edilerek gerçekleştirilmektedir. Uzun yıllara dayanan bu yaşam biçimi Köyün sosyal, kültürel ve ekonomik yapısını da etkilemiş durumdadır. Kültürel yapı özelinden bakıldığında hayvancılık faaliyetleri ile ilişkili olarak pek çok kültürel pratiğin gerçekleştirildiği görülmektedir. Ayrıca köyün geleneksel bilgi birikimi açısından da zengin bir yapıya sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bütün bu özellikler Hasanpaşa köyünün hem araştırma konusu hem de araştırma sahası olarak seçilmesinde oldukça etkili olmuştur.

Bu çalışmanın amacı koyun yetiştiriciliğine dayalı yarı göçebe yaşam biçimi ve bu yaşam biçimine bağlı olarak gelişen kültürel pratikler ile geleneksel bilgi birikiminin ortaya koymaktır. Bu kapsamda çalışma şu soruları cevaplamayı hedeflemektedir. Hasanpaşa köyünde gerçekleştirilen yarı-göçebe yaşam biçiminin temel karakteri nedir?

Yarı-göçebe yaşam biçimine bağlı olarak gelişen kültürel pratikler nelerdir? Kültürel pratiklerin uygulanması sırasında başvurulan geleneksel bilgiler nelerdir?

Bu soruları cevaplama adına çalışmada öncelikle Hasanpaşa köyünde gerçekleştirilen yarı-göçebe yaşam biçiminin temel karakteri ortaya konulmaya çalışılmış olup, devamında bu yaşam biçimine bağlı olarak gelişen kültürel pratikler incelenmiştir.

Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma yöntemi kapsamında, etnografik temelli bir alan araştırmasına dayanmaktadır. Bu yaklaşıma yönelik çalışmalarda amaç belirli bir grubun kültürünü tanımlama ve yorumlamadır (Hancock, 2002:4-5). Bu amaç doğrultusunda öncelikle göçebelik ve Yörükler ile ilgili çalışmalar gözden geçirilmiştir. İkinci aşamada Hasanpaşa Köyü ve Rahat Dağı'nı kapsayan alan çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Alan çalışmaları için amaçlı örneklem yöntemiyle 70 yaş üzeri bir erkek çoban ve ailesi seçilmiş olup, kışlak olarak kullanılan alanlarda başlayan ve yaylalarda devam eden yarı göçebe yaşam biçimi takip edilmeye çalışılmıştır. Bu süreçte katılımcı gözlem ve görüşmeler yapılmıştır. Yine aynı örneklem yöntemiyle 3 kaynak kişi daha belirlenmiş ve derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Katılımcı gözlem ve kaynak kişilerle yapılan derinlemesine görüşmeler neticesinde çalışmada kullanılan veriler elde edilmiş ve derlenmiştir.

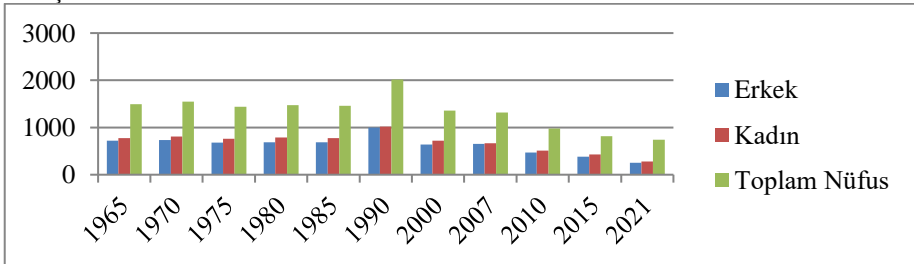
1. Hasanpaşa Köyünde Yarı Göçebe Yaşam Biçimi

Hasanpaşa köyü, Korkuteli-Çavdır-Tefenni sınırları içerisinde bulunan Rahat Dağı'nın Tefenni ovasına bakan kuzeydoğu eteklerinde ortalama yükseltisi 1250 m olan hafif eğimli bir tepenin güney yamacı üzerinde yer almaktadır. Köyün Tefenni ilçesine olan uzaklığı ise 14 km kadardır.

Saha Akdeniz Bölgesi sınırları içerisinde bulunmasına rağmen topografik faktörlerin etkisiyle karasal iklime benzer iklim özellikleri göstermektedir. Karakteristik Akdeniz ikliminden farklı olarak sahada kış aylarında kar yağışları ve don olayları görülmektedir. Yine İlkbahar aylarında konveksiyonel (yükselim) yağışlar görülürken, yaz ayları sıcak ve kurak geçmektedir.

Köy nüfusu 2021 yılı TÜİK verilerine göre 533 kişidir. Köyün nüfus gelişimine bakıldığında 1990 yılına kadar dalgalanmalar yaşandığı, 1990 yılında sayım dönemleri içerisindeki en yüksek değere ulaştığı ve sonrasında nüfusun azalmaya başladığı görülmektedir. Nüfusun cinsiyet yapısı ele alındığında ise kadın nüfusun bütün sayım dönemlerinde fazla olduğu görülmektedir (Ş:1). Bu durum köyün istihdam amaçlı olarak göç verdiği sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

Nüfusun temel geçim kaynağı tarım ve hayvancılıktır. Köyde yetiştirilen tarım ürünlerinin başında arpa, buğday, nohut, silajlık mısır ve yem bitkileri (yonca, fiğ, yulaf vb.) gelmektedir. Hayvancılık faaliyetleri içerisinde ise inek ve koyun yetiştiriciliği ön plana çıkmaktadır.



Şekil 1. Hasanpaşa köyü 1965-2021 yılları arası nüfus değişimi

Kaynak: TÜİK verilerinden derlenmiştir.

Hasanpaşa köyünde koyun yetiştiriciliği büyük bir öneme sahiptir. Geçmişte hemen her evde yapılan bu faaliyetin günümüzde giderek azaldığı görülmektedir. Koyun yetiştiriciliği kış aylarında köyde ve köye yakın alanlarda bulunan ahırlar ile ağıllarda gerçekleştirilmektedir. Bahar ayları ile koyunlar, köyün güney ve güneybatısında uzanan Rahat Dağı'nın eteklerinden başlayarak yüksek kesimlerine çıkılarak yaylada beslenmektedir.

Rahat Dağı Tefenni ilçe merkezinin yaklaşık olarak 16 km güneyinde yer almakta olup güneybatı-kuzeydoğu yönünde uzanmaktadır. Dağlık kütle 1100-1200 m yükselti basamaklarını kapsayan Tefenni ovası kenarlarından başlayarak 2300 m yüksekliğe kadar ulaşmaktadır.

Bozkır bitki topluluklarının hâkim olduğu dağlık alanda yer yer karaçam (pinusnigra), meşe (quercus), ardıç (juniperus) gibi ağaç türleri de görülmektedir. (Arıbaş ve Demirkaya, 2005:149; Çetin vd. 2007:226-227). Yükseltinin arttığı sahalar ile yayla alanlarında ise dağ çayırları bulunmaktadır. Bu özellikleri ile Rahat Dağı yarı göçebe yaşam biçimi ve koyun yetiştiriciliğine uygun imkânlar sunmaktadır.

Hasanpaşa köyü dağlık alanın Tefenni Ovasına bakan kuzeydoğu bölümünü kullanmaktadır. Bu saha, içerisinde su kaynaklarının da bulunduğu çok sayıda yayla barındırmaktadır. Köylüler yaz aylarında bu alanlara göç ederek hem sıcak havadan uzaklaşmakta hem de otlaklardan faydalanmaktadır.

1.1. Kışlakta Yaşam

K.K.1 ve ailesi köyde yaşayan birçok aile gibi kış aylarını kendi evlerinde geçirmektedir. Yarım asrı aşkın bir süredir koyun yetiştiriciliği yapan K.K.1 Hasanpaşa köyü haricinde herhangi bir kışlak kullanmamış ve göç etmemiştir. Kışlak olarak kullanılan mesken tipi ise köy evi ve eklentilerinden oluşmaktadır. Burada aynı avlu içerisinde ev, ahır samanlık ve depo gibi eklentiler bulunmaktadır (F:1).



Fotoğraf 1. Hasanpaşa köyündeki farklı hayvan barınaklarından görünüm

Kışlakta kalış hava koşullarının da etkisiyle Ekim-Kasım aylarından Nisan-Mayıs aylarına kadar sürmektedir. Ekim-Kasım ayları ile birlikte kışlakta beslenmeye başlayan koyunlar hava şartlarının elverişli olduğu günlerde ev ve evin yakın çevresini kapsayan sahalarda otlatılmaktadır. Bu süreçte takviye yemleme de yapılmaktadır. Özellikle kar yağışlı ve karın yerde kaldığı günlerde koyunlar yaylıma çıkartılmamakta ahırda çift yemleme ile beslenmektedir. Ayrıca doğumu yakın olan gebe koyunlara da ekstra yem verilmektedir. Beslemede kullanılan yemlerin başında fabrika yemleri ile kendi arazilerinde yetiştirdikleri mısır silajı, arpa, yulaf ve yonca gibi yem bitkileri gelmektedir (K.K.1).

Doğumlar Kasım, Aralık, Ocak ve Şubat aylarında gerçekleşmektedir¹. Kuzu doğumları ile birlikte sabah ve akşam olmak üzere iki defa emiştirme yapılmaktadır. Kış-

lakta gerçekleştirilen diğer faaliyetler ise ahır-ağıl temizliği, hayvanların sağlığına yönelik işler ve zirai faaliyetlerdir.

1.2. Yaylaya Göç

Kışlak ve yayla arasında gerçekleştirilen göç serüveni Nisan ve Mayıs aylarında başlamaktadır. Dönemsel olarak göç tarihleri değişmekle birlikte çoğunlukla Mayıs ayı tercih edilmektedir. Köyde bulunan çobanlar Nisan ayında öncelikle dağlık alanın eteklerine, Mayıs ayında havaların iyice ısınmasıyla birlikte yükseklerde bulunan yaylalara göç etmektedir. Göç tarihlerinin belirlenmesinde kuzuların sürü ile yürüyebilir ve otlayabilir erişkinliğe gelmesi de etkili olmaktadır. K.K.1 ise Mayıs ayına kadar kışlakta kalmakta ve doğrudan yaylaya göç etmektedir. Uzun yıllardır aynı yaylaya göç eden K.K.1'e göçün sebepleri sorulduğunda

“Havaların ısınması

Köy ve çevresindeki otlakların daralması ve tarımsal faaliyetlerin başlaması (muhtarlık tarafından tarım arazileri ve bu alanlara yakın sahalarda otlatmanın yasaklanması)

“Yaylalarda bulunan otların yeşermesi” şeklinde cevaplar alınmıştır (K.K.1).

K.K.1 tarafından kullanılan yayla ile köy arasındaki mesafe yaklaşık olarak 10 km'yi, yükselti farkı ise 650 m'yi bulmaktadır. Göç için güneşli, sıcak ve rüzgârsız bir gün belirlenmektedir. Yaylada kullanılacak olan tüm araç-gereç ve gıda malzemeleri hazırlanarak traktör römorklarına yüklenmekte ve göç günü ya da bir gün öncesinde yaylaya taşınmaktadır. Eşyaların yaylaya ulaşmasıyla birlikte, burada bulunan ve kış boyunca kullanılmayan ağıl ile damın (çoban evinin) tadilatı yapılmakta ve çobanın kullanımına hazırlanmaktadır. Sürü ise yaya olarak göç etmektedir. Göç yaylaya ulaşımı sağlayan dağ yolu vasıtasıyla gerçekleştirilmektedir (K.K.1).

1.3. Yaylada Yaşam

K.K.1 ve ailesi yayla olarak Atçayırı Mevkiini kullanmaktadır. Uzun yıllardır burayı kullanan K.K.1 yayla seçimini *“Her ailenin atadan deden gelen bir alışkanlığı, yurdu ve yaylağı vardır. Burada herkes kendi yurduna göçer. Başka yurtlara göçme ya da otlak kavgası gibi durumlar yaşanmaz.”* şeklinde açıklamaktadır (K.K.1). Sahanın tercih edilmesinde; köy sınırları içerisinde kalması, serin olması, yaz boyunca otlatma imkânı sağlaması, su kaynaklarının yeterli olması ve otlak ücretinin olmaması etkili olmaktadır.

Atçayırı Mevkii etrafı dik kayalık zirvelerle çevrili güneybatı-kuzeydoğu yönünde uzanan hafif eğimli düzlüklerden oluşmaktadır. Saha içerisinde farklı noktalarda pınarlar ve çeşmeler bulunmaktadır (F:2). Otuz yıl öncesine kadar Döşemealtı/Antalya çevresinden gelen Yörüklerin de yayla olarak kullandığı saha günümüzde yalnızca köylüler tarafından kullanılmaktadır (K.K.1).



Fotoğraf 2. Atçayırı Mevkiinden görünüm

K.K.1 ve ailesi yaylada yörede dam olarak adlandırılan tek odalı bir mesken ve etrafı demir tellerle çevrili basit bir ağıl kullanmaktadır. Geçmiş yıllarda ise ahşap karkaslı hasır örtülü meskenler ile yığma taş toprak çatılı meskenlerin kullanıldığı bilinmektedir (K.K.1, K.K.2). Günümüzde kullanılan damlar modern teknik ve malzemeler (çimento, tuğla ve kiremit) kullanılarak inşa edilmiştir. Ayrıca bu damlarda güneş panelleri de bulunmakta olup, gündelik işlerde (şarj ve aydınlatma) kullanabilecek kadar elektrik enerjisi üretilmektedir.

Üç farklı mesken tipini de kullanan K.K.1 günümüzde modern damda konaklamaktadır. Ahşap karkaslı hasır örtülü meskenler tamamıyla kullanım dışıyken, yığma taş toprak çatılı damlar sütlük ve depo gibi amaçlarla kullanılmaktadır (F:3).



a

b

Fotoğraf 3. a) Yığma taş toprak çatılı dam b) Betonarme kiremit çatılı dam

Yakın geçmişe kadar tamamen gece saatlerinde yaylıma çıkarılan koyunlar, günümüzde sabah 05:00-09:00 ile akşam 16:00-21:00 arasında olmak üzere günde iki defa yaylıma çıkarılmaktadır. Yaylım Atçayırı Mevkii ve yakın çevresini kapsayan tepelik alanlarda gerçekleştirilmektedir (K.K.1).

Yayla ekonomik olarak da büyük bir önem arz etmektedir. Bu dönemde süt sağımı yapılmaktadır. Sağılan süt, miktarına göre aynı gün veya birkaç gün biriktirilerek işlenmektedir. Bu kapsamda tereyağı, yoğurt ve peynir üretilmektedir. Tereyağı ve yoğurt ailenin ihtiyacı kadar üretilirken, peynir daha fazla üretilmektedir. Üretilen peynirler suyundan arındırılarak tuzlanmakta ve içine maya kekiği/kaya kekiği (*Saturejacuneifolia*) serpiştirilerek plastik bidonlara basılmaktadır (F:4). Bu bidonlar yaylada konaklanan süre boyunca sütlükler ile çeşmelerin hatıllarında muhafaza edilmekte olup, yayladan köye dönüşte satılmaktadır. Yine son yıllarda Kurban Bayramlarının yaz aylarına denk gelmesi ile birlikte yaylada kurbanlık koyun ve kuzu satışları da gerçekleştirilmektedir.



Fotoğraf 4. Yaylada peynir üretimi ve üretilen peynirlerin muhafazası

Ağustos ayının son haftası ile birlikte yayladan dönüş başlamaktadır. Havaaların soğuması (özellikle gece sıcaklıklarının düşmesi), otlakların kurumaya başlaması ve tarım arazilerinde bulunan ürünlerin hasat edilmesi sonucunda yaylıma açılması yayladan dönüş sebepleri arasında bulunmaktadır.

2. Hasanpaşa Köyünde Yarı Göçebe Yaşam Biçimine Bağlı Olarak Gelişen Kültürel Pratikler

Yarı göçebe yaşam biçimi köyden yaylaya göç ile başlamakta, yaylada devam etmekte ve tekrardan köye göç ile son bulmaktadır. Yaylaya gerçekleştirilen göçler, çoban için zor günlerin geride kaldığını, bolluk ve berekete olan yolculuğu, sürüye de mera ile taze otlığa kavuşmayı vaat etmektedir. Böylesine önemli bir faaliyet için köyde çoban uğurlaması yapılmaktadır. Geçmişte yaylaya göç eden her aile tarafından gerçekleştirilen bu uygulama günümüzde oldukça sınırlı hale gelmiş durumdadır.

Çoban uğurlaması yaylaya göç edilecek gün gerçekleştirilmektedir. Aşamaları ise şu şekildedir: Öncelikle ahır veya ağılın çıkış kapısı önüne sürünün içinden geçebileceği genişlikte karşılıklı iki ateş (sap, saman artıklarından) yakılmaktadır. Sonrasında çoban önde sürü arkasında yakılan ateşlerin arasından geçilmektedir. Bu esnada ailenin diğer fertleri özellikle de kadınlar ellerinde su kovaları ile sürünün arkasından su serpererek dua etmektedir. Kadınlar “*çobancılığın hayırlı uğurlu olsun, bol-bereketli olsun*” şeklinde dua ve telkinlerde bulunmaktadır. Koyunlar için de “*çapıt (bez parçası) gibi çıktın ateş gibi gel*” şeklinde dua ve telkinlerde bulunmaktadır. Burada yayla hayatının bereketli/kazançlı, koyunların da sağlıklı/besili olması temenni edilmektedir (K.K.1, K.K.2).

Yaylaya ulaşan sürü ve çoban burada da çeşitli faaliyetlerde bulunmaktadır. Mayıs-Haziran ayları ile birlikte koyunlar kırılmaktadır. Kırkım iki farklı şekilde gerçekleştirilmektedir. Bunlardan ilki geleneksel yöntemlerle yapılan kırkım olup, törensel bir nitelik taşımaktadır. Kırkım öncesinde çoban, kırkım yapabilecek aile fertleri ve akrabalarına haber vererek kırkım için bir gün belirlemektedir. Bu günde sürüde bulunan tüm koyunlar kırıklık ve makasla kırılmaktadır. Kırkım tam bir sosyalleşme ve dayanışma havasında geçmektedir. Bu güne özel yemekler yapılmakta ve sohbetler edilmektedir. Bununla birlikte günümüzde kırkım törenleri giderek azalmaktadır. Bu durumun ortaya çıkmasında kırkım makinelerinin kullanılması etkili olmaktadır. Makinalı kırkım olarak adlandırılan bu yöntemde bir kişi çok sayıda koyunu tek başına ve istediği zamanda kırabilmektedir. Dolayısıyla kırkım için insanların bir araya gelmesine gerek kalmamaktadır (K.K.1).

Yaylada görülen kültürel uygulamalardan bir diğeri nişan taşları ve taş yığınlarıdır. Nişan taşı; çevreden toplanan taşların üst üste konulması ile oluşturulan yığınlar veya sütunlardır. Bu gelenek Moğol-Türk halk inancında ve Şamanizm içerisinde görülen Oboo (saygı-ibadet amaçlı oluşturulmuş taş yığını, dağ ziyaretgâhları) geleneğine benzerdir. Oboo’lar dağların yüksek kesimleri ve dağ geçitlerinde bulunmaktadır. Bu yığınlar yolculuklarda güven duası ile mevsim sonunda dağ ve gök ibadet törenlerinde kullanılmaktadır (Karakurt, 2011:237; Alyılmaz, 2015:107).

Yörede bulunan taş yığınları ise farklı amaçlarla kullanılmaktadır. Bunlardan ilki dua etmek için kullanılan yığınlardır. Özellikle bolluk ve bereket (yağmur yağması, hayvanların ve ürünlerin verimli olması) için yapılan dualarda kullanılmaktadır. Burada dua eden kişi çevreden bulduğu taşları yığına atarak duasını tamamlamaktadır. İkincisi yön bulmak için dikilen nişan taşlarıdır. Özellikle yağmurlu ve sisli havalarda damın yakınına dikilen nişan taşı baz alınarak dama ulaşılmaktadır (F:5a). Nişan taşlarının yüksek tepe ve kayalıklara dikilmesiyle arazi içerisinde basit bir yayılım güzergâhı da oluşturulmaktadır. Çoban yağmurlu ve sisli havalarda bu taşları referans olarak yönünü bulmakta ve sürüyü otlatmaktadır (K.K.1, K.K.2).

Geçmişte çobanların vazgeçilmez olan kepenek de önemli bir kültürel değer taşımaktadır. Koyun yünlerinin keçeleştirilmesi ve üç boyutlu hale getirilmesi ile üretilen kepenek, çoban için yeri geldiğinde yağmurdan ve soğuktan koruyan bir mont, yeri

geldiğinde uyuyabileceği bir yatak işlevi görmektedir. Yörede yatak formunda kullanımına dair farklı teknikler bulunmaktadır. Bunlar içerisinde kartal kanadı yatışı ile çoban yatışı ön plana çıkmaktadır. Kartal kanadı yatışı kepenegın içinde düz halde uzanılması ve kepenegın örtülmesi şeklinde gerçekleşirken, çoban yatışı kepenegın omuz kısmına çobanın dizini koyması ve kepenegı kubbe gibi sırtına alması şeklinde gerçekleşmektedir (F:5b) (K.K.1).



a

b

Fotoğraf 5. a) Nişan taşından bir görünüm **b)** Kepenek içerisinde çoban yatışı

Ağustos ayının son haftası ile birlikte çobanlar yayladan köye göç etmeye başlamaktadır. Bu tarihlerde köyün en önemli kültürel faaliyeti olan Yünüm (Böğət) töreni yapılmaktadır. Asıl amacı koyunların sudan geçirilerek yıkanmalarını sağlamak olan Yünüm (Böğət) töreni 600 yılı aşkın bir süredir gerçekleştirilmekte olup, her yıl Eylül ayının ilk hafta sonunda yapılmaktadır (K.K.1, K.K.2, K.K.3). Çoban bayramı olarak da adlandırılan törenin farklı aşamaları ve hazırlıkları bulunmaktadır.

Öncelikle sürünün sudan geçmesini sağlayacak, çobanın arkasından suya girerek sürüye liderlik edecek bir koyun belirlenmektedir. Yörede bu koyuna elcik (el koyunu) denilmektedir. Bu bağlamda insanlardan ürkmeyen bir koyun seçilmektedir. Genellikle kuzu iken seçilen koyunlar erkek ya da dişi olabildiği gibi birden fazla da olabilmektedir. Elcik olarak seçilen koyun ya da koyunlara çoban tarafından özel ilgi gösterilmektedir. Bu koyunlar ekmek, şeker, lokum, kuru üzüm, kuru incir gibi ürünlerle beslenmektedir. Bu şekilde çoban elciği kendisine alıştırmaya çalışmaktadır. Hatta vermiş olduğu ürünleri kendi terine sürerek kokusuna da tanıtmaya çalışmaktadır. Bu süreçte ses ve komut uygulamaları da yapılmaktadır (K.K.1, K.K.2, K.K.4).

Yünüm (Böğət) töreninden bir gün önce çobanlar ve sürüler eve gelmektedir. Burada koyunlar tören için hazırlanmaktadır. Özellikle elcik koyunlar boyanarak süslenmektedir. Belleme olarak adlandırılan bu işlem koyunların aslan yelesi gibi kirkılması ile başlamaktadır. Daha sonra elcikler yörede aşı taşı olarak bilinen kayacın tozu ile boyanmaktadır² (F:6). Son olarak da koza adı verilen yünden örülmüş üzeri mavi boncuklu ve çanlı takı malzemesi koyunun sırtına takılmaktadır (K.K.1, K.K.2, K.K.4).



a

b

Fotoğraf 6. a) Aşı taşı yatağı Rahat Dağı **b)** Belleme yapılan elcik koyun

Bellemenin yapıldığı günün ikinci vakti çobanlar sürüleri ile birlikte Yünüm (Böğet) töreninin son provasını yapmaktadır. Yörede koyun döğme-tos-tos olarak adlandırılan bu uygulama, çobanın elcik koyuna sudan geçmesi için öğrettiği ses ve komutların son olarak sürü ile birlikte tatbik edilmesidir. Bu bağlamda, çobanlar köye ait su deposunun bulunduğu tepelik alandan köy meydanına kendileri önde elcik ve sürüleri arkalarında koşarak inmeye çalışmaktadır (F:7). Bir nevi geçit töreni şeklinde gerçekleştirilen bu uygulamanın ardından sürüler yaylıma çıkmaktadır. O gece yalnızca çobanlar için değil aynı zaman da sürüler için de bayram niteliği taşımaktadır. Yaylım süresi boyunca sürüler tarım arazileri dâhil her alanda otlatılabilmektedir.



Fotoğraf 7. Tos-Tos geçidinden bir görünüm

Gece boyu otlayan koyunlar gün doğumundan önce böğet alanına getirilmektedir. Yörede böğet olarak adlandırılan yapı Rahat Dağı'nın eteklerinde bulunan ve köye yakın bir vadi içerisinde akan kaynak suyunun önüne basit bir set çekilmesiyle oluşturulmuş su birikintisidir.

Yünüm (Böğet) töreni aynı zamanda bir yarışma özelliği de göstermektedir. 1997 yılından itibaren “*Geleneksel Hasanpaşa Yünüm Böğet Şenlikleri*” adı ile düzenlenmektedir. Yarışma için köy muhtarı ve tecrübeli çobanlardan oluşan beş kişilik bir jüri oluşturulmaktadır. Jüri, çoban ve sürülerini suya girme ya da girmeme durumlarına göre puanlamaktadır. Burada dikkat edilen husus, elcik koyun ve sürünün çobanın arkasından hemen suya girmesidir. Elcik ve sürü tereddütsüz olarak çobanı takip eder ve suya girerse 10 puan verilmektedir. Eğer elcik girer sürü girmezse veya girmekte tereddüt ederse verilen puan miktarı da bu oranda düşmektedir (K.K.3).

Gündoğumu ile birlikte böğete inme olarak tabir edilen çoban ve sürüsünün sudan geçiş etkinliği başlamaktadır. Bu bağlamda çoban sürüsünün önüne geçerek böğete doğru hareket etmektedir. Çobanın ses ve komutları eşliğinde ilerleyen sürü çobanın arkasından suya doğru gelmektedir. Çobanın suya ulaşması ve girmesi ile arkasından gelen elcik ve sürü de suya girer veya atarsa böğete inme etkinliği başarılı bir şekilde gerçekleştirilmiş sayılmaktadır (F:8). Korkmadan suya giren ve yıkanan sürü sağlıklı ve iyi beslenmiş kabul edilmektedir (K.K.1, K.K.2). Bu esnada çoban suya inen elcğini omuzuna alarak başarısını mani ve türküler eşliğinde duyurmaktadır. Çobanlar arasında en çok dile getirilen mani ise şu şekildedir (Elçin,1997:510);

*Ekili tarlalarda gütmedim,
Sabaha kadar karı koynunda yatmadım,
Hırsızlık koyun alıp satmadım,
Emek çektim dayılar emek çektim.
Muhtar koyunu gibi ekin yedirmedim,
Fasulyeden bıktım, pancar isterim dedirtmedim,
Merada güttüm dayılar, merada.
Muhtar kıskandı, aza kıskandı bu sürüye (sürüyü),*

*At oldu, kısrak oldu, deve oldu sandı sürüye,
Bana koyun güdemez deyenler pişman oldu*

Eğer elcik koyun ve sürü suya girmez ve geri dönerse bu çoban için büyük bir mahcubiyet oluşturmaktadır. Bu durumda sürünün yeterince beslenemediği ve zayıf kaldığı düşünülmektedir (K.K.1, K.K.2). Katılım sağlayan sürülerin tamamının böğete inmesiyle birlikte tören sona ermektedir. Yarışma kapsamında dereceye giren çobanlar ise ödüllendirilmektedir.



Fotoğraf 8. Yünüm (Böğet) töreninden görünüm

Yünüm (Böğet) törenin çok önemli bir işlevi daha bulunmaktadır. Çoban ve koyunların su ile yıkanarak maddi anlamda temizlenmesinin yanında manevi olarak da bir temizlenme ve arınma söz konusudur. Çoban sürüsünü olatırken bilerek veya bilmeyerek bir tarım ürününe zarar vermiş ise kendisi ve sürüsü adına burada tarla sahibinden helallik istemektedir. Bu olay sürü ve çobanın böğete indiği sırada gerçekleşmektedir. Çoban böğetin içinde iken tarla sahibine “*Mehmet ağasının pancarını yedi de böyle oldu bu koyun*” veya “*Hasan dayının yoncasını yedi de suya indi bu koyun*” şeklinde naralar atarak vermiş olduğu zararı tarla sahibine duyurmaktadır. Seyirciler içerisinde yer alan tarla sahibi atılan naraları duyarak, çoban ile sürüsüne olan hakkını helal etmektedir. Çünkü bugün çoban ve sürünün af günüdür (K.K.1, K.K.2).

Hasanpaşa köyünde gerçekleştirilen bu tören Elçin (1997:511)’e göre Türk boylarında hayvan kültürü ile ilgili saya gezme (uğur ve bereketin temsil oyunu) ve saya türkülerini gibi geleneklerin bir halkasını teşkil etmektedir. Bölgede sudan koyun geçirme geleneği Denizli/Çal Aşağıseğit köyünde de gerçekleştirilmektedir. Gerçekleştirilme amacı bakımından benzer özellikler gösteren “*Aşağıseyit Köyü Sudan Koyun Atlama Yarışı ve Yörük Şenliği*” ile “*Geleneksel Hasanpaşa Yünüm Böğet Şenlikleri*” arasında bazı farklılıklar bulunmaktadır.

Aşağıseyit köyünde;

- Koyunlar böğet yerine Menderes nehrine girmektedir.
- Tören gün boyu sürmektedir.
- Suya sürüyü temsilen 10-15 koyun girmektedir.
- Yarışma eleme usulü ve süre tutularak gerçekleştirilmektedir. (Koyuncu Okca, 2015:493-506).

Yünüm (Böğet) töreninin tamamlanmasının ardından sürünün üremesi ve gelecek nesillerin oluşturulması için koç katımı yapılmaktadır. Koç katımı Eylül ayının 25-28’i gibi yapılmaktadır. Bu tarihlerin seçilmesinin ise özel bir sebebi bulunmaktadır. Gebelik süresi 5 ay olan koyunların bu tarihlerde gebe kalması doğumların baharı müjdeleyen cemre tarihlerine denk gelmesini sağlamaktadır. Koç katımı ise şu şekilde gerçekleştirilmektedir; sürünün yayladan inmesi ile birlikte koçlar sürüden ayrılmakta ve özel olarak beslenmektedir. Yaklaşık bir ay boyunca ayrı olarak beslenen koç ve koyunlar uygun bir alanda (ev, ahır, ağıl, mera vb.) bir araya getirilmektedir. Koçlar çiftleşmeden

önce aşı taşının tozu ile kırmızı renge boyanarak nazar boncukları ile süslenmektedir. Boyanan ve süslenen koçların boyunlarına bereket ve bolluk getirmesi inancıyla kuru incir meyveleri asılmaktadır. Koçlar bu incirleri sürünün yanına ulaşıncaya kadar yiyecek tüketmektedir. Son olarak da çoban doğacak kuzuların dişi olmasını istiyorsa bir koçun sırtına kız çocuğu, erkek olmasını istiyorsa da erkek çocuğu bindirerek dua etmektedir (K.K.1, K.K.2). Ne yazık ki bu uygulama günümüzde neredeyse terk edilmiş durumdadır. Artık koçlar sürü içerisinde ayrılmayarak 12 ay boyunca kalmaktadır.

Sonuç

Türk kültür ve ekonomik yapısı içerisinde hayvancılık faaliyetlerinin önemli bir yeri bulunmaktadır. Bu durum Orta Asya bozkırlarında konar-göçer yaşam biçimi ile başlamış olup, fetih ve göçlerle Anadolu coğrafyasına kadar uzanmıştır. Günümüzde konar-göçer yaşam şekillerinde bazı farklılıklar görülmekle birlikte Anadolu'nun çeşitli alanlarında hâlâ sürdürülmektedir. Ülkemizde konar-göçer yaşam biçiminin görüldüğü alanlar içerisinde Burdur ili de bulunmaktadır. Nitekim araştırmaya konu olan Tefenni İlçesi Hasanpaşa köyünde koyun yetiştiriciliğine dayalı yarı göçebe yaşam biçimini sürdüren aileler ve bu ailelere mensup çobanlar yaşamaktadır.

Araştırma sahası olarak seçilen Hasanpaşa köyü ve Rahat Dağı doğal ve beşeri çevre özellikleri ile konar-göçer yaşam biçimine elverişli imkânlar sunmaktadır. Sahanın tarihi süreç içerisinde göçer yaşam ve kültürüne ev sahipliği yapması ile dağlık alanın bünyesinde barındırdığı yayla alanları ve zengin bitki örtüsü bu imkânların başında gelmektedir.

Bu imkânlar dâhilinde gerçekleştirilen hayvancılık faaliyetleri kış aylarında Hasanpaşa köyünde bulunan mesken ve eklentilerinde, yaz aylarında ise yaylalarda sürdürülmektedir. Kışlak olarak kullanılan köyde kalış süresi hava koşullarının da etkisiyle Ekim-Kasım aylarından Nisan-Mayıs aylarına kadar sürmektedir. Nisan-Mayıs ayları ile birlikte yaylalara göç edilmektedir. Nitekim K.K.1'de Mayıs ayında yayla olarak kullanıldığı Atçayırı Mevkiine göç etmektedir. Yaz ayları boyunca yaylada kalan K.K.1 yörede dam adı verilen bir meskende konaklamaktadır. Burada süt sağımı ve süt ürünleri üretimi de yapılmaktadır. Ağustos ayının son haftası ile birlikte tekrardan köye dönüş gerçekleştirilmektedir. Üretilen ürünlerin satışı da dönemde yapılmaktadır.

Yarı-göçebe yaşam biçimi içerisinde gelişen bilgi ve uygulamalar köyün kültürel yapısı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Uzun yıllardır sürdürülen bu yaşam biçimi köyde önemli bir kültürel birikim oluşturmuş durumdadır. Yaylaya göç esnasında gerçekleştirilen çoban uğurlaması ile başlayan süreç yaylada devam etmektedir. Burada kırkım töreni yapılarak çobanların sosyalleştiği ve yardımlaştığı bir ortam oluşturulmaktadır. Buna karşın günümüzde kırkım törenlerinin giderek azaldığı görülmektedir. Yaylada eski Türk geleneklerinden birisi daha gerçekleştirilmektedir. Moğol-Altay halk inancında ve Şamanizm içerisinde görülen Oboo (saygı amaçlı oluşturulmuş taş yığını) geleneğine oldukça benzeyen nişan taşı ve taş yığınları görülmektedir.

Yayladan dönüşte ise köyün en önemli kültürel etkinliği olan Yünüm (Böğüt) töreni gerçekleştirilmektedir. Bu tören gerek yerel gerekse ulusal anlamda bir tanınırlığa sahiptir. Bu gelenek üzerine çekilmiş tanıtım filmleri, belgesel bölümleri ile yazılı basında makale ve haber metinleri de bulunmaktadır. Tören sonrası gerçekleştirilen bir diğer uygulama da koç katimidir. Geçmişte koyun yetiştiriciliği yapan tüm aileler tarafından yapılan bu uygulama, bugün oldukça sınırlı bir şekilde yapılmaktadır.

Bu noktaya kadar aktarılmaya çalışılan kültürel pratik ve bilgiler kültürel mirasın kültürel mekânı durumundadır. Buna karşın yarı-göçebe yaşam biçimini sürdüren aile sayısının giderek azaldığı görülmektedir. Bu durumun ortaya çıkmasındaki temel sebep

ise köyde yaşanan kırdan-kente göçtür. Köyün sayım dönemlerine göre nüfus gelişimine bakıldığında; köyde ikamet eden nüfusun giderek azaldığı ve ikamet edenler içerisinde de kadın nüfusun daha fazla olduğu görülmektedir. Yine köyde ikamet eden genç nüfusun koyun yetiştiriciliği ve yarı-göçebe yaşama biçimine sıcak bakmayışı da oldukça etkili olmaktadır.

Yarı-göçebe yaşam biçimine olan ilginin azalması köyde gerçekleştirilen kültürel faaliyetlerin de azalmasına sebep olmaktadır. Bu kapsamda çoban uğurlaması nerdeyse terk edilmiş durumdadır. Bu tören yalnızca görsel ve yazılı basına yönelik çalışmalar (belgesel çekimi gibi) sırasında gerçekleştirilmektedir. Teknolojik imkânların gelişmesine bağlı olarak yapılan makineli kırkım da kırkım törenlerinin giderek azalmasına neden olmuş durumdadır. Yine fabrikasyon ürünlerin artması sonucu kepenek kullanımı ortadan kalkmış durumdadır. Çobanlar kepenek yerine mont ve yağmurluk kullanmaktadır. Yarı-göçebe yaşam biçimini sürdüren aile sayısının azalması Yünüm (Böğet) törenine olan katılımın azalmasına ve eski cazibesini kaybetmesine de neden olmaktadır. Son olarak da bakım koşullarının iyileşmesi ve ekonomik olarak yılda iki doğumun yüksek getirisi sonucunda koç katımı da nerdeyse terkedilmiş durumdadır. Artık koçlar 12 ay boyunca sürü içerisinde kalmaktadır

Çoban Mehmetlerin öyküsü olarak günümüze kadar ulaşan kültürel pratikler ne yazık ki her geçen gün değerini kaybederek terk edilmektedir. Temelde basit gündelik işler gibi görünse de tüm bu etkinlikler bir yaşam biçimini oluşturmaktadır. Asırlar boyunca süregelen bu yaşam biçiminin korunarak gelecek nesillere aktarılması sağlanmalıdır. Köyde gerçekleştirilen kültürel faaliyetlerin bir kısmı çoban bayramları (koç katımı, saya, döl dökümü, yünüm-koyun yüzdürme) kapsamında Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanteri listesinde yer almaktadır (<http://aregem.kulturturizm.gov.tr>). Buna karşın, çoban uğurlaması, kırkım ve nişan taşı geleneği liste dışında kalmaktadır. Kışlaktan yaylaya doğru gerçekleşen bu sürecin bir bütün olarak korunması gerekmektedir. Bu bağlamda öncelikle Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanteri listesine daha sonra UNESCO “İnsanlığın SOKÜM Temsili Listesi’ne” dâhil edilmesine yönelik çalışmalar gerçekleştirilmelidir.

Hasanpaşa köyü sahip olduğu bu değerleri ile birlikte turizm faaliyetleri açısından geliştirilebilir imkânlar da sunmaktadır. Yarı-göçebe yaşam ve kültürel etkinliklerin turizm açısından değerlendirilebilmesi için sunulan öneriler ise şu şekildedir:

Yerel ve ulusal basında yeri olan ve hali hazırda ziyaretçi katılımı ile gerçekleştirilen Yünüm (Böğet) törenine yönelik çalışmalar yapılmalıdır. Öncelikle törenin yapıldığı sahanın fiziki koşullarının iyileştirilmesi gerekmektedir. Böğet olarak kullanılan gölet sahasının peyzajı yeniden düzenlenmelidir. Ziyaretçilerin töreni rahatça izleyebilecekleri oturma ve dinlenme alanları ile çeşme ve tuvalet gibi temel ihtiyaçları karşılayacak birimler yapılmalıdır. Tören sonrasında ziyaretçilere yöreye has yemeklerin ve özellikle de yayla ürünlerinin satıldığı stantlar oluşturulmalıdır.

Yerel yönetimler ve sivil toplum örgütlerinin de desteği alınarak festival havasında bir ortam oluşturularak çeşitli etkinlikler düzenlenmelidir. Yünüm (Böğet) töreni ve hazırlık aşamalarını kapsayan 2 günlük sürede konser, halk oyunları gösterisi, seyirlik orta oyunu gösterileri, ziyaretçilerin objektifine yansıyan anların fotoğraf sergisi gibi sosyal ve kültürel etkinlikler ile en güzel süslenen koyun, en güzel koç, en hızlı koyun kırkımı gibi yarışmalar düzenlenebilir. Böylece Yünüm töreni ziyaretçiler açısından daha da çekici hale getirilmiş olacaktır.

Çoban uğurlaması etkinliğinin aktif hale getirilmesi ve ziyaretçi katılımı olarak gerçekleştirilmesi sağlanmalıdır. Ziyaretçilerin yaylaya olan göçü yerinde görmesi ve

isteğe bağlı olarak göçe katılmalarına imkân verilmelidir. Sürü ve çoban ile birlikte göç güzergâhı boyunca yaya olarak bir nevi dağ yürüyüşü yapmaları, yaylaya ulaştıklarında ise isteğe bağlı olarak kamp kurmaları sağlanmalıdır. Yine isteğe bağlı olarak ziyaretçilerin çobanlarla birlikte hayvanların otlatılmasına katılması sağlanmalıdır. Bu sayede son yıllarda oldukça popüler olan dağ yürüyüşü ve dağcılık faaliyetlerine yönelik çeşitli aktivite imkanları da sunulmuş olacaktır.

NOTLAR

1. Burada değinilmesi gereken önemli husus koyunların yılda iki defa doğum yapmasıdır. Aile geçmişte koç katımı yaparak doğum kontrolünü sağlarken, günümüzde koçları sürüden ayırmamaktadır. Bu durum yılın farklı dönemlerinde kuzu doğumlarının yaşanmasına sebep olmaktadır. İlk doğumlar kış aylarına ikinci doğumlar yaz aylarına denk gelmektedir. Bu durumun ortaya çıkmasında etkili olan sebepler ise; yılda iki kuzunun daha fazla ekonomik getiri sağlaması ve koyunların beslenme-barınma şartlarının iyileştirilmesi şeklinde belirtilebilir.
2. Yörede Aşı Taşı olarak adlandırılan kayaç aslında hematit içerikli kil taşıdır. Doğada bol miktarda bulunan hematit taşı değişik şekillerde olabilir. En çok rastlanan türü ince taneli, yumuşak ve topraklı yapıda olan "kırmızı aşiboyasıdır". Bu taş çobanlar tarafından toplanarak işlenmektedir. Taşlar ilk olarak yumruk büyüklüğünde kırılarak ateş içerisinde yakılmaktadır. Yakılan taşlar dibek taşı içerisinde dövülerek toz haline getirilmektedir. Elde edilen toz su ve sıvı yağ ile karıştırılmaktadır. Bu karışım koyunların üzerlerine su püskürtülerek uygulanmakta ve bu şekilde boyanmaktadır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %50; İkinci Yazar %50.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada yer alan görüşmeler 2020 yılından önce gerçekleştirildiği için etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAK KİŞİLER

K.K.1: Mehmet Özel, 1946, Hasanpaşa köyü doğumlu, Çoban. Mülakat tarihi: 14 Nisan, 19 Temmuz, 1-2 Eylül 2018. Hasanpaşa köyü ve Rahat Dağı.

K.K.2: Ramazan Bayar, 1947, Hasanpaşa köyü doğumlu, Çoban. Mülakat tarihi: 1-2 Eylül 2018. Hasanpaşa köyü.

K.K.3: İsmail Aksoy, 1972, Hasanpaşa köyü doğumlu, Köy Muhtarı. Mülakat tarihi: 1-2 Eylül 2018. Hasanpaşa köyü.

K.K.4: Gülhan Özel, 1988, Hasanpaşa köyü doğumlu, Hemşir. Mülakat tarihi: 1-2 Eylül 2018. Hasanpaşa köyü.

KAYNAKÇA

Aksoy, Hüseyin. "Göçebelikten Yerleşikliğe Geçiş Sürecinde Sosyo-Kültürel Bağlamda Sarıkeçili Yörükleri". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 2012.

Aksoy, Mustafa. "Bitlis ve Ahlat'ta Koç-Koyun Başlı Mezar Taşları, Kümbetler ve Damgalar". *Türk Yurdu* 355 (Mart 2017): 35-38.

Alyılmaz, Cengiz. *İpek Yolu Kavşağının Ölümsüzlük Eserleri*. Ankara: Cem Veb Ofset (Atatürk Üniversitesi Yayınları No:1063), 2015.

Alyılmaz, Cengiz. "*Gobu*"stan'ın Gizemi ("*Kıpçaklar*"a Giden Yol). Ankara: Cem Veb Ofset(Bitlis Eren Üniversitesi Yayınları No:6), 2016.

Arıbaş, Kenan ve Demirkaya, Hilmi. "Tefenni İlçesinden Irak'a İşçi Göçü". *SDÜ Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi* 6 (2005): 147-162.

Artun, Erman. *Türk Halkbilimi*. Adana: Karahan Kitabevi, 11. Baskı, 2014.

Bahadır, Halil. *Oğuznamelerde Hayvan Kültü ve İşlevleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, 2015

Bazin, Marcel. "Orta Toros Yörüklerinden Sarıkeçili Aşireti". Çev. Hamdi Kara. *Ankara Üniversitesi Türkiye Coğrafyası Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 3 (1994): 323-350.

Biray, Nergis. "12 Hayvanlı Türk Takvimi Zamana ve İnsana Hükmetmek". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 39 (2009): 671-382.

Büyükkahin, Ferhat. "Kültür-Çevre Bağlamında Geleneksel Ekolojik Bilginin Korunmasının Önemi". Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara, Ankara Üniversitesi, 2017.

Çetin, Şenol ve Seçmen Özcan. "Flora of Rahat Mountain (Burdur, Turkey)". *Turkish Journal Of Botany*, 31 (2007): 225-243.

- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2000.
- Danker, Bedriye. “Güneydoğu Toroslarda Göçebelik (Dr. Wolf-DieterHütteroth’a Göre)”. *Türk Coğrafya Dergisi*, 20 (1960): 136-142.
- Doğan, M. Said ve Doğan Cihangir. “Yörüklerin Hayat Tarzı”. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, 49 (2005): 677-708.
- Ekiz Evren ve Yazıcı Hakkı. “Kültürel Coğrafya Açısından Burdur’un Bucak İlçesi ve Köylerindeki Yörük Göçleri”, Coğrafyacılar Derneği Uluslararası Kongresi Bildiriler Kitabı (yay. haz. Mustafa Ertürk, Alper Uzun, Şevki Danacıoğlu). Balıkesir: Coğrafyacılar Derneği Yayınları, 175-184, 2014.
- Elçin, Şükrü. *Halk Edebiyatı Araştırmaları – II*, C. 2. Ankara: Akçağ Yayınları/221, 1997.
- Eröz, Mehmet. *Yörükler*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayını, 1991.
- Görar, Rıfat. “Yörük Kültürü”. M. Genç (Ed.) Isparta Çevresi Yörük Kültürü, 3-265. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları, 2020
- Gülten, Sadullah. “Yörük Adına Dair Bazı Düşünceler”. *Ekev Akademi Dergisi*, 13/39 (2009): 1-10.
- Gündüz, Tufan. “Bozulus Türkmenleri (1540-1640)”. Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara, Gazi Üniversitesi, 1996.
- Güven, Merdan. “Oğuz Kağan Destanı’nda Hayvanlar”. *Milli Folklor*, 57 (Bahar 2003): 82-91.
- Hancock, Beverley “An Introduction to Qualitative Research” (2002) 5 Şubat 2019. http://faculty.cbu.ca/pmacintyre/course_pages/mba603/mba603_files/introqualitative-research.pdf
- <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR-159257/somut-olmayan-kulturel-miras-ulusalenvanteri.html> (03.03.2019).
- İnalçık, Halil. *Osmanlı İmparatorluğu’nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi 1300-1600*, C. 1. Çev. Halil Berktaş. İstanbul: Eren Yayıncılık, 2. Baskı, 2004.
- Kafesoğlu, İbrahim. *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 38. Basım, 2015.
- Karakurt, Deniz. Türk Söylence Sözlüğü. (2011). 12 Mart 2019. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/TurkSoylenceSozlugu.pdf>
- Koyuncu Okca, Ayşegül. “Asırlık Bir Sevdâ Öyküsü: “Aşağıseyit Köyü Sudan Koyun Atlama Yarışı ve Yörük Şenliği”. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of TurkishorTurkic*, 10/14 (2015): 483-508.
- Kutlu, Muhtar. *Şavaklı Türkmenlerde Göçer Hayvancılık*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 1987.
- Meydan, Ali. *Sebil Yörükleri*. Ankara: Pegem Akademi, 2016.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C. I. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/638 Kültür Eserleri Dizisi/46, 1991.
- Öngör, Sami. “Ortadoğu Ülkelerinde Göçebe Hayatın Bugünkü Şartları ve Göçebe Nüfusun Sadantarizasyonu”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 19/1 (1964): 145-160.
- Özdemir, Nebi. *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları/639, 2005.
- Planhol, Xavier. *De la Plaine Pamphlyienne Aux Lacs Pisidiens – Nomadisme et vie Paysanne*. Paris: Librairie Adrien- Maisonneuve, 1958.
- Seyirci, Musa. *Batı Akdeniz Bölgesi Yörükleri*. İstanbul: Der Yayınları, 2000.
- Sümer, Faruk. *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2. Baskı, 1972.
- Şahin, İlhan. *Osmanlı Döneminde Konar-Göçerler*. İstanbul: Eren Yayıncılık, 2006.

All DUYMAZ, Kerem ile Aslı Hikâyesi (Raif Yelkenci Yazması), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021, ISBN: 978-975-08-5034-9, 192 sayfa.

Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN*

Kerem ile Aslı hikâyesinin sözlü kaynaklardan derlenmiş ve cönk gibi yazılı kaynaklardan tespit edilmiş çok sayıda anlatması mevcuttur. Bu anlatmaların bir kısmı Anadolu'daki halk hikâyeciliği ve Azerbaycan ile Türkmenistan gibi Türk boylarının destan gelenekleri sayesinde iyi düzenlenmiş ve hacimli anlatmalar hâlidir. Bazı örnekleri ise meddah hikâyelerinde olduğu üzere mensur ve halk hikâyelerindeki şekil, yapı ve hacim özelliklerinden uzak bir durumdadır. Kerem ile Aslı'nın Ali Duymaz tarafından yayımlanan Raif Yelkenci Yazması, özellikle Anadolu'daki Kerem ile Aslı hikâyesi açısından özel bir konuma sahiptir. Yazmanın tam, hacim ve kurgu açısından diğer pek çok hikâyeye göre zengin oluşu bu yazmanın kıymetini arttırmaktadır. Ayrıca yazmanın, 1949 tarihli Şükrü Elçin'in çalışmasında yer alan özetinden ve şiir parçalarından başka herhangi bir çalışmada tam metin olarak yayımlanmamış olması da yazmayla ilgili hazırlanan bu çalışmayı önemli kılmaktadır.

Kerem ile Aslı hikâyesinin Raif Yelkenci Yazması üzerine ilk bilgileri, 1944 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi'nde "Hikâyet-i Kerem Han" adıyla bir yazı yayımlayan Mehmet Tuğrul vermiştir. Tuğrul yazısının giriş kısmında "*Pertev Naili Boratav'ın kitapçı Raif Yelkenci'den, tetkik edilmek üzere, alıp getirdiği ve şimdilik Fakültemizin Halk Edebiyatı Arşivi'nde bulunan "Hikâyet-i Kerem Han" adlı yazma kitap, gerek halk edebiyatı, gerek dil tetkikleriyle uğraşanların ilgisini üzerine çekecek mahiyette ve matbu nüshalardan çok farklıdır.*" (1944: 439) sözleriyle yazmanın ilk tanıtımını yapmış olur. Şükrü Elçin'in yazmayla ilgili çalışma yapmakta olduğunu bildiğini, ancak Elçin'in çalışmasının henüz yayımlanmamış olması nedeniyle yazma üzerine bu makaleyi kaleme aldığını ifade eden Tuğrul, yazmayı genel hatlarıyla tanıtır ve hikâyenin özetini verir.

Mehmet Tuğrul'dan sonra Kerem ile Aslı hikâyesinin Raif Yelkenci yazmasını Şükrü Elçin, 1949 yılında yayımladığı *Kerem ile Aslı Hikâyesi* adlı çalışmasında kullanır. Elçin, çalışmasında yazmayı Raif Yelkenci'nin faydalanması için kendisine verdiğini, yazmanın Doğu Anadolu Türkçesinin özelliklerini taşıdığını ve yeni birtakım epizotları ihtiva ettiğini belirterek çalışmasının "Yazma Nüshaya Göre Hikâyenin Mevzuu" başlığı altında yazmadaki hikâyenin özetini vermiş, yazmanın basma nüshayla ve diğer malzemeyle karşılaştırmasını yapmıştır. Ayrıca Elçin, "Ek-Metinler" kısmında "Hikâyet-i Keremhan Metinleri" adı altında yazma metindeki şiirleri yayımlamıştır (1949: 67-96). Hikâyeden kopuk bir hâlde yayımlanan bu şiirlerin, hikâyenin hangi bölümünde yer aldığı ve hangi olaya bağlı olarak söylendiği belli değildir. Bu şekilde şiirlerin hikâye bütünlüğü içinde değerlendirilmesi mümkün görünmemektedir.

Şükrü Elçin'in 1949 tarihli çalışmasından sonra Ali Duymaz, Kerem ile Aslı hikâyesi üzerine bir doktora tezi hazırlar. 1992 yılında tamamlanan ve "Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma" adını taşıyan bu çalışma, 2001 yılında Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanır. Anadolu'nun yanı sıra Azerbaycan, Türkmenistan,

* Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, hsahin@balikesir.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-3914-4779.

İran, Kırım ve Bulgaristan sahalarındaki Kerem ile Aslı hikâyelerini de çalışmasına dâhil eden Duymaz, hem sözlü hem de yazılı kaynaklardan tespit edilen hikâye metinleri üzerinde mukayeseli bir inceleme yapmıştır. Duymaz, doktora tezinde incelediği metinler arasına Kerem ile Aslı'nın Raif Yelkenci Yazması'nı dâhil etmiş, ancak yazmanın kendisine ulaşmadığını çalışmasında belirtmiştir: *“Daha önce Şükrü Elçin'in monografisinde kullanılan ve Mehmet Tuğrul tarafından da ayrıntılı tanıtılan bu yazma, Raif Yelkenci tarafından Ankara Üniversitesi DTCF Folklor Arşivi'ne verilmiştir. Yazmanın orijinalini DTCF Kütüphanesinde bulamadık ve P. N. Boratav'ın Folklor Arşivi'yle birlikte Fransa'ya götürdüğü malzemeler içinde bulunduğunu öğrendik.”* (2001: 38). Duymaz'ın, Şükrü Elçin'in geniş özetinden ve Mehmet Tuğrul'un tanıtım yazısından hareketle çalışmasında Kerem ile Aslı hikâyesinin Raif Yelkenci Yazmasını kullandığı görülmür.

Mehmet Tuğrul tarafından tanıtılan, Şükrü Elçin'in *Kerem ile Aslı Hikâyesi* adlı kitabında özetine ve şiirlerine yer verilen ve Ali Duymaz'ın doktora tezinde diğer pek çok anlatımla mukayese edilen Kerem ile Aslı'nın Raif Yelkenci yazması, bugüne kadar tam ve bilimsel bir metin olarak yayımlanamamıştır. Doktora döneminde yazmanın kendisine ulaşmayan Duymaz, yazmanın Fransa Milli Kütüphanesi'nde “Raif Yelkenci M. No=1 Supplement turc 1623 D.03.13” kaydıyla erişime açık hâle gelmesiyle metin üzerinde çalışmalarına başlamış ve nihayet yazmayı 2021 yılında yayımlamıştır. Duymaz'ın çalışmasında; “Önsöz”, “Sunuş”, “Giriş”, “Metin”, “Bibliyografya”, “Özel Adlar Dizini” ve “Albüm” bölümleri yer almaktadır. Ayrıca çalışmanın son kısmına hikâyede Kerem'in yolculuğunda uğradığı yerleri gösteren bir harita eklenmiştir.

“Sunuş” kısmının başlığı “Raif Yelkenci Yazması Hikâyet-i Kerem Han” şeklindedir. Çalışmanın bu kısmında yazmanın sahibi, ortaya çıkışı ve elden ele Paris'e nasıl ulaştığı gibi hususlarda bilgiler verilmiştir. Buna göre “Hikâyet-i Kerem Han” adlı yazmanın ilk sahibi Raif Yelkenci'dir, çünkü Şükrü Elçin, *Kerem ile Aslı Hikâyesi* adlı çalışmasının ön sözünde kendisine kullanması için bu yazmayı veren Raif Yelkenci'ye teşekkür eder. Yazma, Pertev Naili Boratav vasıtasıyla Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Folklor Arşivi'ne aktarılır. Fransa'ya ne şekilde gittiği belli olmamakla birlikte Ali Duymaz, bunun 1948 yılında Fransa'ya gitmek zorunda kalan Pertev Naili Boratav vasıtasıyla gerçekleştiğini düşünmektedir. 1850 tarihli ve 80 yapraklı bu yazma üzerine bugüne kadar Türkiye'de yapılan çalışmalar ve değerlendirmeler bu bölümde ele alınmıştır. Şükrü Elçin, Mehmet Tuğrul, Umay Günay ve Ali Duymaz gibi araştırmacıların yazmayla ilgili çalışmaları kısaca bu kısımda değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirmelerden, bugüne kadar Kerem ile Aslı hikâyesinin Raif Yelkenci Yazması'nın bazı çalışmalarda parçalar hâlinde kullanıldığı, ancak herhangi bir çalışmada tam metin olarak yer almadığı anlaşılmaktadır.

Çalışmanın “Giriş” bölümünde Kerem ile Aslı hikâyesinin pek çok yönü ve özelliğiyle ilgili bilgilerin verildiği görülür. Bu bölüm, “Halk Hikâyeleri ve Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerine”, “Kerem ile Aslı Hikâyesi'nde Olayların Akışı”, “Âşık Kerem'in Kimliği Sorunu”, “Kerem ile Aslı Hikâyesi'nin Teması: Din Farkına Dayalı Aşk”, “Kerem ile Aslı Hikâyesi'nde Âşıklığa Geçiş Ritüeli”, “Kerem ile Aslı'nın Zamani”, “Kerem ile Aslı'da Tarihsel İzler ve Mekân”, “Kerem ile Aslı Hikâyesi'nde Kuru Kafa ve Yanma Motifleri”, “Kerem ile Aslı Hikâyesi'nde Söz Kalıpları” gibi kısımlara ayrılmıştır. Burada yer alan kısımlar ve ele alınan hususlar, Ali Duymaz'ın Kerem ile Aslı hikâyesi üzerine hazırladığı doktora tezinden sonra da yaptığı çalışmalar ve olgunlaştırdığı fikirler doğrultusunda yazılmıştır. Bu anlamda çalışmanın “Giriş” kısmında, Duymaz, Kerem ile

Aslı hikâyesiyle ilgili bilgileri ve değerlendirmeleri güncelleme imkânı bulmuştur. Özellikle “Halk Hikâyeleri ve Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerine” adını taşıyan kısımda destan ve halk hikâyesi türleriyle ilgili yeni değerlendirmelerin yapıldığı görülürken diğer kısımlarda Kerem ile Aslı hikâyesinin teması, zamanı, mekânı ve motifleriyle ilgili yeterli düzeyde bilgilendirmenin yapıldığı dikkati çekmektedir. Kısacası kitabın “Giriş” bölümünde halk hikâyesi türünü ve Kerem ile Aslı hikâyesini tanımak isteyenler için yeterince bilgi verilmiştir.

Kitabın asıl ve hacimli bölümü “Metin: Hikâyet-i Kerem Hân” adını taşımaktadır. Raif Yelkenci Yazması’nın okunmuş hâlimden oluşan bu bölümde hem akademisyenler hem de genel okuyucu dikkate alınmıştır. Metni günümüz Türk alfabesine aktarırken mümkün olduğu kadar yazmadaki imlaya bağlı kalan Duymaz, ünlü uzunluklarını göstermiş ve ünsüzlerde “ğ, h, ğ, ŋ” gibi transkripsiyon işaretleri kullanmıştır. Metinde okuyucunun anlamada zorlanacağı kelimelerin anlamları ve yazımla ilgili izahlar dipnotlar şeklinde metnin hemen altında verilmiştir. Bu bakımdan akademik çalışmalar için oldukça elverişli durumda olan metnin genel okuyucuya da hitap ettiğini söylemek mümkündür. Dipnotlardaki açıklamaların haricinde Duymaz’ın yazmayı okurken herhangi bir değişiklik veya düzeltme yapmadığını, metni olduğu gibi aktardığını söyleyebiliriz.

“Özel Adlar Dizini” kısmında hikâyede geçen kahramanların, yerlerin, dinî şahsiyetlerin adlarına yer verildiği gibi Dizin’de çalışmanın “Sunuş” ve “Giriş” kısmında yapılan değerlendirmelerde adı geçen araştırmacılar, eser isimleri, terimler ve tabirler de yer almıştır. Kitabın “Albüm” bölümünde Fransa Millî Kütüphanesi’nde kayıtlı ve Kerem’in yer aldığı bir tasvir, “Hikâyet-i Kerem Han” başlığını taşıyan yazmanın ilk sayfası, yazmanın farklı kısımlarından seçilmiş üç sayfayla birlikte yazmanın son sayfasının orijinal görüntüsüne yer verilmiştir. Albüm kısmında yer alan bu örnekler, Kerem ile Aslı hikâyesinin Raif Yelkenci Yazması’na ait Türkiye’de yayımlanan ilk orijinal parçalarıdır.

Kerem ile Aslı hikâyesinde geçen yer adlarının nerelerde olduğunu merak eden araştırmacılar ve okuyucular için kitabın sonuna bir harita eklenmiştir. Harita, “Raif Yelkenci Yazması Hikâyet-i Kerem Han’a Göre Âşık Kerem’in Yolculuk Güzergâhı” şeklinde de adlandırılmıştır. Hikâyede Kerem’in takip ettiği güzergâhı gösteren haritaya göre Kerem; Şiraz, Tiflis, Kars, Van, Çanlıkilise, Erzurum, Erzincan, Bingöl, Kahramanmaraş ve Kayseri şehirlerini içine alan bir yolculuk yapmıştır. Hikâyede adı geçen ve tespit edilemeyen yerler de olmakla birlikte, bu haritada Kerem’in uğradığı belli başlı şehirler yer almaktadır. Haritaya bakıldığında Kerem ile Aslı hikâyesinde geçen yer adlarının Türkiye’de doğu, iç ve güneydoğu Anadolu’da, Türkiye dışında ise İran ve Gürcistan dolaylarında olduğu görülür. Esasında bu bölgeler âşıklık geleneğinin de hâkim olduğu muhitler arasındadır. Dolayısıyla bu harita, Kerem ile Aslı hikâyesindeki coğrafya ile âşıklık geleneğinin yayıldığı alanlar arasında bir örtüşmenin olduğu izlenimini vermektedir. Kerem ile Aslı hikâyesiyle ilgili olarak hazırlanan bu haritanın diğer halk hikâyeleri için de yapılması durumunda halk hikâyesi türünün coğrafyası hakkında somut fikirler elde edilebileceği gibi hikâyeler arasındaki mukayeselere de katkı sağlayacağı söylenebilir.

Sonuç olarak Kerem ile Aslı hikâyesinin Raif Yelkenci Yazması esasında, Ali Duymaz tarafından hazırlanan bu kitap, her şeyden önce Türkiye’deki halk hikâyesi araştırmacılarına tam ve tekmil bir hikâye metni sunmaktadır. Bu kitapla birlikte 1944 yılından bu yana bilinen ve Şükrü Elçin’in yaptığı özetle literatürde yer alan Raif Yelkenci yazması, tam metin olarak yayımlanmış olmaktadır. Daha pek çok halk hikâyesi metninin cönklerde yer aldığını ve yayımlanma imkânı bulamadığını dikkate aldığımızda bu kitabın halk hikâyesi çalışmalarına önemli bir katkı sağladığı söylenebilir. Duymaz, bu çalış-

masında doktora tezinde ancak özetinden faydalanabildiği Raif Yelkenci Yazması'nı yayımlayarak yıllar öncesine dayanan bir eksikliği de ortadan kaldırmıştır. Raif Yelkenci Yazmasını, Kerem ile Aslı hikâyesi üzerine doktora tezi hazırlamış ve cönkler üzerine çalışmaları olan bir akademisyenin okuması ve değerlendirmesi, Yapı Kredi Yayınları'nın ve yayınevi editörü M. Sabri Koz'un isabetli yayın politikalarının bir neticesidir. Türkiye'deki halk hikâyesi çalışmalarına katkı sağlayan bu çalışma için Prof. Dr. Ali Duymaz'a ve kitabın okuyucusuyla buluşmasını sağlayan Yapı Kredi Yayınları'na teşekkür ederiz.

KAYNAKLAR

- Duymaz, Ali, *Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Duymaz, Ali, *Kerem ile Aslı Hikâyesi (Raif Yelkenci Yazması)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Elçin, Şükrü, *Kerem ile Aslı Hikâyesi*, Ankara: Millî Eğitim Basımevi, 1949.
- Tuğrul, Mehmet, "Hikâyet-i Kerem Han", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Sayı 2, Cilt 3, 1944, 439-449.

Abdulkadir Önkol, Anadolu'nun Yaşayan Masalları Geleneğin Masal Anası Fatma Önkol'un Dilinden Masallar, Ankara: Karakum Yayınevi, 2021, ISBN: 978-605-2290-49-1. 134 Sayfa.

Arş. Gör. Aysun Ezgi YILMAZ*

Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi anabilim dalında yüksek lisans eğitimini 2015 yılında Doç. Dr. Evrim Ölçer Özünel danışmanlığında hazırladığı “Fatma Önkol’un Masal Anlatıcılığı ve Masalların Anlatıcı- Dinleyici ve Anlatım Ortamı Açısından İncelenmesi” başlıklı teziyle tamamlayan Abdulkadir Önkol, 2013 yılında Millî Eğitim Bakanlığına bağlı Cibali Lisesine Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak atanmıştır. Görevine Gürpınar Azime Yılmaz Anadolu Lisesinde devam eden, ayrıca yurt içi ve yurt dışında kongre, konferans, proje vb. bilimsel etkinliklere katılan Önkol, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi’nde Türk Halk Bilimi anabilim dalında 2017 yılında başladığı doktora eğitimine devam etmektedir.

Annesinden dinlediği masalları, yüksek lisans tezi aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırma hayaliyle yola çıktığı serüvenin bir sonucu olarak nitelendirilebilecek bu çalışmayı “Çocukluğumun kitaplaşmış hâlidir.” cümlesiyle özetleyen Önkol’un bu eseri, iki ana bölümden oluşmaktadır: Eserin ilk bölümü, yer aldığı çeşitli projelerle masalların gelenekten geleceğe ulaşmasında aktif rol oynayan Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Halk Bilimi Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Evrim Ölçer Özünel’in sunumuyla başlamaktadır. Sunum kısmının ardından ön söz, sonrasında da Masal Anası Fatma Önkol’un öz yaşam öyküsünü, tecrübelerini ve bilgeliğini ortaya koyan bağlamsal çalışmalarda anlatıcının yerini ve önemini anlatan bir bölüm yer almaktadır. Eserin ilk bölümü olarak değerlendirilecek bu bölümün ardından masal anası Fatma Önkol’dan derlenen 58 masalın yer aldığı masal metinlerinden oluşan ikinci bölüm gelmektedir.

Kitabın ilk bölümünde, masal anası/anlatıcısı Fatma Önkol’un öz yaşam öyküsü kapsamlı şekilde yer almaktadır. Masallar her ne kadar evrensel motiflere sahip olsa da masalların her anlatışta içinde bulunulan bağlama göre yeniden şekillendiği anlatıcının sahip olduğu inanç dünyası, değerleri, eğitimi, yaşanmışlıkları gibi birçok dinamiği yansıttığı bilinmektedir. Bu açıdan masal anası Fatma Önkol’un gelenekten günümüze aktardığı masal metinlerine geçmeden önce onun öz yaşam öyküsünün kapsamlı olarak ele alınması anlattığı masalların anlamlandırılması açısından doğru bir yaklaşımdır. Kitabın bu bölümünde, resmi kayıtlara göre 1949 yılında Kahramanmaraş’ın Merkez ilçesine bağlı Hartlap köyünde doğan Fatma Önkol’un aile yaşamı, eğitim durumu, masalla nasıl tanıştığı ve masalları kimlerden öğrendiği, masal seçimini nasıl yaptığı, taşıdığı inanç ve değerleri, masal anlatımı için seçtiği kıyafetler, anlatım sürecinde kullandığı jest ve mimikler, anlatıcının yetiştiği coğrafya ve bu coğrafyadaki kültürel değerlere kadar birçok özelliği kapsamlı olarak betimlenmiş, böylece masal anası Fatma Önkol’un anlatı dünyasını şekillendiren unsurlar bütüncül olarak okura sunulmuştur.

Eserin ikinci bölümü olarak değerlendirilebilecek masal metinleri kısmında masal anası Fatma Önkol’dan derlenen 58 masal yer almaktadır. Bu bölümde yer alan metinlerin uzunlukları değişmekle birlikte hepsinin ortak özelliği Türk kültürünün bileşenlerini bir bütün hâlinde yansıtmasıdır. Türk kültüründe mevcut kader inancından misafirperverliğe,

* Başkent Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, aezgi1989@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6619-0834.

cömertlikten doğruluğa, aile birliğinin öneminden çalışkan olmaya, kıvrak zekâdan iyi-liğe kadar daha birçok kültürel unsur masal metinleri aracılığıyla okura aktarılmaktadır.

Repertuvarında bulundurduğu tespit edilen bir kısmı unutulmuş bir kısmı ise unutulmaya yüz tutmuş toplam 103 masalı geleneğe uygun bir şekilde aktaran masal anası Fatma Önkol, UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi çerçevesinde yer alan Yaşayan İnsan Hazinesi Türkiye Ulusal Envanteri'ne 2021 yılında masal anlatıcısı olarak kaydedilmiştir. Masal alanında, Yaşayan İnsan Hazinesi olarak kaydedilen ilk anlatıcı olan Fatma Önkol'un bu özel konumu dikkate alındığında masal anası Fatma Önkol'u ve Fatma Önkol'dan derlenen masalların bir kısmını içeren bu çalışmanın Türk Halk Bilimi alanı başta olmak üzere masala gönül veren herkes için de kıymetli bir eser olduğu söylenebilir. 2021 yılının sonlarında aramızdan ayrılan masal anamız Fatma Önkol'u bizlere ve gelecek nesillere bıraktığı bu değerli kültür hazinesi için rahmetle anıyor bu hazineyi bizlere ulaştıran oğlu Abdulkadir Önkol'a da okurlar adına teşekkürlerimi sunuyorum.

Adil ÇELİK, Türk Folklorunda Levirat, Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları, 2022, ISBN: 978-625-8069-54-9, XIV+198 sayfa.

Arş. Gör. Dr. Emrah TUNÇ*

Bireylerin topluluğa entegre edilme sürecinde, hemen bütün toplumlar için hayati bir “durak” olarak yorumlanan evlilik törenleri gerek biçimsel formları ve gerekse içerdikleri sosyo-kültürel anlamlar nedeniyle sosyal bilimler sahasında önemli bir çalışma alanı olarak belirirler. Bu bakımdan evliliğin ve ona bağlı olarak ortaya çıkan aile kurumunun; insan ve davranışlarıyla ilgilenen hemen her disiplin için başat bir tema hâline geldiği görülür. Dolayısıyla “iktidar”, “toplumsal cinsiyet rejimi”, “ekonomik yapı”, “mülkiyet”, “üretim tipleri”, “duygusal bağımlılık”, “çocuk”, “miras”, “göç”, “ideoloji” veya “söylen” gibi dillere pelesenk olmuş pek çok kavramın, başta sosyoloji ve antropoloji olmak üzere diğer sosyal bilim şubelerinde de çoğunlukla evlilik ve aile kurumuna iliştilerle çözülmemeye çalışıldığı anlaşılr.

Tıpkı diğer sosyal disiplinler gibi, insanla ve insanın ürettiği “anlam ağlarıyla” ilgilenen halk biliminin de gündelik hayattaki performansları doğrudan etkileyen ve sosyal hayata sahne hazırlayan; dahası toplumun “yeniden üretilmesi” için elzem bir “organizasyon” olarak beliren böylesi önemli bir konuya kayıtsız kalmadığı ve başlangıçtan itibaren evlilik törenleri ve aile kurumuna odaklanarak sayısız çalışma ürettiği görülmektedir. Ancak evlilik ve aileyi çoğunlukla belirli bir perspektifle ele alan bu çalışmaların, değişmez birtakım kaynaklara referans vererek uzun süreler boyunca tek boyutlu bir bakış açısı geliştirdikleri ve Türkiye özelinde düşünüldüğünde ise çoğunlukla “tanım” ve “tasnif” boyutunu aşarak “tahlil” seviyesine bir türlü geçemedikleri anlaşılmaktadır. Benzer biçimde, yine bu çalışmaların pek çoğunun büyük bir “iştihak”la evlilik törenleri içerisinde uygulanan gelenekleri –özellikle düğün âdetlerini- derleyip bunları sınıflandırdıkları; ancak söz konusu geleneklerin veya aile kurumunun semantiği yahut toplumsal ideolojilerle olan bağlantılarını büyük oranda ihmal ettikleri görülmektedir. Bu bakımdan 2022 Şubat ayında Dr. Adil Çelik tarafından yayımlanan *Türk Folklorunda Levirat* isimli çalışmanın, gerek Türk ailesinin semantiğiyle ilgilenmesi ve gerekse de hakkında çok az konuşulan; konuşulduğunda ise genellikle popüler kültürün önyargılarıyla kavranan bir evlilik biçimini –yani leviratu- ele almasıyla, literatür içerisindeki diğer birçok çalışmadan ayrıldığı görülmektedir.

En genel şekliyle, ölen bir kardeşin ardında bıraktığı karısıyla evlenme ayrıcalığı veya görevi (Sapir 1916: 327) olarak tanımlanan levirat geleneğinin, özellikle ataerkilliği radikal biçimleriyle yorumlayan Akdeniz toplumlarında sıklıkla uygulanan bir evlilik biçimi olduğu görülür. Türkiye bağlamında düşünüldüğünde hâlâ canlılığını koruyan bu geleneğin, günümüzde dahi ülkemizin birçok şehrinde zaman zaman uygulandığı anlaşılmaktadır. Ancak evlilik ve aile kurumu hakkında yapılan onca çalışmaya rağmen, ülkemizde bu gelenek üzerine müstakil bir eserin bulunmadığı; birkaç makaleden müteşekkil mevcut literatürün ise oldukça kısıtlı bir görünüme sahip olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Çelik tarafından kaleme alınan bu eserin, moderniteyle beraber kentsoylu bilinç tarafından sistematik olarak olumsuzlanan ve mahremiyet sınırları içerisine çekilerek hakkında bilgi toplaması oldukça güç bir görünüme kavuşan böylesi bir alanda kaleme alınmış en kapsamlı eser olduğu ve bu itibarla oldukça kıymetli bir noktada bulunduğu görülmektedir.

* Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Bölümü, Sivas/Türkiye, emrahtunc1@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0001-9764-7326.

“Ön Söz”, “Giriş” ve “Sonuç” bölümleri hariç tutularak söylenecek olursa, çalışmanın “Kuramsal Çerçeve”, “Levirat’ın Yapısı, İşlevi ve Anlamı” ve “Anlatı Teması Olarak Levirat” olmak üzere toplamda üç ana bölümden meydana geldiği görülür. Buna göre çalışmanın amacı ve kapsamının anlatıldığı “Giriş” bölümünde (1-12), levirat uygulamasının geleneği icra edenler tarafından ne şekilde yorumlandığının tespit edilmeye çalışıldığı ve örneklem alanının ise Sivas’la sınırlandırıldığı belirtilmiştir. Ayrıca geleneği uygulayan kaynak kişiler hakkında bilgi verilen bu bölümde, yapılan mülakatların bağlamı ve kullanılan yöntemin kültürel gerçekliğe ulaşmada ne derece başarılı olduğu gibi meseleler tartışmaya açılmış ve araştırmacının bizzat kültürel bir “deneyim” olarak araştırma-cıya neler hissettirdiği açıklanmaya çalışılmıştır.

“Kuramsal Çerçeve” adlı birinci bölümde (13-56), aile ve akrabalık çalışmaları üzerinde durulmuş; Türk kültüründeki evlilik biçimleri hakkında genel bir izahat verilmiş ve ardından ise levirat geleneği, halk hukukuyla bağdaştırılarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Levirat hakkındaki Türkçe literatürün de değerlendirildiği bu bölümde, geleneğin tarihselliği üzerinde ayrıca durulduğu ve antik Çin metinlerinden itibaren günümüze uzanan süreçte, uygulamanın Türk kültüründeki izlerinin titizlikle arandığı görülmektedir.

“Leviratın Yapısı, İşlevi ve Anlamı” isimli ikinci bölüm (57-142), çalışmanın ulaştığı asıl verilerin serimlendiği kısım olarak karşımıza çıkar. Bu bölümde leviratı besleyen kültürel bağlam olarak, ataerkil ideoloji ve söylemlerle örülmüş bir “sistem kompozisyonu” oluşturmaya çalışan araştırmacının, kadının idrak edilebilir bir “özne” kurgusuna sahip olmadığı için en genel hâliyle mülk ve miras olarak değerlendirildiğine işaret ettiği görülür. Toplum içerisinde sürekli olarak dolaşımda tutulan “namus” gibi ataerkil ideolojilerin veya dinsel söylemin, söz konusu kompozisyonu besleyen temel düşünceler olduğunu vurgulayan Çelik; bu bakımdan kadının kendi kimliğiyle var olamadığı böylesi bir dünya içinde, ancak erkek öznelere bağlanarak hayatta kalma şansını elde ettiğini; dul kaldığında ise potansiyel bir tehlike hâline gelip tüm toplum tarafından denetlenmesi gereken bir “tekinsizlik” olarak yorumlandığını dile getirir. Levirat evliliklerin temel nedenini ise, kadının bu “kimliksiz olma” hâline bağlayan Çelik’in, bölümün ilerleyen kısımlarında ise konuya dair diğer yorumları değerlendirdiği görülmektedir. Bu açıdan özellikle bu bölümde levirat evlilikleri, ailenin sahip olduğu malların bölünmesini engellemek isteyen bir mekanizma olarak değerlendiren pek çok kaynağın haksızlığını dile getiren araştırmacının; bu evliliği gerçekleştiren bireylerin zaten fakir olduklarını ve ortada bölünecek bir miras dahi bulunmadığını; belki geriye kalan tek mirasın kadın ve çocuklar olduğunu dile getirdiği ve böylelikle levirat üzerine “kulaktan dolma” yorum yapan bazı çalışmaların temel sayılıtlarını çürütmüş olduğu anlaşılmaktadır.

Levirat evliliklerin ekonomik arka planının sorgulandığı bu kısmı, toplumdaki iç evlilik temayüllerinin leviratla olan bağlantısının sorgulandığı kısım takip eder. Ardından ise levirat evliliklerin hangi koşullarda uygulandığını sorgulayan bölüm gelir. Bu bakımdan tarıma dayalı üretim tarzı içerisine konuşlanmış böylesi bir geleneğin tüm öğeleriyle beraber işlevleri tartışmaya açılır ve bu noktada, levirat geleneğinin esasen ataerkil sistemin kadınları koruyan bir “sigorta mekanizması” olarak hayata geçtiği sonucuna ulaşılır. Nitekim araştırmacının gerek erkeklerle ve gerekse kadınlarla yaptığı mülakatlar neticesinde, eşlerini zamansız bir şekilde kaybeden kadınların hemen hepsinin bu evliliklere olumlu yaklaştığını, buna karşın erkeklerin ise bu evlilikleri bir zorunluluk olarak gerçekleştirdiklerini tespit ettiği anlaşılmaktadır. Bu nedenle erkekleri bir nevi mağdur duruma düşüren bu geleneğin, esasında kadınların yararına olacak şekilde tasarlanmış bir

sigorta mekanizması olduğu sonucuna ulaşan Çelik'in; Deniz Kandiyoti'den alıntılanarak, leviratı kadınların ataerkilliğe rıza göstermelerini sağlayan "ataerkil pazarlık"ların bir uzantısı olarak nitelendirdiği görülmektedir.

"Anlatı Teması Olarak Levirat" adlı son bölümde ise (143-166) sözlü anlatılardan başlamak üzere tiyatro, roman, öykü, sinema ve televizyon gibi popüler kültür ürünleri içerisinde geleneğin izlerinin arandığı görülmekte ve söz konusu eserler içerisinde levirata dair çizilen imajın, esasında geleneğin uygulayıcıları arasındaki imajından –yani reeldeki hâliinden- bir hayli farklı şekilde lanse edildiği üzerinde durulmaktadır. Bu bakımdan bir yandan bu ürünlerin yaratıcıları olan Türk aydınının halktan kopukluğunu gösteren bu verilerin, diğer taraftan ise kendilerini fildişi kulelerine hapseden kültür bilimcilerin sosyal gerçekliği kavramasının mümkün olmadığına vurgu yapmasıyla, esasında çok boyutlu olarak okunması gereken bir bölüm olarak karşımıza çıktığı anlaşılmaktadır.

Nihaî olarak, levirat evliliklerin özellikle kadının idrak edilebilir bir özne olarak görülmediği radikal ataerkil sistemden beslendiğini; babayanlı soy ağına hizmet eden bu geleneğin kentsoylu ve modern bilinç tarafından doğru bir biçimde kavranmadığını dile getiren bu eserin, söz konusu gelenek hakkında Türk halk bilimi literatüründeki ilk ve tek kitap olduğu görülmektedir. Bu bakımdan âdeta bir "öncü" konumuna yerleşen çalışmanın; içerdiği analiz ve kuramsal bakış açısıyla çağdaş halk bilimi çalışmalarının izlediği patikayı başarılı bir şekilde takip ederek, konuya dair bir başvuru eseri olmaya aday olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKLAR

Çelik, Adil. *Türk Folklorunda Levirat*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları, 2022.

Sapir, Edward. "Terms of Relationship and the Levirate". *American Anthropologist*, 18(3). 1916: 327-337.

MİLLÎ FOLKLOR

Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri

Genel İlkeler: 1989 yılında yayın hayatına başlayan Millî Folklor, Bahar, Yaz, Güz ve Kış sayıları olarak yılda dört defa Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında yayımlanır. İki yılda bir cilt oluşturulur ve ikinci yılın son kış sayısına dizin konulur. Üye ve ilgililerine yayım tarihini izleyen 20 gün içinde gönderilir. Yazıların tamamı <<http://www.millifolklor.com>> adresinden ücretsiz okunabilir.

Amaç: a) Türkiye ve Türk dili konuşan ülkelerdeki Halkbilimi ve Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) çalışmalarını Kültür Araştırmaları yöntemleriyle yayımlamak, bu alandaki çalışmaları yerelden ulusal, bölgesel ve uluslararası düzeye taşımak, b) Dünyadaki halkbilimi ve SOKÜM çalışmalarını izlemek c)Halkbilimi, etnoloji ve antropoloji çalışmalarının ve SOKÜM'ün Korunması Sözleşmesi'nin hedeflerinin kuramsal ve yöntemsel gelişimine katkı sağlayacak her türlü çalışmayı –Türkçe (Latin harfli olmak kaydıyla diğer Türk lehçeleri) veya Latin harfli uluslararası dillerden birinde(Fransızca, İngilizce veya İspanyolca) yayımlamak.

Konu: Türkiye ve Türk dili konuşan ülkelerdeki araştırmaya, incelemeye veya derlemeye dayanan halkbilimi, etnoloji ve antropoloji ve SOKÜM konuları ve bunlarla ilgili her türlü kuram ve yöntem sorunlarına Kültür Araştırmaları kapsamında yer veren yazılar ve halkbilimi alan, yöntem ve kuramlarıyla bütünlüklü bir şekilde ilişkilendirilen Disiplinler Arası çalışmalar. (Halkbiliminin de incelediği herhangi bir konuyu başka bir disiplinin amaç, yöntem ve kuramlarına göre ele alan ve disiplinler arası özellik taşımayan yazılar konu kapsamımız dışındadır.)

İçerik: a) Alanında bir boşluğu dolduracak, araştırmaya dayalı özgün makaleler b) Alanın gelişimine katkı sağlayacak tanıtım ve eleştiri yazıları c) Türk kültürü, halkbilimi, etnoloji, antropoloji ve SOKÜM çalışmalarına kuramsal ve yöntemsel açıdan katkı sağlayacak çeviri yazıları ç) Alandan veya yazılı kaynaklardan yapılan derlemeler.

Daha Önce Yayımlanmamış Olma: Millî Folklor'da yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma şartı aranır. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler yayımlanmış olarak kabul edildiğinden Millî Folklor'da yayımlanamaz. Bir yazarın aynı yıl içinde en fazla iki “öz”lü yazısı yayımlanabilir. Aynı yazarın birinci yazısı yayımlanmadan ikinci yazısının inceleme süreci başlatılmaz.

Gelen Yazıların Değerlendirilmesi: Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar öncelikle Editörlük Birimi tarafından amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenir. Bu yönleriyle uygun bulunanların yazar adları gizlenir ve Yayın Kurulu üyelerinin görüşü doğrultusunda, bilimsel bakımdan değerlendirilmek üzere, alanında eser ve çalışmalarıyla kabul görmüş iki hakeme gönderilir. Hakemlere gönderme aşamasında yazarlardan “Hakemlik

Ücreti" alınır ve hakemlere inceleme sonunda "İnceleme Ücreti" ödenir. Hiçbir şekilde hakemlere yazar adı gönderilmez, yazarlara hakem adı açıklanmaz. Hakem raporları iki yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı üçüncü bir hakeme gönderilebilir ve/veya Yayın Kurulu nihai kararını raporlar üzerinden verebilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulu'nun eleştirisi, öneri ve düzeltme taleplerini dikkate alırlar. Katılmadıkları noktaları gerekçeleriyle birlikte ayrı bir rapor hâlinde Yayın Kurulu'na sunabilirler. Yayın kararı verilen yazılar sıraya konulur ancak editörlük, dosya hazırlama, güncellik, gereklilik gibi dergiciliğe bağlı birçok nedenle kimi değişiklikler yapabilir. Hakemlik süreçlerini tamamlamış ve yayımına karar verilmiş olsa bile hiçbir yazı için "yayımlanacaktır" içerikli yazı verilmez. Dergide yayımlanmasına karar verilen yazıların son biçimi yazara gönderilir ve onayı alındıktan sonra yayımlanır.

Genel Kurallar: Makalelerde uyulması gereken genel kurallar şunlardır:

A) Başlık: 12 kelimeyi geçmemeli, bold ve büyük harflerle yazılmalı ve ikinci dildeki karşılığı küçük harflerle başlığın altında yer almalıdır. (Makale Türkçe veya Latin harfli Türk lehçelerinden birinde ise ikinci dil Fransızca, İngilizce veya İspanyolca, makale Türkçe ve Latin harfli Türk lehçelerinin dışındaki bu üç dilden birinde ise ikinci dil Türkçe olacaktır.)

B) Yazar Adı: Başlığın altına yazılmalı, görev unvanı, kurum adresi ve e-posta bilgileri bir yıldızla soyadına ilintilendirilerek, ilk sayfanın altında verilmelidir.

C) Öz ve Anahtar Kelimeler: Öz en az 400 (Dört Yüz) kelime ve yazının özünü verecek tarzda hazırlanmalıdır. Öz içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır. Özün hemen altında beş anahtar kelime verilmelidir. Anahtar Kelimelerin makalenin içeriğini doğru bir biçimde sunmasına dikkat edilmelidir. Öz ve Anahtar Kelimeler Türkçe ve ikinci dilde hazırlanmalıdır.

Ç) Makale Metni: Yazılar bilgisayarda 1,5 satır aralıkla ve 12 punto yazılmalı, Türkçe ve İngilizce özler, kaynakça ve sonnotlar dâhil 6000 (Altı Bin) kelimeyi geçmemeli ve özgün olmalıdır. Özlü makalelerde yazarın görüşlerini içeren kısımlar %70'ten az ve alıntı oranı % 30'dan fazla olmamalıdır. Yazılar, MS Word programında ve Times New Roman veya Arial yazı karakteri ile yazılmalıdır. Makale, giriş bölümüyle başlamalı, burada yazının hipotezi ortaya atılmalı, gelişme bölümü (ara ve alt başlıklarla desteklenebilir) veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalardan oluşmalı, Sonuç bölümünde varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.

D)Kaynak Gösterme: Kaynak göstermede kesinlikle dipnot kullanılmamalıdır. Metin içinde (Elçin 1988:8) yazarın aynı yıl yayımlanan birden fazla eseri kaynak gösterilmişse (Elçin, 1988a, Elçin 1988b...) birden fazla kaynağa atıfta bulunuluyorsa (Köprülü 1940, Kaplan 1974, Elçin 1988),

çok yazarlı yayınlarda ilk yazar adı (Kaplan vd. 1975), görülemeyen bir yayın kaynak gösteriliyorsa (Rağlan 1973, Ekici 1988'den) sözlü kaynak kullanılıyorsa kaynak kişi bilgileri Adı, Soyadı, Görüşme Tarihi ve Yeri bilgilerini içermelidir.

E) Kaynakça: Makale metninin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak yazılmalıdır. Bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre, bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar var ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.

Kitap: Gazete, dergi, ansiklopedi, antoloji, roman, oyun ve film gibi yapıtlar ile öykü ve şiir kitapları “uzun yapıt” sayılır ve künyede eğik yazı ile gösterilir. Basılmış tezler de bu kategoriye girer.

Bir yazar: Tek yazara ait yapıtların künyesi şu şekilde gösterilir. Kullanılan kaynaktaki yapıtın yayımlandığı şehir belirtilmiyorsa, künyede bu bilginin bulunması gereken yerde Yyy (yayın yeri yok), yayımlandığı yer belirtilmemişse yy (yayımcı yok), yayımlandığı tarihe ilişkin bilgi yer almıyorsa ty (tarih yok) kısaltmaları kullanılır.

Oğuz, M. Öcal. Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?. Ankara: Geleneksel Yayınları, 2009.

Koz, M. Sabri, haz. Nasreddin Hoca Kitabı. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1999.

Reichl, Karl. Türk Boylarının Destanları: Gelenekler, Şekiller, Şiir Yapısı. Çev. Metin Ekici. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2002.

Hobsbawm, Eric ve Terence Ranger, der. Geleneğin İcadı. (çev. Mehmet Murat Şahin) İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

İki (ya da üç) yazar: İki (ya da üç) yazara ait yapıtların künyesi şu şekilde gösterilir:

Altun, Şafak ve Cenk Sarıoğlu. Türk Popüler Tarihinde İlkler. İstanbul: Alfa Yayınları, 2006.

Üçten fazla yazar: Üçten fazla yazara ait bir kitabın künyesinde ya bütün yazar adları kitaptaki sırasıyla verilir ya da ilk yazar adından sonra ve diğer. ifadesi kullanılır.

Oğuz, M. Öcal ve diğer. Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1. Ankara: Geleneksel Yayınları, 2006.

Makale vd.: Tek tek şiir, öykü, makale, kitap bölümü, mektup, konferans, konuşma, söyleşi ve kişisel görüşme “kısa yapıt” sayılır ve başlıkları çift tırnak içinde yazılır. Ansiklopedi maddelerine yapılan göndermelerde madde adı ansiklopedide yer aldığı gibi yazılır (ör. “Özlü, Tezer”). Söyleşilerin ve yayımlanmamış tezlerin künye bilgileri aşağıdaki örneklerdeki gibi verilir.

Düzgün, Dilaver. “Âşıklık Geleneğinin Değişim ve Dönüşüm Sürecinde Barış Manço Olgusu”. Millî Folklor 84 (Kış 2009): 42-51.

Özkan, Tuba. “Bey Böyrek Anlatılarının Kahramanın Yolculuğu Açısından İncelenmesi”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 2006.

Güzel, Abdurrahman. “Prof. Dr. Abdurrahman Güzel İle Söyleşi”. Söyleşiyi yapan: Tuba Saltık Özkan. Millî Folklor 68 (Kış 2005): 13-17.

Aynı Yazara Ait Birden Fazla Yapıt: “Seçilmiş Bibliyografya”da aynı yazarın birden fazla yapıtına yer verildiğinde yapıt adları tarih sırasına göre değil alfabetik sıraya göre listelenir. Böyle durumlarda yazar adı ve soyadı tekrar edilmez; bunun yerine (——. şeklinde) yan yana iki uzun çizgi ve bir nokta koyulur; ardından yapıt adı ve diğer bilgiler verilir. Aşağıdaki örnek izlenmelidir.

Günay, Umay. Türklerin Tarihi. Ankara: Akçağ Yayınları, 2006.

——. Türk Kültürüne Eleştiri. Ankara: Akçağ Yayınları, 2009.

Elektronik Ortamdaki Metinler: Elektronik ortamdaki metinlerin kaynak olarak gösterilmesinde, güvenilirlik açısından, yazarı, başlığı ve yayım tarihi belirtilmiş olanlar tercih edilmelidir. Künye bilgileri şu sırayı izler: yazar adı; metnin başlığı; varsa kaynağın tarihi; erişim tarihi; sitenin adresi. Aşağıdaki örnek izlenmelidir.

Temelkuran, Ece. “Geleneksiz Kadınlar” (06 Ekim 2006) 16 Şubat 2010.

<<http://www.milliyet.com.tr>>

Ses ve Görüntü Kayıtları: Ses ve görüntü kayıtlarına yapılan göndermelerin künye bilgileri yazılırken, katkısı öne çıkarılacak kişinin (yönetmen, senarist, oyuncu, yazar, besteci, şarkıcı, vb.) soyadı ve adından sonra yapıtın başlığı, katkısı bulunan diğer kişi ya da kurumlar, formatı (plak, videokaset, VCD, DVD, vb.) ve yayın ya da dağıtım bilgileri verilir.

Akay, Ezel, yön. Karagöz Hacivat Neden Öldürüldü?. Sen. Ezel Akay, Levent, Kazak. Oyun. Beyazıt Öztürk, Haluk Bilginer, ve diğer. DVD. Özen Film, 2006.

Yabancı Dillerdeki Yayınlar: Türkçe dışındaki kaynakların künyelerinde, editörü, çevirmeni, cilt ve baskı sayısını gösteren ifadeler Türkçeleştirilir. Şehir adlarının Türkçe kullanımlarına yer vermeye özen gösterilir (ör. Londra).

F) Dipnot: Kaynak gösterme dışında kalan ve makalenin ana konusu ile dolaylı bağlantısı olan açıklamalar, birden başlayarak dipnot kullanmak suretiyle yapılabilir. Dipnotlar, makaleden sonra ve kaynakçadan önce topluca yer almalıdır ve 10 punto yazılmalıdır.

G)Yazıların Gönderilmesi: Yukarıda belirtilen ilkelere uygun olarak hazırlanan yazılar, dergipark.org.tr adresinden yüklenmelidir. Eğer editörlük ve hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı yeni biçimi aynı adrese en geç bir ay içinde gönderir. Aksi durumda yayından vazgeçtiği değerlendirilerek yayım süreci sonlandırılır.

H) Editörlük Düzeltmeleri: Yayım aşamasında esasa yönelik olmayan küçük düzeltmeler Editörlük birimi tarafından yapılabilir. Bu düzeltmelerde TDK Yazım Kılavuz ve Sözlükleri esas alınır.

I) Telif Hakkı: Yayımlanan yazıların telif hakkı Millî Folklor Dergisi'ne devredilmiş sayılır. Yazıların düşünsel ve bilimsel, çevirilerin ise hukukî sorumluluğu yazarlarına/çevirmenlerine aittir. İki ve daha fazla yazarlı yazılarda yazının telif sorumluluğu birinci yazara aittir. Dergide yayımlanan yazı ve fotoğraflar kaynak gösterilerek alıntılanabilir.

MİLLÎ FOLKLOR

An international and Quarterly Journal of Cultural Studies

The publication principles information for the contributors

General Principles: As an International Folklore Journal, *Millî Folklor*, has been issued as a quarterly journal published as Spring, Summer, Fall and Winter issues. The issues of every two years form a volume. In the end of every two years an index of published articles is prepared and added to the Winter issue. The journal has been mailed to its members and interested people within following twenty days of its publication. The articles can be read online for free on <http://www.millifolklor.com> website.

Objectives: a) Publishing the folklore and intangible cultural heritage (ICH) research and scholarly studies in Turkey and other Turkic countries within the “cultural studies” methods, and also elevate these studies from local level to national level and from national level to regional and international level, b) Closely follow up the scholarly works on folklore and intangible cultural heritage, c) Publishing any kinds of scholarly articles on folklore and ICH which contribute theoretical and methodic perspectives for folklore and the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage -in Turkish (or other Turkic dialects as long as they are written in Latin script), or in a language that is commonly used as the language of international journals (French, English and Spanish).

Subjects: The articles may deal with any subject matter ranging from field collecting, evaluating and studying materials from the folklore of Turkey and Turkic World, to such issues concerning specifically folklore and ICH theories and methods within the cultural studies context.

Content: a) Original research articles that are based upon a research and filling a gap in their field of study, b) Reviews that introduce and criticize new works, and contribute to the development of field of study, c) Literary translations of the articles on folklore which shed new light on and help the theoretical and methodic development of Turkish culture, folklore and ICH studies, d) Articles that contain material collected directly from oral sources and manuscripts are accepted for publication.

It should be noted that an article submitted for publication in *Millî Folklor* should not have previously been published, the papers presented in scholarly meetings are not accepted for publication either. Only two articles of a writer can be published in the journal in one year.

Evaluation of the Articles Sent for Publication: The articles sent for publication in *Millî Folklor* are first examined by the Editorial Board of the journal in accordance with the articles aim, subject, content and writing styles. The articles found publishable by the Editorial Board are sent for evaluation of two judges who are nationally or internationally recognized by their works and studies in the field of folklore. The Board does not send the names of the authors to the judges, and the judges' reports are kept for two years. If one of the two judges approves and another disapproves the article's publication, the article is sent to a third judge. The authors should pay attention to the suggestions and correction advice of the judges and Editorial Board. If an author does not share the views of the judges or the Editorial Board, he/she may present a report on the points where he/she does not agree. The articles completing these processes are put in to the publication order. The final copy of the article is sent to the author for approval, within a given time-frame.

General writing Rules: The major rules to be followed in the articles submitted for publication in *Millî Folklor* are listed below:

A)Title: The title of an article should not be more than 12 words, it should be bold, capitalized. If the language of the article is French, English or Spanish the second language of the article should be Turkish. The title's Turkish translation should also be written under the original one, and it should also be bold, but not capitalized.

B) The Name of Author: The author's name should be bold and placed under the title. The professional title should be marked with a star and explained at the bottom of the first page.

C)Abstract: Every article must be submitted with an abstract. The abstract should provide information on the professional aims of the article, and should be between 400 words. The abstract should not include any kinds of bibliographies, figures, notes etc. The author(s) must present five to ten key-words. Key words must exclude words used in the title and choose carefully to

reflect the precise content of the paper. The abstract and key words must be both in original language of the article and standard Turkish.

D)The Text of Article: The articles must be typed as 12 punt with 1,5 spaces. An article should not contain more than 6000 words. It should be written by MS word program, and the chosen characters should be Times New Roman or Arial. An article should begin with an introduction which should include the main thesis of the article, the development part should include observations, interpretations, citations, and discussions, (and may be divided into and supported by subtitles). In the conclusion part, the results should be explained and supported by suggestions.

E) Citations and Bibliography: The MLA (Modern Language Association) citation style is preferred but other scientific citation styles are also accepted.

G)Footnotes: The explanations need to be mentioned other than showing a cited source should be marked by footnotes following from the number one. The footnotes should be placed following the main text of an article and before the bibliography, and they should be written in 10 punt.

H) Submission: An article conforming the above mentioned criteria should be sent to the dergipark.org.tr e-mail address. Following the evaluation of the judges, if some corrections asked from the author, the author needs to send a new copy to same addresses within a month. During the process of publication, minor changes that have nothing to do with the main structure of the article may be made by the Editorial Board.

I) Authors' right: The juridical rights and responsibilities of the published articles and translations belong to the authors/translators.

MİLLÎ FOLKLOR

Revue internationale et trimestrielle d'études culturelles

Les principes de publication

Les principes générales : *Millî Folklor* est une revue des arts et traditions populaire et du patrimoine culturel immatériel (PCI) centrée sur la Turquie et les pays qui parlent la langue turque, créée en 1989. Ouverte à la recherche internationale et aux autres disciplines de sciences sociales et humaines, *Millî Folklor* publie les articles des auteurs turcs et étrangers, folkloristes, ethnologues, anthropologues et les chercheurs travaillant sur le PCI. *Millî Folklor*, paraît aux mois de mars (numéro de printemps), juin (numéro d'été), septembre (numéro d'automne) et décembre (numéro d'hiver). Tous les deux ans forment un volume. À la fin de tous les deux ans un index des articles édités est préparé, et ajouté au numéro d'hiver. La revue est expédiée à ses membres et personnes intéressées dans vingt jours de sa publication. Les articles, qui ont été

édités, peuvent être lus en ligne du site Web de *Millî Folklor*, <<http://www.millifolklor.com>>

Note à l'attention des auteurs: Les articles peuvent traiter n'importe quels thèmes concernant les arts et traditions populaires et du PCI de la Turquie et des communautés turcophones. La revue peut publier n'importe quels genres d'articles scientifiques sur les arts et traditions populaires et le PCI qui contribuent des perspectives théoriques et méthodiques, en turc (ou d'autres dialectes tant qu'ils sont écrits en manuscrit latin), ou dans une langue internationale en manuscrits latin (anglais, espagnol et français).

Tout article doit être proposé à la rédaction de Millî Folklor sous la forme d'un manuscrit de 6 000 mots dont la version, saisie sur Word, doit être adressée en document attaché (.doc) par le courrier électronique à <dergipark.org.tr>. L'auteur veillera à préciser son rattachement institutionnel et ses adresses électronique et postale. Le texte doit être saisi en corps 12 et double interligne (de préférence en Times New Roman ou Arial) sans autre enrichissement typographique que l'emploi de l'italique. Il doit comporter un seul niveau d'intertitres courts, des notes en numérotation continue, l'ensemble des références bibliographiques en fin d'article, ainsi qu'un titre en deuxième langue et un résumé (en deux langues) de 400 mots maximum accompagné de cinq mots clés (en deux langues). Le renvoi aux ouvrages de références dans le texte courant et les notes se fait par la simple mention du nom d'auteur, de la date de parution et, le cas échéant, du numéro des pages citées. Les articles refusés ne sont ni conservés ni retournés. Les droits et les responsabilités juridiques des articles et des traductions édités appartiennent aux auteurs/aux traducteurs.